

Jeudi 12 février 2015
18h - 20h
AgroParisTech



Ariane Mnouchkine

Metteuse en scène et directrice de la troupe
du Théâtre du Soleil

**Comment faire travailler ensemble des personnes pour
produire une œuvre ?**

Dossier Documentaire

- 89 pages -



Le Dossier Documentaire de l'UODC

Comment faire travailler ensemble des personnes pour produire une œuvre ?

- Sommaire -

- **Autour d'Ariane Mnouchkine** pp. 03-28
 - Parcours d'Ariane Mnouchkine
Site web Théâtre Contemporain (www.theatre-contemporain.net)
 - Ariane Mnouchkine en marge de l'institution
Jean-François Dusigne, *Site web Théâtre du Soleil* (www.theatre-du-soleil.fr), 1997
 - Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre
Georges Banu, *Site web Théâtre du Soleil* (www.theatre-du-soleil.fr), 2002
 - Entretiens avec Ariane Mnouchkine
Laure Adler, *Site web France Culture* (www.franceculture.fr), 2014
 - Vœux 2014 d'Ariane Mnouchkine
Site web Mediapart (www.mediapart.fr), 2014

- **Le Théâtre du Soleil**..... pp. 29-48
 - Le Théâtre du Soleil, utopie durable et flamboyante
Site web Le Monde (www.lemonde.fr), avril 2014
 - De levers de Soleil en levers de rideau, cinquante ans d'« Ariane »
Fabienne Darge, *Site web Le Monde* (www.lemonde.fr), mai 2014
 - « Imaginer ». Entretien avec les comédiens
Olivier Celik, *Revue L'Avant-scène théâtre*, *Extrait de « Le théâtre du soleil, notre théâtre »*, juillet 2010
 - Repères biographiques du Théâtre du Soleil
Théâtre du Soleil (www.theatre-du-soleil.fr)

- **Faire travailler ensemble des personnes**..... pp. 49-84
 - Lettre d'Ariane Mnouchkine aux élèves de l'ENCATT
Béatrice Picon-Valin, *Extrait de « Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années »* (Actes Sud), 2014
 - Ariane Mnouchkine : « l'envie ou le devoir de faire, c'est cela le travail »
Claude Emmanuel Triomphe, *Site web Metis* (www.metiseurope.eu), 2010
 - Quand le soleil voulait tuer la lune (compte-rendu)
Emmanuel Désveaux, *Site web JSA* (<http://jsa.revues.org>), 2008
 - Quelques uns des innombrables exercices inventés par Augusto Boal
Site web Théâtrons (www.theatrons.com)
 - Travailler au risque de se perdre
Philippe Zarifian, *Site web Cairn Info* (www.cairn.info), 2009
 - Travailler ensemble : ce que nous dit Richard Sennett
Martin Richer, *Site web Metis* (www.metiseurope.eu), octobre 2014

- **4 vidéos de l'Uodc sur le sujet** pp. 85-89
 - La performance collective. Repenser l'organisation des travailleurs du savoir
Xavier Baron, *Site web Université ouverte des compétences* (www.uodc.fr), VS n°163, mars 2014
 - Le travail ni fait ni à faire : comment en sortir ?
Françoise Gri, Jean-François Naton, Yves Clot, *Site web Université ouverte des compétences* (www.uodc.fr), VS n°134, mars 2012
 - Produire de la compétence en situation de travail. Développement professionnel, développement du métier
Patrick Mayen, *Site web Université ouverte des compétences* (www.uodc.fr), VS n°88, mai 2009
 - Travail et pouvoir d'agir
Yves Clot, *Site web Université ouverte des compétences* (www.uodc.fr), VS n°163, mars 2009

Le Dossier Documentaire de l'UODC

Comment faire travailler ensemble des personnes pour produire une œuvre ?

- Partie I -

- **Autour d'Ariane Mnouchkine** pp. 03-28
 - Parcours d'Ariane Mnouchkine
Site web *Théâtre Contemporain* (www.theatre-contemporain.net)
 - Ariane Mnouchkine en marge de l'institution
Jean-François Dusigne, Site web *Théâtre du Soleil* (www.theatre-du-soleil.fr), 1997
 - Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre
Georges Banu, Site web *Théâtre du Soleil* (www.theatre-du-soleil.fr), 2002
 - Entretiens avec Ariane Mnouchkine
Laure Adler, Site web *France Culture* (www.franceculture.fr), 2014
 - Vœux 2014 d'Ariane Mnouchkine
Site web *Mediapart* (www.mediapart.fr), 2014

Connectez-vous ou [inscrivez-vous gratuitement](#) à [mon théâtre](#)

vous êtes ici : [Accueil](#) » [Biographies](#) » [Ariane Mnouchkine](#) » Présentation

[ajouter cette biographie à mon théâtre](#) [modifier cette biographie](#) [widget](#) Partager cette biographie » [f](#) [t](#) [m](#) [s](#) [g](#)



Ariane Mnouchkine

France

Suivre aussi Ariane Mnouchkine sur :

[facebook](#)

[ajoutez un lien vers site personnel, twitter, linkedin](#)

[Actu](#) [Présentation](#) [Auteur](#) [Metteur en scène](#) [Vidéos \(16\)](#) [Critiques \(28\)](#) [ÉdUC III](#)

Le Théâtre du Soleil

Ariane Mnouchkine naît le 3 mars 1939 à Boulogne-sur-Seine, elle est metteur-enscène et directrice de la troupe du Théâtre du Soleil, qu'elle fonde en 1964 avec ses compagnons de l'ATEP (Association Théâtrale des Étudiants de Paris).

En 1970, le Théâtre du Soleil crée 1789 au Piccolo Teatro de Milan, où Giorgio Strehler accueille et soutient avec confiance la jeune troupe, qui s'installe ensuite à la Cartoucherie, ancien site militaire à l'abandon et isolé dans le bois de Vincennes, aux portes de Paris. Le Théâtre du Soleil conçoit d'emblée la Cartoucherie comme un lieu qui lui permet de sortir du théâtre comme institution architecturale, prenant le parti de l'abri plutôt que celui de l'édifice théâtral, à une époque où les transformations urbaines en France bouleversent profondément la place de l'humain dans la ville et la position du théâtre dans la cité. Le Théâtre du Soleil trouve, dans la Cartoucherie, l'outil concret de création du théâtre à la fois élitiste et populaire dont rêvaient Antoine Vitez et Jean Vilar. Le but étant, dès cette époque qui précède 1968, d'établir de nouveaux rapports avec le public et de se distinguer du théâtre bourgeois pour faire un théâtre populaire de qualité.

La troupe devient ainsi, dès les années 1970, une des troupes majeures en France, tant par le nombre d'artistes qu'elle abrite (plus de 70 personnes à l'année) que par son rayonnement national et international. Attachée à la notion de « troupe de théâtre », Ariane Mnouchkine fonde l'éthique du groupe sur des règles élémentaires : tout corps de métier confondu, chacun reçoit le même salaire et l'ensemble de la troupe est impliquée dans le fonctionnement du théâtre (entretien quotidien, accueil du public lors des représentations). Le Théâtre du Soleil est une des dernières troupes, fonctionnant comme telle, qui existe encore en Europe aujourd'hui.

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

Repères chronologiques

1964 – 1970

En 1964, Ariane Mnouchkine fonde avec ses compagnons de l'ATEP (Association Théâtrale des Étudiants de Paris) la troupe du Théâtre du Soleil et met en scène son premier spectacle *Les Petits bourgeois* de Maxime Gorki, d'après l'adaptation d'Arthur Adamov, à la M.J.C de la Porte de Montreuil. La même année, elle coécrit le scénario du film de Philippe de Broca *L'Homme de Rio*, produit par son père, Alexandre Mnouchkine.

Le Théâtre du soleil crée ensuite collectivement *Capitaine Fracasse*, d'après Théophile Gautier, en 1965, *La Cuisine*, d'Arnold Wesker en 1967 et *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, en 1968, textes adaptés pour le théâtre par Philippe Léotard.

En 1969, le Théâtre du Soleil crée *Les Clowns*, en collaboration avec le Théâtre de la Commune



theatre-video.net

[Profil Facebook](#)

d'Aubervilliers. Représentations à Paris et en tournée (Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Festival d'Avignon, Piccolo Teatro, Élysée Montmartre), 40000 spectateurs. En 1970, le Théâtre du Soleil s'installe à la Cartoucherie du bois de Vincennes que la troupe utilise d'abord comme lieu de répétition, puis transforme en théâtre.

1970 – 1980

En 1970, le Théâtre du Soleil crée *1789*, spectacle sur la Révolution Française, au Piccolo Teatro de Milan, dont le deuxième volet *1793*, sera créé trois ans plus tard à la Cartoucherie. Représentations à Paris et en tournée (Villeurbanne, Besançon, Caen, Le Havre, Martinique, Lausanne, Berlin, Londres, Belgrade), 384 000 spectateurs.

En 1974, Ariane Mnouchkine tourne son premier film, lors des dernières représentations de *1789* à la Cartoucherie.

Elle offre ainsi aux spectateurs de cette création collective, un témoignage inédit du travail en cours à cette époque au sein de son théâtre.

En 1975, le Théâtre du Soleil crée *L'âge d'or*, première ébauche, création collective qui cherche à raconter avec les masques de la Commedia dell'Arte notre monde contemporain. Représentations à Paris et en tournée (Varsovie, Venise, Louvain-la-Neuve, Milan, Venise), 136 000 spectateurs.

En janvier 1977, commence le tournage du film *Molière, ou la vie d'un honnête homme*, réalisé par Ariane Mnouchkine, avec les comédiens du Théâtre du Soleil rejoints pour l'occasion par certains de leurs pairs, comme Jean Dasté. Le tournage durera six mois et ralliera, pour la première fois dans l'histoire du cinéma français, la télévision (Antenne 2, la RAI) à la production du film.

En 1979, le Théâtre du Soleil crée *Méphisto, ou le roman d'une carrière* d'après Klaus Mann, dont Ariane Mnouchkine signe l'adaptation. Représentations à Paris et en tournée (Festival d'Avignon, Louvain-la-Neuve, Lyon, Rome, Berlin, Munich, Lons-le-Saunier), 160 000 spectateurs.

1981 – 1998

À partir de 1981, le Théâtre du Soleil entrera dans une période qu'Ariane Mnouchkine pourra ensuite définir ainsi : « le travail du Théâtre du Soleil s'inscrit dans un mouvement dialectique entre la recherche du théâtre contemporain et un besoin périodique d'aller réapprendre aux sources du théâtre. »

En 1981, Ariane Mnouchkine confronte la troupe aux drames historiques de Shakespeare et à ses comédies en cherchant à se mettre à l'école du maître, qui fut aussi bien auteur que directeur de troupe. Ce fut la création de *Richard II* en 1981, de *La Nuit des rois* en 1982, et d'*Henri IV (1ère partie)* en 1984.

Représentations à Paris et en tournée (Festival d'Avignon, Festival de Munich, Los Angeles, Berlin), 253 000 spectateurs.

À partir de 1985, Ariane Mnouchkine entame une collaboration qui dure toujours avec Hélène Cixous, qui écrira pour la troupe plusieurs pièces inédites, ou en accompagnera le travail collectif. En 1985, le Théâtre du Soleil crée *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* de Hélène Cixous, tragédie contemporaine sur le Cambodge à la veille du génocide. Représentations à Paris et en tournée (Amsterdam, Bruxelles, Madrid, Barcelone), 108 000 spectateurs.

En 1987, *L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves* de Hélène Cixous, drame historique qui relate la naissance de l'Inde moderne et la partition de 1947. Représentations à Paris et en tournée (Tel-Aviv), 89 000 spectateurs.

En 1989, à la demande de l'Assemblée nationale, Ariane Mnouchkine réalise avec sa troupe un conte de Noël humaniste *La Nuit miraculeuse*, pour célébrer le bicentenaire de la Révolution française. À cette occasion, l'Assemblée nationale et la Place de la Concorde lui sont réservées pour quelques nuits de tournage.

Entre 1990 et 1992, Le cycle des Atrides : *Iphigénie à Aulis* d'Euripide et *L'Orestie* d'Eschyle (*Agamemnon*, en 1990, *Les Choréphores*, en 1991, *Les Euménides* en 1992). Représentations à Paris et en tournée (Amsterdam, Essen, Sicile, Berlin, Lyon, Toulouse, Montpellier, Bradford, Montréal, New York, Vienne), 287 000 spectateurs.

En 1994, *La Ville parjure, ou le réveil des Érinyes* de Hélène Cixous.

Représentations à Paris et en tournée (Liège, Recklinghausen, Vienne, Festival d'Avignon), 52 000 spectateurs. Le spectacle a également fait l'objet d'un film réalisé par Catherine Vilpoux, qui fait intervenir, aux côtés des images du spectacle, des documents d'archive relatant le scandale du sang contaminé à l'origine de la fable épique écrite par Hélène Cixous.

En 1995, *Tartuffe*, de Molière. Représentations à Paris et en tournée (Vienne, Festival d'Avignon, Saint-Jean d'Angély, Liège, La Rochelle, Vienne en France, Copenhague, Berlin), 122 000 spectateurs. Le processus de création et la vie de la troupe, pendant les répétitions du *Tartuffe*, ont fait l'objet d'un documentaire *Au Soleil même la nuit*. Scènes d'accouchement, réalisé par Eric Darmon et Catherine Vilpoux, en harmonie avec Ariane Mnouchkine.

En 1997, Hélène Cixous collabore à l'écriture de *Et soudain des nuits d'éveil*, création collective qui met en scène l'exil et l'anéantissement du peuple tibétain. Représentations à Paris et en tournée (Moscou),

55 000 spectateurs.

1999 – 2009

En 1999, *Tambours sur la digue*, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes, jouée par des acteurs, de Hélène Cixous, dont Ariane Mnouchkine tourne une adaptation cinématographique en 2001 à la Cartoucherie avec les comédiens du Théâtre du Soleil. Représentations à Paris et en tournée (Bâle, Anvers, Lyon, Montréal, Tokyo, Séoul, Sydney), 150 000 spectateurs.

En 2003, le Théâtre du Soleil crée *Le dernier caravansérail* (Odyssees), spectacle fleuve en deux volets (*Le Fleuve Cruel et Origines et Destins*) qui relate les destins des réfugiés de par le monde. Représentations à Paris et en tournée (Festival d'Avignon, Rome, Quimper, Festival Ruhrtriennale, Lyon, Berlin, New York, Melbourne, Athènes), 185 000 spectateurs. Ariane Mnouchkine en signera l'adaptation cinématographique, entièrement tournée à la Cartoucherie, transformée pour l'occasion en véritable studio de cinéma.

En décembre 2006, le Théâtre du Soleil crée *Les Éphémères*, spectacle en deux recueils. Représentations à Paris et en tournée (Quimper, Festival d'Athènes, Festival d'Avignon, Festival de Buenos Aires, Festival Poa em Cena (Porto Alegre), Sao Paulo, Taipei, Wiener Festwochen, Saint-Etienne, New York (Lincoln Center Festival). 160 000 spectateurs. *Les Éphémères* ont été filmés lors des représentations à la Comédie de Saint-Etienne en juin 2008 par Bernard Zitzermann (coproduction Théâtre du Soleil, ARTE, Bel Air Media).

En septembre 2009, Ariane Mnouchkine a reçu le prix International Ibsen décerné par le gouvernement norvégien en reconnaissance de l'ensemble de son oeuvre.

2010

En février 2010, le Théâtre du Soleil crée *Les Naufragés du fol espoir* (Aurores) à la Cartoucherie, création collective mi-écrite par Hélène Cixous, mise en scène par Ariane Mnouchkine.

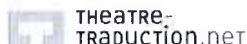
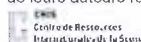
Vous avez d'autres informations ? N'hésitez pas à [compléter cette biographie](#) !

- Application mobile
- Archives du message hebdo
- Annuaire de liens
- Lettres d'informations
- Blogs de théâtre
- Page d'accueil

- **Contacts**
- Devenir partenaire
- Images partenaires [Descriptif PDF]
- Publicité sur le site
- L'Association C.R.I.S.

© 1998-2014 theatre-contemporain.net

Les images et les textes présentés sur ce site sont la propriété exclusive de leurs auteurs respectifs.



Ariane Mnouchkine en marge de l'institution

Le Théâtre du Soleil

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

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

Le modèle utopique de la création théâtrale autogérée

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

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

La leçon de Copeau, la découverte de Meyerhold

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

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

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

La création collective rend les choix difficiles

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

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

Le temps du retour aux sources

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

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

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

La conjugaison d'une vie et d'une troupe

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

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

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

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

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

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

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

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

Le prix de l'art

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

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

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

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

Texte de Jean-François DUSIGNE

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

NOTES

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

Théâtre du Soleil



Musiques et sons



Images



Vidéos

Vous êtes ici : [Accueil](#) > [Le Théâtre du Soleil](#)

Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre

par [Georges Banu](#)



Le théâtre est l'art de la lumière.
Ariane Mnouchkine

"Ce n'est pas parce que tout a été dit que tout a été entendu et compris" écrivait Liszt à propos de Beethoven. Découverte au hasard des lectures, une telle conviction encourage à l'instant où l'on hésite à revenir sur un artiste accompli, commenté, et sur lequel on espère pouvoir encore faire des révélations tardives. Cet essai se propose de revisiter un fragment d'autobiographie théâtrale centrée autour de la planète théâtrale qu'est le Théâtre du Soleil guidée depuis toujours, de manière plus ou moins visible, par Ariane Mnouchkine. L'exploration exige que l'on se place entre histoire et mémoire personnelle.

Pratique chorale et éthique de l'effort

Dès son début Mnouchkine s'est reconnue dans le besoin d'expression collective propre à la femme de théâtre qu'elle est. Mnouchkine a jeté les bases d'une équipe, a élaboré son mode de fonctionnement, a pensé démocratiquement sa structure administrative, une coopérative : elle est l'origine. Outre les qualités du travail marqué par l'esprit solaire d'emblée affirmé, le nom adopté annonce un système de relations que seul le temps rendra lisible : le bon fonctionnement de la troupe s'organise selon le modèle copernicien où autour du Soleil, Ariane Mnouchkine, naviguent à vitesses variables les planètes.

Mais en même temps, tout le monde s'accorde là-dessus, sa force vient de la capacité d'animer un groupe, de le rendre créatif, de développer ses ressources. Elle dispose des vertus de ce que l'on appelle dans la sociologie des groupes un *leader effectif*. Leader en rien institutionnel, car nommé par personne, leader qui fonde son autorité sur l'accord entier de la communauté. Au départ Mnouchkine a pu déployer les énergies des camarades réunis autour d'elle hors de toute mise en cause de son leadership. La création collective dont le Théâtre du Soleil fut le défenseur s'est nourrie de cet équilibre organique entre le *leader effectif* et l'ensemble de l'équipe. Dispositif de pouvoir librement consenti. Plus tard, le groupe connaîtra des tensions qui vont entraîner des ruptures, des départs et des mises en cause, mais Ariane Mnouchkine grâce à ses vertus unifiantes assurera non pas la persistance de l'équipe qui, elle, se modifie, mais la persistance du Théâtre du Soleil comme unité de production théâtrale. Aux vagues successives des départs elle a su répondre par un renouvellement des comédiens tout en préservant les collaborateurs qui forment sa garde rapprochée, Guy-Claude François pour l'espace, Erhard Stieffel pour les masques, Jean-Jacques Lemêtre pour la musique, Hélène Cixous pour l'écrit. Pour le Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine est son *axis mundi*. Par-delà les crises intérieures et les menaces extérieures, elle a sauvé la longévité d'une troupe soumise, comme l'Océan, à l'alternance des marées hautes et des marées basses. Les acteurs partent, viennent, mais, malgré tout Mnouchkine reconnaît que chaque rupture la trouble encore. " Je ne suis pas un maître, lui est détaché. Moi je reste attachée aux gens et je ne peux pas rester insensible. Le maître est au-delà des batailles, pas moi. " [1]

Le théâtre d'Ariane Mnouchkine est un théâtre choral. Depuis ses débuts la propension pour le chœur fut manifeste. Entre l'éloge du travail collectif et ce besoin de chœur, une relation d'interdépendance se noue : l'un soutient l'autre. " Chaque personnage contient tous les autres " de même que chaque comédien se retrouve dans ses partenaires. Mnouchkine, parce qu'éprise par la logique d'une production communautaire, développe une expression théâtrale où la place du protagoniste est souvent diminuée, voire même annulée. En réalité de même qu'elle est le leader du groupe, elle est aussi " la coryphée " de ce chœur qu'est au Soleil toute distribution, coryphée qui reste au-delà de la rampe. Présence invisible pour le public, mais toujours localisable par les comédiens. La choralité définit le théâtre de Mnouchkine.

Au Théâtre du Soleil, Mnouchkine a développé une véritable éthique de l'effort, garant indispensable pour la solidité de l'équipe et son amélioration constante. Ici le travail, qui débute tôt dans la journée pour ne s'achever que bien tard, conjugue les tâches quotidiennes d'entretien du lieu ou de fabrication des décors avec la recherche obstinément poursuivie d'une forme théâtrale. Le Soleil fait de cette concentration constante l'essence même de son identité et, dans ses entretiens, Ariane Mnouchkine, pour parler de sa vision de l'acteur, ne cesse pas d'employer des métaphores qui impliquent le courage et l'endurance, le sacrifice et le besoin de hauteur. Faire du théâtre c'est " gravir une montagne ", répète-t-elle, et l'expédition réclame des " mollets solides " et le besoin " d'air frais " : c'est d'une ascension qu'il s'agit. Et Mnouchkine ne se départira jamais de cette vision sportive du dépassement des obstacles au prix d'un engagement entier. Le travail se voit ainsi assimilé à une aventure d'alpinisme où le leader détient la fonction de chef de cordée relié aux autres. Ailleurs la métaphore devient plus " horizontale " : le travail " c'est comme si j'étais sur une rive très glissante et que j'essayais de tirer les acteurs des sables mouvants à l'aide d'une corde ; je dois faire attention que je ne tombe pas moi-même ". Elle se place toujours devant et fonde son action sur la force d'une exemplarité érigée en loi : elle dirige, guide, est devant, mais par ailleurs, rien dans la vie quotidienne du théâtre ne doit la distinguer des autres, ils ne peuvent avancer qu'ensemble. Éthique de l'effort et pratique chorale se tiennent.

Perspective panoramique et exigence formelle

Mnouchkine d'entrée de jeu a révélé ses appétits pour l'étendue large et la vision vaste. Quoi de plus significatif que son début avec *Gengis Khan*, célèbre pour ses chevauchées sauvages et ses déplacements vertigineux à travers l'immensité de la steppe. Mnouchkine voit grand. Et, plus tard, cet appétit se confirmera car sur une société, une époque, un monde elle va adopter toujours une perspective panoramique. Mnouchkine privilégie les lignes de force et les mécanismes du pouvoir, bref tout ce qui distingue de loin, ce que l'œil surprend lorsqu'il surplombe le paysage. Attrait irrésistible pour les ensembles qui, forcément, appellent une pratique chorale et atténuent, jusqu'à la disparition, la présence isolée des êtres. Au Théâtre du Soleil il n'y a pas de place pour le sujet personnel, pour l'être confronté à soi-même, car il est chaque fois absorbé par le mouvement du collectif, emporté par les énergies de groupe, en quelque sorte anéanti. Ici ou là des figures mineures se détachent sans qu'elles dépassent pour autant le stade de l'être social. Réduites à dire la marginalité, leur présence confirme la priorité explicite de l'assemblée sur le singulier.

Mnouchkine privilégie le regard de loin qui embrasse large. Et son théâtre s'attaque toujours à la démesure d'un monde qui s'interdit la réduction et la focalisation. Les réussites confirment cette pulsion, le peuple de France en 1789 et 1793, l'équipe de comédiens narrateurs dans *L'Age d'or*, la Cour excitée dans *les Shakespeare*, le chœur dans *Les Atrides*, la réunion des monteurs de marionnettes dans *Tambours sur la digue*. Toujours la communauté qui atténue les écarts de l'individuel et le ramène au statut de membre plus ou moins indifférencié. Même quand les textes mis en scène l'exigent, le protagoniste se voit toujours affilié à une communauté dont il ne parvient pas à s'extraire, il en subit la pression et finit par s'y rendre. Richard II n'était-il pas inlassablement entouré par le chœur " des frelons " de la cour ? Au nom de la propension pour l'épique

Mnouchkine sacrifie toute personnalisation... Dans *La Ville parjure*, même Garetta, le docteur coupable, n'est-il pas démultiplié pour dénoncer ainsi l'extension de la faute au niveau de l'ensemble du corps médical ? Ici il n'y a pas de place pour les secrets de l'être ni pour son autonomie : dans ce sens on pourrait dire que le Théâtre du Soleil, malgré l'approche épique, reste étranger au romanesque avec tout ce que celui-ci développe comme profondeur de l'être perçu dans l'acceptation d'être unique. Mnouchkine déteste le rétrécissement de l'abîme et préfère l'expansion de l'étendue. " Nous ne devons jamais troubler la surface de l'eau sous prétexte de la rendre plus profonde " - véritable profession de foi. La vérité est dans la surface dont la netteté des contours affirme le contrôle par le comédien aussi bien que par la mise en scène. Mnouchkine éprouve un goût particulier pour le dessin qui isole et rend toujours repérable un corps : point de fusion ou de confusion. La communauté ne bascule jamais du côté de la masse : elle se présente comme terme intermédiaire entre l'isolement individuel et le rassemblement collectif. La silhouette apaise les tourments personnels et protège contre l'oubli de soi dans la foule. Cela explique sans doute l'importance accordée à la ligne, ligne bien visible, lisible de ces silhouettes distinctes et fortement colorées. Dans ce sens, on pourrait dire que Mnouchkine adopte le programme dont Gauguin reste le plus brillant exemple car, comme lui et ses proches, elle cultive " le cloisonnement ". La scène mnouchkinienne renvoie aux toiles du maître de Tahiti. Elle dispose d'une même beauté décorative.

Mnouchkine fonde son théâtre sur le contraste entre l'ampleur de la vision et la précision de la forme. La perspective panoramique n'entraîne pas le sacrifice des détails car le but consiste à préserver les deux. La forme s'érige en fondement d'un théâtre confronté à l'horizon de l'histoire, forme qu'est, au Théâtre du Soleil, le meilleur véhicule. Ici il s'agit aussi bien de saisir une silhouette que de respecter une ponctuation stricte et d'élaborer une syntaxe claire. Le jeu doit s'y soumettre afin de dégager " le dessin de l'action " dit Mnouchkine avec un terme qui confirme son besoin de netteté. Ne demande-t-elle pas aux comédiens de trouver " la ligne " et de ne jamais jouer qu'une seule chose, de se montrer de face et de s'adresser directement au public ? Le contour sert " pour circonscrire les grands tumultes " disait ce philosophe-esthéticien que fut Alain. Au Soleil le désordre n'a pas lieu d'être car, précise Mnouchkine, aussi bien l'un comme l'autre de ses modèles, l'acteur oriental ou l'acteur populaire, chacun a " horreur de l'anarchie ". Le plateau du Soleil respecte le graphisme soigneusement élaboré durant de longues séances de travail. Mnouchkine a la patience des grands dessinateurs. Elle n'est pas une coloriste, selon la distinction courante dans les arts plastiques.

Ici la forme, certes, séduit, mais en même temps elle endigue l'énergie, la maîtrise et la dirige. Rien n'est plus étranger à Mnouchkine que le torrent romantique qui charrie indistinctement des matériaux hétérogènes. Elle sélectionne, élimine afin d'élaborer une forme à l'écart de toute menace de débordement ; la forme est sécuritaire. Si d'autres s'emploient à la rendre invisible, Mnouchkine, au contraire, l'affirme et en éprouve pleinement l'attrait. Convaincue que le théâtre est appelé à refuser toute expression quotidienne afin " d'être plus grand que nature ", par elle seule la découverte d'une forme peut satisfaire un tel programme.

Mnouchkine développe une esthétique de l'équilibre qui écarte les menaces de désordre et se réclame d'un ordre architectural. Une passion ordonnée. Une perspective strictement cartographiée.

La beauté : distance et séduction

À Mnouchkine répugne la saleté et les déchets : " Il faut faire le ménage " demande-t-elle aux comédiens appelés à assumer toutes les tâches quotidiennes. Mais la formule prend un sens autre, esthétique, dans la mesure où, depuis toujours, son plateau, lui aussi, se plie à une morale de la propreté. Éclaté ou pas, il doit être toujours net comme la peau d'une " main qui présente les acteurs ". D'ailleurs tout au long du siècle se dégage la voie de ces metteurs en scène qui ont considéré que le renouveau du théâtre passe aussi par la purification de son espace au point qu'il puisse être

assimilé à un espace sacré. La métaphore du théâtre comme " cathédrale ", " église " ou " monastère " est récurrente de Stanislavski et Appia à Craig et Copeau. Mnouchkine lorsqu'elle parle de " sanctuaire " ou de " temple " s'inscrit dans la même lignée. Seule la pureté de l'espace dans son ensemble permet la concentration et favorise l'accès à une forme. Pour Mnouchkine c'est le préalable de la création aussi bien que le meilleur contexte pour la réception. Dans ce sens-là elle s'avoue réfractaire à l'attrait que tant de metteurs en scène ont éprouvé pour le désordre de la matière et son insoumission à une forme explicite. Chez elle la matière subit, chaque fois, un traitement théâtral, et loin des vagues de sang qui déferlent sur les plateaux actuels, français ou allemands, celui-ci n'est ici que ruban rouge. Transposer toujours, règle jamais contredite ! En dessinateur, Mnouchkine aime la feuille blanche. Exigence du début et conclusion finale car ses spectacles ne laissent jamais la scène salie de ces résidus qui attestent le combat, perdu ou gagné, avec le concret matériel. Même dans *Les tambours sur la digue*, l'eau s'érige en figure métaphorique. Là où le graphisme règne il n'y a pas de place pour le désordre des éléments.

Depuis les Shakespeare et la rencontre explicite avec l'Orient, le Théâtre du Soleil se montre épris par le culte de la beauté. " Les beaux outils " s'avèrent être indispensables à ce théâtre entièrement mis sous le signe d'un " artisanat d'art ". La splendeur polychrome des tissus, la sensualité des étoffes, le glissement furtif des soies enivrent l'œil, éveillent les sens, entraînent vers un ailleurs magique. Sans doute que cela se rattache à un certain orientalisme qui, depuis Diaghilev et les ballets russes, s'est toujours distingué par l'ivresse décorative, et qui, plus encore, renvoie à la vision ascensionnelle, déjà évoquée, par Mnouchkine : ainsi nous sommes entraînés " au-dessus du monde, sur les hauts plateaux " du théâtre. Quand il revêt " ses habits de lumière " l'acmé est atteinte.

Brecht, dans *Effets de distanciation de l'acteur chinois*, observe qu'en Chine même une vieille femme ayant perdu ses esprits se montre bardée de hardes de soie. Il ne s'agit pas d'entretenir un illusionnisme hollywoodien, précise-t-il, mais de sauvegarder une distance par rapport au réel. Mnouchkine se rallie au propos brechtien car elle aussi entend cultiver la distance pour fuir le rapprochement et la " contemporanéisation ". La beauté intervient comme écart poétique. Elle exclut le quotidien et affirme l'autorité de la convention. Au-delà de la séduction de l'image, le souhait consiste à introduire une distance irréductible au quotidien ou aux clichés de l'intimité. La beauté construit l'ailleurs du théâtre et ainsi Mnouchkine rejoint la lecture brechtienne.

Tous les témoignages s'accordent : depuis ses débuts, Mnouchkine réduit au minimum les lectures à la table pour entraîner rapidement les comédiens sur le plateau où ils improvisent, cherchent en s'aidant par des éléments de costume. Et ceci grâce aux réserves d'une richesse inouïe du Soleil. Il faut recycler ce qui a déjà servi. Morale de Mnouchkine qui recycle la Cartoucherie de même qu'elle invite les acteurs à réutiliser les vieux tissus, les manches disparates, les pantalons dépareillés. Cela permet d'esquisser une image sur la base de laquelle peut s'engager le voyage vers le centre secret des personnages. En subissant la loi cruelle de la permutation des rôles, l'acteur épris par sa silhouette esquissée approche le personnage pas à pas, de l'extérieur vers l'intérieur. Le régime de travail est meyerholdien. Le contour et la surface, pense-t-on, entraînent l'acteur sur le chemin de l'intériorité qui, en réalité, intéresse peu Mnouchkine. Ses secrets ne la passionnent pas, elle veut que le théâtre fasse la lumière sur les êtres qu'il présente. Et les juge aussi. Quand elle dit à propos d'un spectacle : " Je n'arrive pas à trouver comment mettre l'ombre en lumière ", Mnouchkine diagnostique, d'une manière plus large, sa propre difficulté de traiter l'ombre et de l'inclure dans son théâtre. Elle qui déteste les nuances et l'incertitude, tranche toujours. Tout doit être clair et le Soleil se refuse l'incertitude du *sfumato*. La beauté est une forme de lumière. Intransigente et insoutenable.

Une démarche ambientale

Mnouchkine a toujours pensé ses spectacles par rapport au public intégré dans l'ensemble du projet. Avec *1789*, n'a-t-elle pas été, avec Luca Ronconi et son *Orlando furioso*, le précurseur du renouvellement des rapports avec les spectateurs, rapports désormais fluctuants, jamais fixes ? Bannie, l'immobilité de l'ancienne division salle-scène fait place à une dynamique inconnue auparavant. Le spectateur, tantôt près, tantôt éloigné, se trouve dans l'intimité des comédiens, les suit, bref s'éprouve comme étant leur partenaire. Plus tard, avec *1793*, cette activité réciproque s'apaise afin de faire entendre la pensée sur la Révolution française que formulent, selon leurs sections, les hommes et les femmes. Il s'agit de placer chaque fois le public dans une situation autre, en rien gratuite car déterminée par les données du spectacle. Avec *L'Age d'or* le projet initial consistait à mener de concert des actions distinctes dans les quatre cratères creusés par Guy-Claude François afin de laisser au spectateur la liberté de choix pour qu'il élabore lui-même son parcours. Finalement, Salouha va prendre en charge le public et va l'entraîner, sans des motivations toujours explicites, d'un espace à l'autre. La grande réussite venait du premier déplacement qui assurait le passage de la salle où l'on représentait, pour les spectateurs debout, l'épisode de la peste de Marseille à la nef centrale où devait se dérouler cette histoire d'un Arlequin des temps modernes, alias l'ouvrier maghrébin Abdalah. Mais déjà la crise se devinait et, après un bref sursis avec *Méphisto*, spectacle réalisé à partir du roman alors inédit en Allemagne de Klaus Mann, la frontalité s'instaurera. Ensuite, Mnouchkine, lors des *Shakespeare*, en faisant définitivement retour au texte, réhabilitera ce rapport de face-à-face qui, dit-elle, répond à son désir de voir " les yeux des acteurs ". Ils s'avancent sur le plateau pour s'adresser directement au public désormais immobile.

Brecht affirmait que " la première vérité au théâtre c'est de montrer qu'il s'agit du théâtre ". Principe fondateur de la distanciation que Mnouchkine a toujours adoptée et modulée. Ainsi, le fait que les spectateurs puissent assister à la préparation des comédiens trouve son origine dans la pensée brechtienne, mais ici le public regarde l'ambiance de travail comme un paysage avec masques et couleurs, costumes et coiffes. Il se laisse fasciner par le droit d'intimité que la troupe lui accorde de même que par l'attrait de cette pré-théâtralité dont il est témoin. Les loges, dépourvues de toute trace extérieure au spectacle si présente habituellement - photos, télégrammes, objets - perçues comme un dispositif de représentation pleinement assumé. Le spectacle commence là.

Ariane Mnouchkine et Guy-Claude François traitent la nef centrale de la Cartoucherie dans son intégralité car, autour du plateau et des gradins, soit on creuse un champ de fouilles pour *Les Atrides*, soit on place de centaines de petites poupées pour *Sihanouk*... l'espace englobe la représentation et le public, pour y accéder, franchit des frontières et découvre des signes visuels qui le placent dans l'ambiance du spectacle. L'efficacité de ces solutions ne s'impose pas toujours, mais elles répondent au projet mnouchkinien de traiter l'ensemble visible de la Cartoucherie comme une totalité.

Le spectateur dès son arrivée aperçoit le titre du spectacle inscrit sur les murs de la bâtisse peints en une couleur retenue en fonction de l'univers traité. Ensuite, une fois à l'intérieur, l'attendent documents, cartes, photos qui attestent de l'importance accordée par le Soleil à la documentation. Mnouchkine rêve non seulement d'acteurs mais aussi de spectateurs instruits et elle facilite l'accès immédiat aux sources. Au Soleil on ne se dérobe pas au travail pédagogique car sa démarche globale sera aussi une démarche de formation. L'accès aux livres n'est qu'un premier pas sur le chemin vers " le progrès " du public qui préoccupe tant Mnouchkine. Mais, outre les renseignements fournis, ces pratiques participent à la volonté d'inscrire le spectateur dans un environnement global. Le projet de la démarche ambientale explique la présence du buffet où le public peut se restaurer grâce à des plats propres à la tradition culinaire des civilisations dont traite la représentation. L'accueil contribue à instaurer un climat de bien-être mais aussi à rattacher l'œuvre traitée à ses racines. Ainsi le public accède à un univers. Par ailleurs ce sont les comédiens eux-mêmes qui servent en affirmant ainsi que, malgré l'effort exigé par la scène, rien ne leur est étranger. Ce qui compte c'est de toujours être près des spectateurs comme Mnouchkine elle-même l'est. Chaque soir,

avant le spectacle, avoue-t-elle " je tremble en ouvrant la porte : est-ce que tout est digne de l'attente du public ? Il faut prendre soin de lui ". Cette approche globale de l'espace s'est constituée en sceau identitaire du Soleil car " le lieu aide le public à monter à la montagne " - autre métaphore ascensionnelle de Mnouchkine

Le Théâtre du Soleil se déplace rarement car Mnouchkine n'entend pas sacrifier la loi qu'elle a faite, loi du théâtre comme ensemble qui réunit spectacle, cuisine et bibliothèque. La tournée ne doit nullement amputer cette complexité et lorsque le montage financier des pays riches le permet, l'arrivée à l'étranger du Soleil évoque non pas un nomadisme forain, mais plutôt un nomadisme tribal.

La pratique ambientale, par-delà toutes les variations, écoute d'un seul principe. " Trouvez la chaleur " disait Mnouchkine dès ses débuts. Que tout soit chaud ! Que le public ne se sente pas ni ignoré, ni surveillé. Interdit de photos ou de captation, le lieu se constitue en abri réservé au théâtre qui ainsi ose résister à la mainmise des médias. L'utopie du Soleil est protégée et cette protection concerne également acteurs et public. Une même ambiance les réunit.

L'acteur dilaté et le texte exalté

Ariane Mnouchkine pratique ce que l'on peut appeler *la référence à double foyer* : elle s'intéresse également aux formes basses, du théâtre populaire à la commedia dell'arte, et aux formes nobles, en particulier orientales. La référence à double foyer, que l'on retrouve chez Meyerhold, Reinhardt ou Copeau, permet de renouer la liaison avec l'ensemble des traditions par-delà les différences de statut et d'évaluation. Une constante les relie, le comédien, grâce à des outils anciens et à des techniques corporelles, élargit le champ des possibles et se consacre à une extension progressive de ses moyens. Il ne se replie pas sur l'intériorité, mais se déploie sur l'extériorité : il est en quête permanente du visible et fait sien le précepte de Mnouchkine " ce qui n'est pas physique n'est pas théâtral ". Cela réclame une utilisation maximale de ses ressources accompagnée par l'usage des instruments du théâtre qui participent, eux aussi, à cette volonté de dépassement de soi. Mnouchkine, comme Barba, rêve d'un acteur dilaté. Sa théâtralité passe par là.

Pour Mnouchkine, le naturel n'a pas lieu d'être sur un plateau et le débordement du quotidien s'impose comme une exigence première. Tout doit être transposé. Transposition généralisée qui entraîne le théâtre vers une dimension supérieure : l'artifice ici n'a pas pour but de mettre en cause le réalisme, dans son acception primaire, mais de rehausser le théâtre et d'entraîner le public vers ses cîmes. Il s'agit toujours d'ascension payée parfois au prix de cette absence d'impureté, de saleté et de sexualité propre au Théâtre du Soleil. Mnouchkine, malgré la référence à double foyer, est habitée par le rêve de cette beauté vers laquelle sans cesse elle se dirige. " C'est là que je veux emmener le Soleil. Beauté du théâtre, beauté humaine ". Le bas, dans le sens bakhtinien du terme, le bas, dans sa dimension concrète, lui reste étranger.

Le masque s'est imposé comme premier appui emprunté au passé pour engager cette tentative d'élargissement des moyens du comédien occidental, souvent voué " à dire des mots en costume ". L'outil n'a rien d'inerte et il modifie la vision du jeu, son étendue et son champ. Le Soleil a avancé avec les masques et tout ce que ceux-ci permettent de découvrir grâce au travail d'improvisation. Pratique de liberté, pratique d'exploration. Erhard Stieffel, depuis les débuts, a sculpté les masques hors pair qui ponctuent le parcours de Mnouchkine des *Clowns* jusqu'aux *Tambours*.

Si le masque sert de marchepied à l'acteur dilaté, la musique l'emporte vers le but à atteindre. Jean-Jacques Lemêtre, présent depuis plus de vingt ans, retrouve des instruments ou en invente pour son gamelan personnel qui dialogue avec le spectacle, gamelan dont il est le maître incontesté. " La musique entraîne l'acteur jusqu'au bord du chant ". Et ainsi, une fois encore, il déborde les limites

propres aux pratiques occidentales du jeu et après avoir développé ses ressources chorégraphiques il se trouve placé au cœur d'un monde sonore érigé en partenaire. Ici rien n'est subalterne et Mnouchkine conforte l'ancienne observation de Sergueï Eisenstein pour qui le propre du spectacle oriental consiste dans le fait qu'il n'établit nulle hiérarchie : mots, sons, danses occupent une position équivalente. La centralité de la parole abolie, Mnouchkine met au cœur de son théâtre l'acteur dilaté qui renvoie aux modèles asiatiques. Il ne les copie pas, il s'en approprie les principes. Il procède à un véritable travail d'hybridation des sources asiatiques. Parce qu'ils les ont découvert et repensé, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil peuvent fournir la version d'un Orient imaginaire. Il leur est indispensable au nom de leur attente où l'énergie extrême et la forme contraignante sont appelées à cohabiter " en pleine lumière ".

L'acteur, au Théâtre du Soleil, s'accomplit moins individuellement qu'en groupe. La pratique chorale déjà évoquée atteint à son paroxysme dans les instants où, réunis, les acteurs se précipitent pour envahir le plateau comme une citadelle à prendre ou le quittent en le vidant de leur exubérante effervescence. La théâtralité de l'excès pratiquée par Mnouchkine parvient à son comble lors des entrées et des sorties traitées comme des événements scéniques à part entière. Entre ces deux pôles s'installe une intensité qui, à force de se situer au même degré, parfois s'immobilise sur une même ligne de crête. Mais, par delà tout, l'acteur dilaté des *Shakespeare*, des *Atrides* ou des *Tambours* participe de cette " terreur sacrée " chère aux grecs, terreur qui le rend mythologique. La légende du Soleil passe par lui.

Au Soleil le texte bénéficie d'un statut particulier : on ne le lit pas, on l'exalte. Le texte exalté est l'équivalent de l'acteur dilaté, à qui sont indispensables des partitions épiques où l'air circule et les passions s'affrontent. Le modèle d'acteur forgé par Mnouchkine détermine les choix du répertoire et seulement lorsqu'il y a concorde entre eux que le Soleil s'accomplit. Au fond, soit il retient les œuvres qui lui conviennent soit l'auteur se plie à ses préalables - l'esthétique du Soleil est au poste de commande. Et par exemple, Hélène Cixous, dotée d'une intelligence particulière, répond à ce cahier des charges esthétique. Elle " enfle " l'écriture pour offrir de la matière à l'acteur dilaté.

Quand la scène commande à la page il y a un danger qui pointe : l'excès de théâtralité. L'abus de lisibilité. L'absence de secret. Parce que tout est dit et montré, la fable ne demande qu'à être suivie. Elle interdit le prolongement imaginaire auquel appellent tous les grands textes. Et pourtant Cixous et Mnouchkine se sont avérées de si subtiles interprètes des fêlures du monde moderne car plus que quiconque elles sont parvenues à reconnaître ses craintes et saisir ses pannes. N'ont-elles pas eu le courage de rapprocher Norodom Sihanouk, ce séduisant fauteur de troubles, de Richard II ? Mais, plus encore, lorsque personne ne présageait les guerres à venir dans une Yougoslavie vouée à ses démons balkaniques, au Théâtre du Soleil on parla, lors de *L'Indiade*, de la partition parfois trop engluée dans l'histoire aux dépens de son haut sens symbolique. L'Europe depuis dix ans vit sous son signe. Et n'a-t-on pas identifié dans le motif du sang empoisonné, sang contaminé, le grain de la tragédie moderne dans *La Ville parjure* ? Mais là encore à force de vouloir juger, les anciens démons du manichéisme surgirent et, face à la faute tragique, les preuves fournies nous apparaissaient trop explicites. Le texte exalté pêche parfois par abus de lyrisme. Il englue la raison sous les vagues de l'affectivité ou d'une beauté qui se suffit à elle-même. Le corps peut traduire les états d'âme, et certaines postures adoptées éblouissent, mais parfois le regret du mot à peine audible, mot non proféré, pointe. Au Soleil comme en Orient c'est des victoires de la scène et non pas du texte que l'on se souvient.

Mnouchkine s'est affirmée depuis toujours attirée par l'Histoire, mais, finalement, son théâtre a basculé du côté de la légende avec tout ce que celle-ci comporte comme immémorial et onirique. " J'ai besoin que le théâtre me raconte des histoires et qu'il me les raconte comme lui seul peut les raconter : légendairement et cependant droit dans les yeux ". Mnouchkine n'interprète pas les destins du monde et ne lit pas l'histoire, elle en livre les contes. Et ceci grâce à ce qui est, par dessus

tout, son propre, la confiance au théâtre. Les victoires du Soleil et certaines de ses défaites viennent de là.

Georges BANU

"Ariane Mnouchkine, la confiance faite au théâtre", *Exercices d'accompagnement, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Editions l'Entretemps, 2002, pp. 58-70

[1] Toutes les citations entre guillemets sont d'Ariane Mnouchkine et elles sont empruntées à ses entretiens accordés à travers sa carrière.



Rechercher sur le site

- Traduction automatique :

Sélectionner une langue

Fourni par Google Traduction

- [À propos du Théâtre du Soleil](#)
- [Nos spectacles et nos films](#)
- [Sources orientales](#)

Théâtre du Soleil - [Mentions légales](#) - [Plan du site](#) - [Remerciements](#) © 1999 - 2015 Théâtre du Soleil, Cartoucherie 75012 Paris



par Laure Adler Le site de l'émission
du lundi au vendredi de 22h15 à 23h

Ariane Mnouchkine (1/4)

16.12.2014 - 22:15

Première d'une série de quatre émissions en compagnie d'Ariane Mnouchkine, metteur en scène, fondatrice et directrice du Théâtre du Soleil. Une première émission autour de ses débuts et de l'idée de transmission

C'est dans son *"lieu de travail, de vie"*, la **Cartoucherie**, qu'elle reçoit. Plus précisément dans la **bibliothèque**, surnommée *"le temple"*, qui sert aussi de refuge... *"Même dans une bibliothèque pas très grande, il y a virtuellement tous les trésors du monde"*. A titre personnel, Robinson, le Capitaine Fracasse, Victor Hugo... furent ses premières lectures marquantes.

Elle raconte **son enfance**, pendant la Seconde Guerre Mondiale. *"Les traumatismes se sont abattus sur la partie adulte de la famille, pas sur moi. J'ai eu de la chance..."*

Son père, le producteur Alexandre Mnouchkine, était inquiet à l'idée de la voir faire du théâtre. *"Les artistes ont peur de ce monde pour leurs enfants (...) Malgré tout il m'a énormément aidée..."*

Il la pousse à partir pour **Oxford** : *"un des plus beaux cadeaux qu'il m'ait fait"*. C'est là, en faisant du théâtre universitaire avec Ken Loach, qu'elle comprend qu'elle veut en vivre. *"Je l'ai su un jour, comme ça, pendant une répétition de Coriolan. Le coup de foudre..."*

Un autre moment marquant : "Arlequin, serviteur de deux maîtres" de **Giorgio Strehler**. *"C'était comme la statue du théâtre lui-même..."*

Elle nous parle du concept de **maitre**. *"Un maitre c'est celui qui veut, au fond, que son élève le quitte (...) Un chef de troupe ne veut pas qu'on le quitte (...) Si je pouvais garder tout le monde, je garderais tout le monde..."*

*"Ce moment de **répétition** où tout est possible, où on peut être autre, créer un monde..."*

Le théâtre du Soleil a eu la chance de bénéficier de l'esprit de **la Libération**. *"On croyait en nous, on nous attendait..."* Elle aimerait qu'il en soit de même pour **la jeunesse actuelle** : *"on ne lui parle pas de sa responsabilité, de toute la part qui lui revient, de tout ce qu'elle a à faire, on ne lui raconte que ce qu'elle a à subir (...) Le venin du désenchantement et donc de l'égoïsme individualiste (...) est un mensonge..."*

*"Nous devons recommencer à éduquer nos enfants au courage et à **la confiance**. On se trompe beaucoup plus souvent quand on ne pas fait confiance que quand on fait confiance..."*

"L'essence même du théâtre c'est la poésie faite chair (...) C'est aussi le mystère (...) Le théâtre peut, doit souvent raconter des choses abominables..."

Quand elle reçoit des jeunes, elle attend **de l'émotion**. *"Qu'ils sachent que cela leur appartient. Qu'ils ont en eux cette beauté, même si cela va s'exprimer différemment dans leur vie..."*

Ariane Mnouchkine aimerait toucher tout le monde, dans la tradition de **Jean Vilar**. *"Quand j'ouvre la porte le soir, j'ai la même émotion de les voir arriver..."*

L'éducation, l'idée d' *"égalité d'expression"*, la lecture, closent ce premier entretien...



par Laure Adler Le site de l'émission
du lundi au vendredi de 22h15 à 23h

Ariane Mnouchkine (2/4)

17.12.2014 - 22:15

Deuxième émission sur quatre de la série consacrée à Ariane Mnouchkine, metteur en scène, fondatrice et directrice du Théâtre du Soleil.
Un deuxième entretien autour du processus de création

La dramaturgie sert à **éclaircir**. "Ce qui est totalement obscur (...) au début des répétitions" doit devenir clair "pour ceux qui font le théâtre et pour le public..."

Au début, on ne part de rien. "Une salle de répétition vide, **une page vierge**. Et tout le monde prie pour que le théâtre veuille bien redescendre avec nous..." Il ne vient pas toujours. Il faut "**une vérité plus que vraie (...) une poésie...**"

En répétition, "tout le monde est **égal**, tout le monde peut proposer (...) Même la proposition la plus saugrenue s'avère parfois très riche (...) Il ne faut pas de censure, il faut **essayer**, il faut écouter..."

Tout le monde essaye tous les rôles. Ariane Mnouchkine ne veut pas décider à l'avance : "je les priverais de tout un chemin d'**expérience libre** qui est le plus beau moment des répétitions..." Le rôle se charge alors de ce que tous ont découvert...

"Je sais ce que je ne veux pas" : la description, le réalisme, rajouter des idées sans être fidèle au texte...

"Ce que je veux au fond, c'est que dans la salle le petit collégien le plus ignare et le lettré soient pris par le spectacle..."

Elle évoque son dernier spectacle, **Macbeth**, cette pièce de **Shakespeare** dont la "construction est implacable..." "Il n'y a qu'à suivre, écouter ce qu'il nous dit et ne pas l'oublier, lui faire confiance..."

"C'est **le verbe** qui compte".

Elle nous parle du musicien historique **Jean-Jacques Lemêtre**; évoque encore son rapport à **l'architecture des théâtres**, au **temps**, à **l'espace**... "Il ne peut pas ne pas y avoir de transformation au théâtre". Il faut montrer "comment le monde pourrait être..."

Le nombre d'acteurs dans une troupe, sur un plateau, est souvent trop réduit, estime-t-elle...

"Il y a une grande partie du théâtre qui s'apprend sur le tas, mais il faut que ce soit un bon tas..."

A propos du masque : "pendant que les comédiens enfilent le leur, le public enlève le sien..."

Ariane Mnouchkine est toujours là à l'entrée du public. "**Le public** donne énormément d'affection, quand il arrive. (...) C'est extrêmement **érotique** ce qui le lie aux acteurs..." Le théâtre est un rapport "**d'offrande**". "C'est une maison du **peuple**"

Commence alors la **représentation**. "**Une cérémonie**" fragile, "un moment suspendu"... "Le réveil le matin, quand on sait qu'il y a une représentation ce soir, n'est pas le même, inconsciemment (...) C'est comme quand on s'apprête à partir pour un **grand voyage**..."



Hors-champs



par Laure Adler Le site de l'émission
du lundi au vendredi de 22h15 à 23h

Ariane Mnouchkine (3/4)

18.12.2014 - 22:15

Troisième émission sur quatre d'une série en compagnie d'Ariane Mnouchkine, metteur en scène, fondatrice et directrice du Théâtre du Soleil.

Un entretien autour du choix des thèmes, de l'imaginaire et du travail de l'acteur...

*"Quand on reçoit des fonds publics, on a une mission..." : aller au **plus grand nombre**. "L'argent (...) doit être redonné (...) par des œuvres jouissives et éducatrices..."*

*"Tout devrait être **oeuvre**. Pas chef d'œuvre, œuvre. Quelque chose qui mérite au moins ce nom..."*

Elle évoque son travail avec **Hélène Cixous**, qui lui a écrit de nombreuses pièces : *"elle fait partie... D'une façon différente, mais elle fait partie..."*

Les thèmes viennent, quand ça lui *"brûle"*... Ils sont souvent inspirés par *"ce que nous vivons"*, à la condition sine qua non d'y trouver *"de l'universel"*. *"Qu'est ce qui dans tout ce vacarme de l'actualité est fracas ?"*

Elle nous parle de sa pièce **"l'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge"**, première collaboration avec Hélène Cixous. *"C'est une des rares fois (...) où un spectacle a eu un poids politique réel..."*

Mais plus que les politiques, Ariane Mnouchkine cherche à marquer *"chacun d'entre nous"*... *"Le théâtre **concrétise** dans la chair et **les émotions**, les souffrances, les joies..."*

La restitution de la réalité ne suffit pas. *"Il faut la rendre lisible (...) Il faut montrer ce que c'est dans l'**imaginaire** des gens"*, comme dans **"Le dernier Caravansérail"**...

Les acteurs doivent *"y croire"*. *"Il ne peut pas y avoir de compassion sans imagination (...) Mais être affligé ne suffit pas (...) il faut l'art du théâtre..."*

Pour le public, *"il faut cette part **d'identification** (...) et en même temps cette **lucidité**"*. Il y a deux plaisirs : *"l'émotion et voir en même temps comment cette émotion vous est donné..."* L'un n'annule pas l'autre, mais le multiplie... Comme dans **"l'Indiade"**, il faut une part **d'interrogation**, de **suggestion**...

Pour les acteurs, *elle rappelle "que c'est énormément de **travail** (...) C'est l'oubli de soi-même pour **trouver l'autre** (...) Ce sont des invocateurs..."* Il faut *"ensorceler"*. Le rapport au **corps**, à **la voix**, est aussi essentiel...

"C'est un rapport de rythme, de respiration (...) Un instinct. Quelqu'un rentre et ne marche pas tout à fait pareil que sur le plancher des vaches..."

Au théâtre, il faut aussi savoir *"attendre"*.

Elle parle de son travail sur **Tartuffe** : *"il faut tout balayer et reprendre la pièce comme au premier jour..."*

Dans sa troupe, s'il y a *"des poissons pilotes"*, le salaire est égal. Il faut des gens extrêmement **différents**, en âge, en sexe, en nationalité... *"C'est l'image du monde"*



Hors-champs



par Laure Adler Le site de l'émission
du lundi au vendredi de 22h15 à 23h

Ariane Mnouchkine (4/4)

19.12.2014 - 22:15

Quatrième et dernière émission de la série consacrée à Ariane Mnouchkine, metteur en scène, fondatrice et directrice du Théâtre du Soleil.

Un entretien autour du cinéma, de la pratique théâtrale, de la vie de troupe, des engagements et de l'avenir...

*"J'admire les gens qui arrivent à avoir plusieurs casquettes, moi je n'en ai qu'une seule (...)
C'est déjà énorme pour moi"*

Elle parle **des traces laissées**, à travers **la caméra**, même si le théâtre, *"puisque c'est l'art du présent, vieillit (...)
Les gens jugeront..."*. Le cinéma, c'est *"ce qu'au fond le public fait avec son œil : des panoramiques, des travellings avant, des gros plans..."*

Ariane Mnouchkine revendique d'avoir fait *"de vrais films"* : **Molière, le Dernier Caravansérail, Les naufragés du fol espoir...**

"Tout part d'un espace vide, mais pas stérile, qui appelle l'imagination..." : **le plateau.**

"Les changements de décors, c'est magnifique à voir, si c'est bien fait..."

Le masque est *"là, même quand il n'est pas là"*, parfois *"corporel, transparent"*. *"On ne peut pas être réaliste ou psychologique sous un masque. On n'existe pas, tant que le masque ne vous impose pas son corps, son rythme, ses réactions..."*

"Les marionnettes sont nos maîtres". Elles offrent *"la musicalité, la transformation du mouvement"*, comme l'enseignent les acteurs de **kabuki**.

Elle évoque ses autres maîtres, *"ceux qui ont écrit pour nous (...)
qui nous racontent leurs fulgurances, leurs découvertes et nous confirment des choses"* : **Copeau, Meyerhold, Stanislavski, Dullin, Jovet** aussi, surtout **"Ecoute mon ami"**.

Comment entre-t-on au Soleil ? *"Par les fenêtres. J'ai une théorie selon laquelle les gens qui veulent vraiment entrer au Soleil finissent par y rentrer (...)
On reste si on est indispensable, au fond (...)
précieux, aimé..."*

Travailler au théâtre du Soleil, c'est beaucoup travailler, *"travail que personne ne nous force à faire (...)
Je payerai pour faire ce travail. Parfois on paye de nous mêmes..."*

On y trouve aussi *"des gens qui ont du génie dans leurs mains"*.

Elle revient sur son **engagement pour les sans-papiers, sur la misère du monde** : *"c'est le sujet qui m'inquiète le plus, parce que c'est d'une telle complexité (...)
Il y a une réponse ici, il y a une réponse bien plus difficile qui est là-bas..."*

"Comment résister, comment continuer à nager un peu à contre-courant sans se faire noyer ?"

L'entretien se poursuit sur le livre de Beatrice Picon-Vallin, au nom joliment évocateur : **"Les cinquantes premières années"**... L'occasion d'évoquer la question de **la transmission**...

Le théâtre du Soleil est en *"mouvement"*. C'est un **"navire"**. Alors, après Macbeth ? *"J'en suis encore au moment où je pense à dix choses à la fois..."*

À l'aube de cette année 2014, je vous souhaite beaucoup de bonheur.

Une fois dit ça... qu'ai-je dit? Que souhaité-je vraiment ?

Je m'explique :

Je nous souhaite d'abord une fuite périlleuse et ensuite un immense chantier.

D'abord fuir la peste de cette tristesse gluante, que par tombereaux entiers, tous les jours, on déverse sur nous, cette vase venimeuse, faite de haine de soi, de haine de l'autre, de méfiance de tout le monde, de ressentiments passifs et contagieux, d'amertumes stériles, de hargnes persécutoires.

Fuir l'incrédulité ricanante, enflée de sa propre importance, fuir les triomphants prophètes de l'échec inévitable, fuir les pleureurs et vestales d'un passé avorté à jamais et barrant tout futur.

Une fois réussie cette difficile évasion, je nous souhaite un chantier, un chantier colossal, pharaonique, himalayasque, inouï, surhumain parce que justement totalement humain. Le chantier des chantiers.

Ce chantier sur la palissade duquel, dès les élections passées, nos élus s'empressent d'apposer l'écriteau : "Chantier Interdit Au Public"

Je crois que j'ose parler de la démocratie.

Etre consultés de temps à autre ne suffit plus. Plus du tout. Déclarons-nous, tous, responsables de tout.

Entrons sur ce chantier. Pas besoin de violence. De cris, de rage.
Pas besoin d'hostilité. Juste besoin de confiance. De regards.
D'écoute. De constance.

L'Etat, en l'occurrence, c'est nous.

Ouvrons des laboratoires, ou rejoignons ceux, innombrables déjà, où,
à tant de questions et de problèmes, des femmes et des hommes
trouvent des réponses, imaginent et proposent des solutions qui ne
demandent qu'à être expérimentées et mises en pratique, avec
audace et prudence, avec confiance et exigence.

Ajoutons partout, à celles qui existent déjà, des petites zones
libres.

Oui, de ces petits exemples courageux qui incitent au courage
créatif.

Expérimentons, nous-mêmes, expérimentons, humblement,
joyeusement et sans arrogance. Que l'échec soit notre professeur,
pas notre censeur. Cent fois sur le métier remettons notre
ouvrage. Scrutons nos éprouvettes minuscules ou nos alambics
énormes afin de progresser concrètement dans notre recherche
d'une meilleure société humaine. Car c'est du minuscule au
cosmique que ce travail nous entrainera et entraine déjà ceux qui
s'y confrontent. Comme les poètes qui savent qu'il faut, tantôt
écrire une ode à la tomate ou à la soupe de congre, tantôt écrire
Les Châtiments. Sauver une herbe médicinale en Amazonie, garantir
aux femmes la liberté, l'égalité, la vie souvent.

Et surtout, surtout, disons à nos enfants qu'ils arrivent sur terre

quasiment au début d'une histoire et non pas à sa fin désenchantée. Ils en sont encore aux tout premiers chapitres d'une longue et fabuleuse épopée dont ils seront, non pas les rouages muets, mais au contraire, les inévitables auteurs.

Il faut qu'ils sachent que, ô merveille, ils ont une œuvre, faite de mille œuvres, à accomplir, ensemble, avec leurs enfants et les enfants de leurs enfants.

Disons-le, haut et fort, car, beaucoup d'entre eux ont entendu le contraire, et je crois, moi, que cela les désespère.

Quel plus riche héritage pouvons-nous léguer à nos enfants que la joie de savoir que la genèse n'est pas encore terminée et qu'elle leur appartient.

Qu'attendons-nous ? L'année 2014 ? La voici.

PS : Les deux poètes cités sont évidemment Pablo Neruda et Victor Hugo

Le Dossier Documentaire de l'UODC

Comment faire travailler ensemble des personnes pour produire une œuvre ?

- Partie II -

■ **Le Théâtre du Soleil..... pp. 29-48**

- Le Théâtre du Soleil, utopie durable et flamboyante
Site web Le Monde (www.lemonde.fr), avril 2014

- De levers de Soleil en levers de rideau, cinquante ans d'« Ariane »
Fabienne Darge, *Site web Le Monde* (www.lemonde.fr), mai 2014

- « Imaginer ». Entretien avec les comédiens
Olivier Celik, *Revue l'Avant-scène théâtre*, *Extrait de « Le théâtre du soleil, notre théâtre »*, juillet 2010

- Repères biographiques du Théâtre du Soleil
Théâtre du Soleil (www.theatre-du-soleil.fr)

Le Théâtre du Soleil, utopie durable et flamboyante

LE MONDE | 23 04 2014 à 12h30 • Mis à jour le 23 04 2014 à 13h05

Utopie. Le mot a disparu, sinon des dictionnaires, du moins des esprits contemporains, inquiets ou désenchantés. Depuis un demi-siècle et la création du Théâtre du Soleil par Ariane Mnouchkine, c'est bien, pourtant, ce qui résiste dans cette Cartoucherie magique, nichée au milieu du bois de Vincennes : une utopie concrète, durable, flamboyante.

Comment a-t-elle tenu, cette troupe qui n'a jamais voulu rentrer dans le carcan du théâtre public à la française, et qui est cependant l'une des principales ambassadrices de notre culture à l'étranger ? Où puise-t-elle sa longévité, sa créativité, son irrésistible capacité à attirer de jeunes acteurs du monde entier, prêts à faire le voyage de Vincennes pour participer à cette odysée théâtrale ?

D'abord dans la ténacité et la foi d'une femme exceptionnelle, Ariane Mnouchkine. Elle n'a jamais dérogé à ses idéaux et s'est donné les moyens de les faire vivre à l'échelle de son monde, cette maison de théâtre de la Cartoucherie. Au Théâtre du Soleil, tous les salariés 70 personnes, « Ariane » comprise, sont payés à un salaire unique, 1 800 euros par mois aujourd'hui. Inébranlable, la chef de troupe a maintenu ce principe fondateur : à ses yeux, toutes les énergies doivent être mobilisées sur la création collective et le travail réel, non sur les ambitions de carrière et les stratégies égotistes.

UNE UTOPIE CONTAGIEUSE

Depuis les années 1960, Mnouchkine a été de tous les combats : pour les sans-papiers, le Tibet, contre les intégrismes religieux, menant une grève de la faim, en 1995, pour protester contre les massacres en Bosnie. Sans que jamais ces luttes prennent le pas sur l'ambition artistique, ni sur la volonté d'offrir un théâtre « populaire », dans la lignée de Jean Vilar, tant l'engagement politique et artistique, ici, ne fait qu'un.

Pour Mnouchkine, le théâtre ne peut être qu'épique, même si elle s'est toujours gardée de le théoriser. Qu'il mette en scène des vers de Shakespeare ou des textes contemporains, son art déploie une esthétique très singulière, nourrie par les rituels stylisés du théâtre asiatique, mais aussi, ces dernières années, par le cinéma. L'art de l'acteur, aux antipodes du naturalisme, la musique de Jean-Jacques Lemêtre, le sens de l'espace et du mouvement, tout contribue à cette « *recherche de la beauté dans la vérité de la vie* » que poursuit Ariane Mnouchkine.

Une utopie contagieuse, en outre. La troupe de la Cartoucherie a servi de modèle à des collectifs plus récents et tout aussi brillants, tel celui de Joël Pommerat. Le Soleil a essaimé, il a fait naître des « *petits soleils* », comme aime à les appeler sa fondatrice : le théâtre Aftaab, fondé en 2005 dans un Afghanistan en guerre, ou la troupe de jeunes Cambodgiens qui ont recréé, en khmer, *La Vie terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, suscitant un débat inédit sur l'histoire de leur pays.

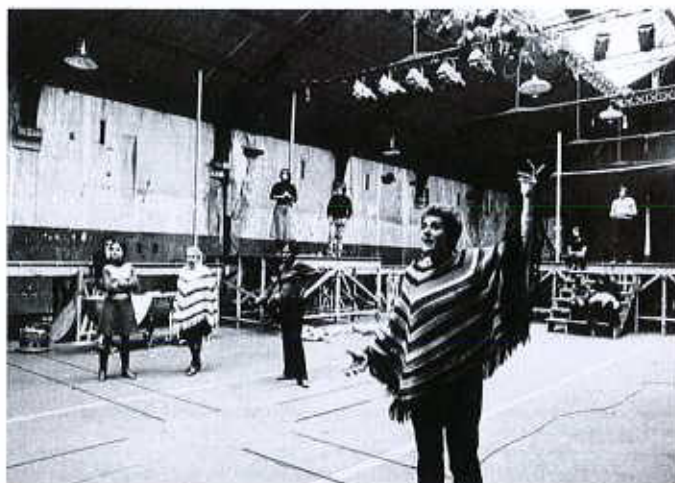
meilleurs. Sans angélisme, sans naïveté. Depuis cinquante ans, la vie du Soleil n'a cessé d'être un combat. Tumultueux parfois, superbe toujours. De tout cela, merci, Madame Mnouchkine.

Lire le récit (en édition abonnés) Théâtre : de levers de Soleil en levers de rideau, cinquante ans d'« Ariane » (/culture/article/2014/04/23/theatre-de-levers-de-soleil-en-levers-de-rideau-cinquante-ans-d-ariane_4405512_3246.html)

De levers de Soleil en levers de rideau, cinquante ans d'« Ariane »

LE MONDE | 23.04.2014 à 10h51 • Mis à jour le 30.05.2014 à 17h34 |

Par Fabienne Darge



C'était un jour de mai 1964, Ariane Mnouchkine croit se souvenir qu'il faisait beau. En tout cas le Soleil s'est levé ce jour-là, le 29 mai exactement. Avec ses amis Philippe Léotard, Jean-Claude Penchenat, Martine Franck, Gérard Hardy, d'autres encore, Ariane Mnouchkine a déposé les statuts de la SCOP (Société coopérative ouvrière de production), première du genre pour une troupe de théâtre. Et voilà que cela fait cinquante ans.

>> Lire la revue de presse [Théâtre du Soleil : retour sur 50 ans de créations](#), par Emmanuelle Jardonnnet

Cinquante ans d'une odyssée à nulle autre pareille, faite de beauté solaire et fracassante, de bruit et de fureur, d'enthousiasme et d'énergie créatrice hors du commun, de batailles et de traversées houleuses, de miracles et d'ensorcellements magiques. Et depuis le Soleil éclaire le ciel du théâtre à travers le monde, d'est en ouest, depuis son vaisseau amiral de la Cartoucherie de Vincennes, dans le bois du même nom.

Lire aussi l'éditorial [Le Théâtre du Soleil, utopie durable et flamboyante](#)

Cinquante ans, eh oui. Traversés par des spectacles mythiques, de 1789 à *L'Age d'or*, des Shakespeare aux Atrides, de Sihanouk à *L'Indiade*, du *Dernier Caravansérail* aux *Ephémères*, des *Naufragés du fol espoir* à ce *Macbeth* qu'elle monte aujourd'hui avec la troupe. Mais nul voile de nostalgie chez Ariane Mnouchkine, à qui ce sentiment semble totalement « mortifère ». « Bien sûr je m'émerveille, je trouve incroyable que nous ayons tenu tout ce temps. Mais dans le fond... je ne dirais pas que cet anniversaire ne m'intéresse pas, mais ce qui m'intéresse bien davantage, c'est ce qui s'est passé à la répétition d'hier soir », dit-elle au milieu de son royaume en chantier, à trois semaines de la création de

UNE SORTE D'IMAGE D'EPINAL

Ainsi est-elle, Ariane la flamboyante, dont l'icône, le visage auréolé de sa crinière blanche, déchirant les billets des spectateurs à l'entrée de son théâtre, est désormais une sorte d'image d'Epinal. Ses emportements sont célèbres, sa capacité d'enthousiasme et son énergie inépuisables, sa passion intacte, alors qu'elle fête, en même temps que les cinquante ans de sa troupe, ses 75 ans. Aller de l'avant, toujours et toujours, ne pas regarder en arrière. Tous le disent, de Jean-Jacques Lemêtre, le fidèle compagnon, créateur des musiques du Soleil depuis 1979, aux comédiens, anciens et nouveaux : « *Si la troupe a tenu, c'est grâce à Ariane.* » Personne, jamais, ne l'appelle autrement qu'« Ariane ».

« *Elle a toujours eu ce côté aventurière* », se souvient Jean-Claude Penchenat, qui a fondé la troupe avec elle et est parti après *L'Age d'or*, en 1975, pour vivre d'autres aventures, et notamment créer *Le Bal*, spectacle (et film) de belle mémoire.

A la fin des années 1950, boucles brunes, visage fin et ardent, « Ariane » part à Oxford, pour apprendre l'anglais. Premier voyage – il y en aura beaucoup d'autres. Parce qu'elle s'ennuie, elle entre dans la troupe de théâtre universitaire de la célèbre institution anglaise, où elle travaille notamment comme assistante aux costumes, et côtoie le (futur) cinéaste Ken Loach. « *Et puis un soir, en sortant d'une répétition de Coriolan, je suis montée dans le bus et je me suis dit : "C'est ça, ma vie". Cela m'est tombé dessus comme un vrai coup de foudre, c'était physique.* »



UNE FAMILLE DE THÉÂTRE

Cinquante-cinq ans plus tard, Ariane Mnouchkine est retournée à Oxford. Elle voulait traduire elle-même *Macbeth* et, sans doute, revenir doublement à ses origines théâtrales. Car longtemps, elle a mis en avant le côté paternel de son histoire, le côté russe, le côté cinéma, avec la figure de son père, Alexandre Mnouchkine, homme aussi furieusement vivant que sa fille, producteur de *Fanfan la Tulipe*, de *L'Homme de Rio* mais aussi des *Gauloises bleues*, de Michel Cournot. Et longtemps, elle a été très discrète sur le côté maternel, britannique et théâtral.

« *Pendant des années, j'ai été injuste et oublieuse de ce côté de ma famille qui faisait du théâtre et que je ne prenais pas comme référence. Comme si je refoulais quelque chose, je ne sais pas... C'est vraiment de l'ordre de l'inconscient.* » Nicholas Hannen, le grand-père d'Ariane Mnouchkine, était acteur, dans la troupe de Laurence Olivier. On peut le

britannique a tournés à partir de ses mises en scène des pièces de Shakespeare. Sa tante, Hermione Hannen, beauté crépusculaire digne des brumes d'Elseneur, a joué Ophélie tout au long de la tournée du légendaire *Hamlet* du même Olivier...

« Je ne les ai jamais vus sur scène, mais j'ai vu les films, bien sûr. Tout cela a évidemment laissé des traces, mais de manière totalement inconsciente. Même pendant mon année d'études à Oxford, je n'ai pas fait la relation. Quand on ne veut pas, on ne veut pas ! », s'exclame Ariane Mnouchkine avec sa vivacité coutumière.

Quand elle est rentrée d'Oxford, « Ariane » a créé l'ATEP, l'Association théâtrale des étudiants de Paris (qui existe toujours), où elle a rencontré ses premiers compagnons de route, Léotard, Penchenat, Hardy, etc. Et Martine Franck, l'amie de toujours, qui deviendra photographe, et la compagne d'Henri Cartier-Bresson. En 1963, ils décident de créer leur troupe et, lors d'un mémorable séjour en Ardèche, de lui trouver un nom.

« Nous cherchions autour de la chaleur, de la lumière, de l'énergie, de la force, de ce qui nous rendait heureux dans la vie », se souvient Gérard Hardy. *« Et puis comme, à part Jean Vilar, nous balayions du revers de la main tout le théâtre français, nous évoquions beaucoup le cinéma, et notamment les cinéastes de la lumière comme Renoir. Il a beaucoup été question du Carrosse d'or lors de cette longue séance de nuit en Ardèche, à cette époque où nous avions encore l'intention de financer le théâtre en élevant des moutons »*, ajoute Ariane Mnouchkine. Ce fut le Soleil. Sans qu'aucun des participants à ce moment historique n'ait eu conscience, sur le coup, qu'Ariane, fille de Minos et de Pasiphaé dans la mythologie grecque, était aussi la petite fille d'Hélios, dieu du soleil...

LE VOYAGE EN ASIE

L'aventure était lancée, mais mettra encore quelques mois à se concrétiser, chacun étant retenu par diverses obligations – militaires, notamment, pour les garçons. Ariane Mnouchkine en a profité pour faire « son » voyage en Asie, qui a eu une importance capitale pour sa vie et son théâtre. *« Depuis toute petite, je rêvais d'aller en Chine, mais je n'ai pas eu mon visa, alors je suis allée au Japon et en Inde. Ce n'était pas un voyage d'études, mais il a été essentiel pour mon apprentissage théâtral : comme si on m'avait ouvert un chemin, donné une clé, laissé un trésor à explorer, sur l'art de l'acteur en particulier. »*

A Tokyo, Ariane Mnouchkine a passé son temps au kabuki, dans les petits théâtres « misérables et merveilleux » du quartier d'Asakusa. *« Un jour, j'y ai vu un jeune acteur qui jouait une bataille à lui tout seul, avec son tambour et trois types qu'il envoyait dans les coulisses. Je me suis mise à sangloter, en me disant : "Regarde, tu vois le théâtre, tu vois le théâtre". »* Elle a également vu le fameux *Nô*, joué de nuit et en plein air, de Kobé, qui a lui aussi été fondateur pour « la dimension sacrée du théâtre ». En Inde, Ariane Mnouchkine n'a pas vu de théâtre. *« J'ai vu la rue. La théâtralisation et la ritualisation de la vie quotidienne. »*

Au retour, la troupe est officiellement créée. Une coopérative ouvrière, donc, où tout le monde est payé – ou plutôt pas payé, au début – pareil, ce qui reste, aujourd'hui encore, un principe fondamental, pour Ariane Mnouchkine. Les créations se succèdent, déjà marquantes, et

Wesker, *Le Songe d'une nuit d'été*, en plein Mai 1968, *Les Clowns*, première grande création collective... La troupe court d'un lieu à l'autre, ne disposant pas de camp de base, fuyant, déjà, les salles à l'italienne. « *Après Giorgio Strehler, qui a été mon premier grand amour de théâtre, avec son Arlequin que j'ai vu très jeune à Menton, je me disais qu'il ne restait plus rien à découvrir dans le dispositif théâtral classique* », analyse Ariane Mnouchkine.



LA CARTOUCHERIE DE VINCENNES, UN LIEU MAGIQUE

Et puis, en août 1970, miracle. On signale à la troupe que l'armée s'appête à abandonner des bâtiments dans le bois de Vincennes. La Cartoucherie est dans un état déplorable : « *La verrière nous tombait sur la tête, les murs étaient couverts de salpêtre, il n'y avait pas de chauffage, pas d'électricité.* » Mais le lieu est magique. « *On a squatté et, au retour de Milan, où 1789 avait été formidablement bien accueilli, on a décidé de s'installer. On a tout refait en un mois.* » Le 26 décembre 1970, le Théâtre du Soleil ouvre « sa » maison qui, aujourd'hui, fait partie intégrante de son identité. Il fait un froid de gueux. « *Les comédiens essayaient tant bien que mal de se maquiller : dans leurs petits bols, l'eau était gelée...* » Mais le public est là, dès le premier soir.

« *La Cartoucherie, c'est un lieu féérique, shakespearien, c'est la forêt de La Nuit des rois, dit joliment Hélène Cixous. Il y a là une continuité poétique qui est très belle : le théâtre commence dans les bois, remplis de fantômes, de poètes, de sorcières et de philosophes.* » Hélène Cixous sait de quoi elle parle : elle a elle-même traversé le bois de Vincennes, avec Michel Foucault, en 1972, pour venir à la Cartoucherie. Avec le philosophe de *Surveiller et Punir*, elle voulait demander au Soleil de créer une courte pièce d'intervention à jouer devant les prisons. « *Ariane* » a dit oui, et l'« *amitié active* » entre l'écrivaine et la troupe a ouvert un chapitre décisif de l'histoire du Soleil.

Hélène Cixous a écrit les grandes pièces historiques des années 1980, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* et *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, et, dans les années 1990, *La Ville parjure ou le Réveil des Erinyes* et *Tambours sur la digue*. Mais elle est là, aussi, quand la troupe se lance dans une création collective. Et elle est là, avec une attention aiguë, lors des répétitions de *Macbeth* : Ariane Mnouchkine lui a demandé d'écrire une « *suite* » contemporaine à la pièce de Shakespeare, pour une création en 2015.

Avec, toujours, le théâtre épique comme « *horizon commun* ».

une épopée, souligne Hélène Cixous. Le théâtre épique donne une force qui combat la reproduction bourgeoise, en étant dans la fatalité et le destin, en faisant apparaître dans les êtres humains les dieux et les démons. »

UNE DIMENSION ÉPIQUE

Cette dimension épique traverse l'histoire de la troupe elle-même, faite de départs fracassants et douloureux. Au Soleil, la vie est un théâtre permanent, comme l'a montré Philippe Caubère, l'emblématique *Molière* du film tourné par Ariane Mnouchkine en 1978, en une odyssée scénique irrésistiblement drôle (*Ariane ou l'Age d'or et autres épisodes*). Tous le constatent, qu'il s'agisse des fondateurs, comme Jean-Claude Penchenat, ou de comédiens arrivés plus récemment dans la troupe, comme Delphine Cottu, qui a passé onze ans au Soleil, de 1997 à 2008, et à qui Ariane Mnouchkine a ensuite demandé de superviser, avec Georges Bigot, la recreation en khmer de Sihanouk : *« Il est difficile de rester dans la troupe plus d'une dizaine d'années. »*

« Au Soleil, le théâtre vous habite jour et nuit, précise Delphine Cottu. Quand on entre, on épouse la troupe. Quand je suis arrivée, je voulais vivre un engagement total, quelque chose de grand, de fort. Mais, avec le temps, cette atmosphère passionnelle et cette implication permanentes peuvent se transformer en rouleau compresseur : on est vidé. Ariane occupe une place centrale dans les vies et dans les têtes, même quand elle n'est pas là : le "surmoi" mnouchkinien est énorme, s'amuse la comédienne. Et quand on part, on a des moments de grand vertige : que faire sans Ariane, sans ce feu volcanique ? »



« Cet engagement est indissociable du processus de création qui, au Soleil, est tout à fait particulier, analyse Béatrice Picon-Vallin, chercheuse émérite au CNRS et spécialiste du Théâtre du Soleil, sur lequel elle prépare un livre pour l'automne. Chez elle, le spectacle n'est jamais conçu a priori : la forme apparaît sur le plateau, dans le long travail d'improvisation mené avec les comédiens. » « Ariane demande et donne beaucoup aux acteurs, dont elle exige qu'ils soient de vrais créateurs, confirme Delphine Cottu. Avec elle, le postulat n'est jamais théorique. Je me souviens qu'elle disait toujours : "Mon seul métronome, c'est la peau de mes bras, si vous me donnez le frisson ou pas..." » « C'est une orpailleuse, une chercheuse d'or », s'émerveille Gérard Hardy devant sa capacité à faire « sortir » de ses acteurs des pépites qu'ils ne soupçonnaient pas eux-mêmes. « Une accoucheuse »,

Théâtre du Soleil.

« UN CAPITAINE QUI TIENT LA BARRE »

« *La scène, ici, est un espace sacré* », remarque Jean-Jacques Lemêtre, au milieu de ses 2 800 instruments de musique, qu'il a, pour beaucoup d'entre eux, fabriqués lui-même. « *Le Soleil est une éthique et une école de vie, ce que, parfois, les jeunes acteurs ont du mal à comprendre et à accepter. Mais c'est ce qui le rend irremplaçable et précieux, dans le monde actuel. Le cap a toujours été tenu, parce que nous avons un capitaine qui tient la barre avec une foi qui ne s'est jamais démentie.* »

« *Si nous avons tenu, c'est parce qu'il y a toujours eu quelqu'un pour souffler sur les braises* », assure Ariane Mnouchkine. Quid de l'avenir, auquel cette femme qui vit dans le présent ne veut pas trop penser, non plus qu'au passé ? « *C'est Trotski, je crois, qui disait que, parmi les choses inattendues de la vie, la plus inattendue est sans doute la vieillesse...* », remarque-t-elle, soudain rêveuse.

Le 23 avril au soir, elle sera là, et tous les autres soirs, à l'entrée de sa maison de théâtre unique. Ceux qui la connaissent, ces fidèles spectateurs qui ne rateraient pour rien au monde un spectacle du Soleil, lui feront un discret sourire de reconnaissance. Les autres, les nouveaux, les néophytes, découvriront ce lieu où le public est accueilli et nourri – à tous les sens du terme – comme nulle part ailleurs. Et puis, il y aura les enfants, à qui les parents diront, avec respect et affection mêlés : « *Regarde, c'est Ariane Mnouchkine.* » Qui a prouvé que l'épopée et l'utopie avaient encore un sens, dans notre monde désenchanté.

Sur le Web : www.theatre-du-soleil.fr

Les dates du Théâtre du Soleil

1964 (29 mai)

Naissance du Théâtre du Soleil.

1964-1965

Les Petits-Bourgeois, de Maxime Gorki.

1965-1966

Capitaine Fracasse, d'après Théophile Gautier.

1967

La Cuisine, d'Arnold Wesker.

1968

Le Songe d'une nuit d'été, de Shakespeare

1969-1970

Les Clowns, création collective.

1970 (août)

Arrivée à la Cartoucherie de Vincennes.

1970-1971

1789, création collective.

1972-1973

1793, création collective.

1975

L'Age d'or, création collective.

1978

Molière, un film d'Ariane Mnouchkine.

1979-1980

Méphisto, le roman d'une carrière, d'après Klaus Mann.

1981-1984

Les Shakespeare (*Richard II* en 1981, *La Nuit des rois* en 1982, *Henry IV*, première partie, en 1984)

1985

L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, d'Hélène Cixous.

1987-1988

L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, d'Hélène Cixous.

1990-1993

Les Atrides (*Iphigénie à Aulis*, d'Euripide, et *Agamemnon*, d'Eschyle, en 1990 ; *Les Choéphores*, d'Eschyle, en 1991 ; *Les Euménides*, d'Eschyle, en 1992).

1994

La Ville parjure ou le Réveil des Erinyes, d'Hélène Cixous.

1997-1999

Et soudain des nuits d'éveil, création collective en harmonie avec Hélène Cixous.

1999

Tambours sur la digue, d'Hélène Cixous.

2003

Le Dernier Caravansérail, création collective.

2006

Les Ephémères, création collective.

2010

Les Naufragés du fol espoir, création collective en partie écrite par Hélène Cixous.

2014

Macbeth, de William Shakespeare.

« Imaginer »

Entretien avec les comédiens d'Imaginer

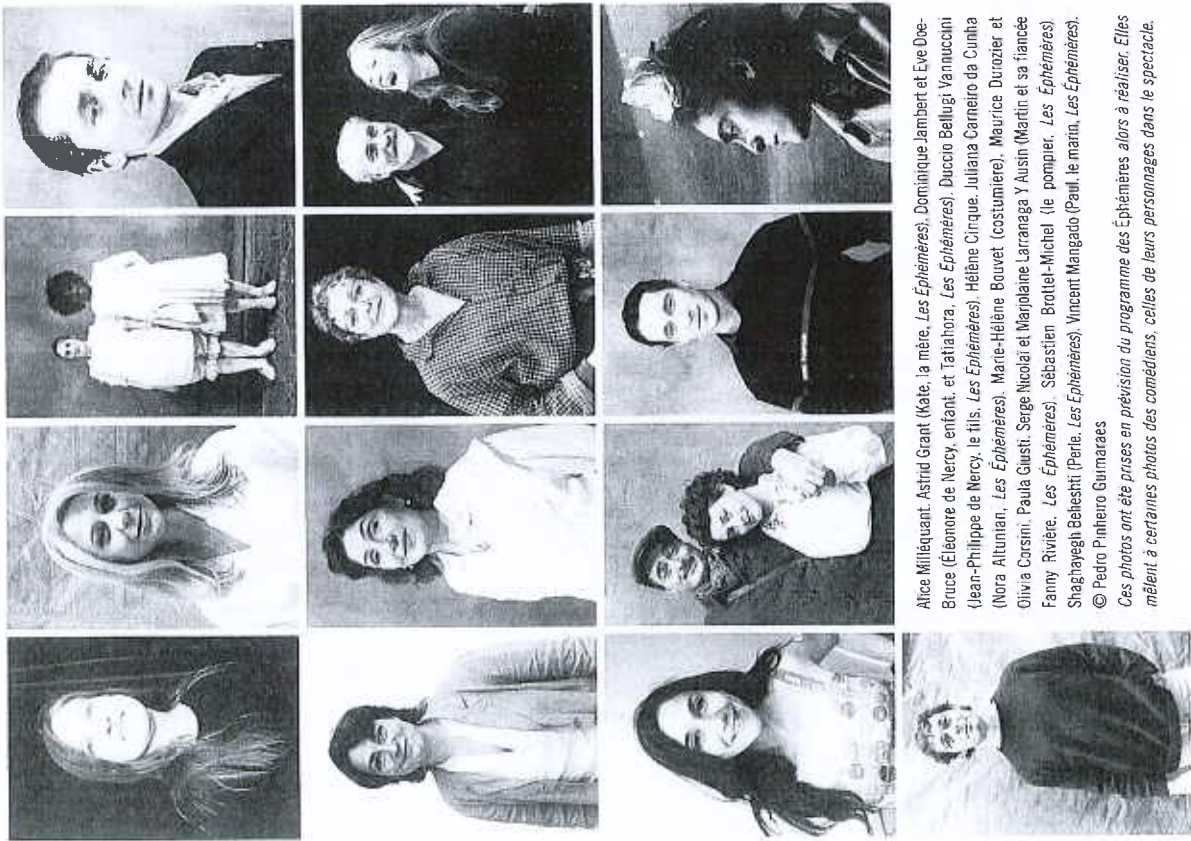
Ce premier volet des entretiens avec les comédiens de la troupe a pour thème l'écriture collective. Conversation avec Serge Nicolai, Dominique Jambert, Vincent Mangado et Olivia Corsini.

L'IMAGINATION EN MARCHÉ

Fondé sur les visions des comédiens et sur l'improvisation, le travail de création du Théâtre du Soleil s'appuie néanmoins sur des éléments nés avant que les répétitions ne commencent sur le plateau. « Le travail d'imagination commence au moment où Ariane nous évoque le thème du prochain spectacle. Traditionnellement, elle nous fait part de son rêve du prochain spectacle à la dernière de l'exploitation de celui que nous jouons. Le thème qu'elle évoque alors est souvent très vague, très peu concret, et exprime davantage une sensation ou une volonté de vouloir parler de quelque chose plutôt que la chose proprement dite. Elle ne nous donne ni la forme, ni le style. Elle ne prévoit jamais où l'on va aller », explique Olivia. « Ariane ne veut surtout pas nous donner trop d'informations — si tant est qu'elle en ait à ce moment du travail — pour laisser des espaces de liberté nécessaires à l'imagination », précise encore Dominique. « Rester ouvert aux propositions des autres et les recevoir est parfois une difficulté, ajoute Olivia, il faut sans cesse laisser ouvert son imaginaire, et ne jamais juger. » Serge nuance :

« En même temps, si on ne le sent pas, il ne faut pas non plus se forcer à recevoir. Cela fait aussi partie de notre pédagogie d'acteurs de ne jamais "fabriquer". Il faut laisser venir les choses. Quand on est soi-même en panne d'idées et de sensations, il y a une bonne thérapie : se mettre au service des autres, en poussant un chariot, en aidant les autres à construire leurs improvisations. Cela permet de se calmer intérieurement et de retrouver la disponibilité pour imaginer. Tant que l'on s'enferme sur son bouillonnement narcissique, le théâtre ne peut avoir lieu. »

Chacun insiste sur les conditions particulières favorables à la manifestation de « visions ». Serge explique ainsi que ces dernières sont la première pierre d'un travail concret : « Au début du travail, nous approchons le thème, puis, en recherchant quelques éléments plus concrets, nous donnons peu à peu une matière à toutes les visions qui ont pu nous venir. Un exemple : avec *Le Dernier Caravansérail*, nous avons d'abord abordé l'Afghanistan d'une manière un peu mythologique, puis nous nous sommes focalisés sur le parcours d'un groupe d'hommes ou de femmes.



Alice Milléquant, Astrid Grant (Kate, la mère, *Les Éphémères*), Dominique Jambert et Eve Dreyer (Éléonore de Nercy, enfant, et Tahiahora, *Les Éphémères*), Duccio Bellugi Vannuccini (Jean-Philippe de Nercy, le fils, *Les Éphémères*), Hélène Cirque, Juliana Carneiro da Cunha (Nora Altounian, *Les Éphémères*), Marie-Hélène Bouvet (costumière), Maurice Durioz et Olivia Corsini, Paula Giusti, Serge Nicolai et Marjolaine Laranaga Y Ausin (Martin et sa fiancée Fanny Rivière, *Les Éphémères*), Sébastien Brottel-Michel (le pompier, *Les Éphémères*), Shaghayegh Beheshti (Perle, *Les Éphémères*), Vincent Mangado (Paul, le marin, *Les Éphémères*), © Pedro Pinheiro Guimarães

Ces photos ont été prises en prévision du programme des Éphémères, alors à réaliser. Elles mêlent à certaines photos des comédiens, celles de leurs personnages dans le spectacle.

Approchant peu à peu de la construction d'un personnage, quel qu'un à un moment a proposé de travailler la vision d'un instituteur installé sous un arbre avec des enfants à qui il apprend à lire, jusqu'à ce que des talibans arrivent et mettent le feu... Tout le processus de construction et d'écriture est comme si l'on réécrit petit à petit le cercle du thème proposé. » « Quand un comédien commence véritablement à pouvoir incarner un personnage, reprend Olivia, c'est à ce moment que les visions arrivent : dès lors qu'un personnage existe, on commence à rêver à son futur et à vouloir comprendre son passé. »

ÉCRIRE ENSEMBLE

« Depuis trois spectacles, nous opérons une sorte de retour à l'écriture collective, en harmonie avec le travail d'Hélène Cixous, explique Serge. L'écriture part d'improvisations à partir d'un thème défini préalablement entre les différents groupes de comédiens dans ce qu'on appelle un "concoctage". » « Chaque spectacle requiert une manière particulière d'envisager l'écriture. Pour *Les Naufragés du Fol Espoir*, poursuit Vincent, Ariane a demandé à un groupe de comédiens de venir travailler en amont à la table pour réfléchir à un schéma de fiction puisque nous disposons déjà d'une matière narrative. Pour *Le Dernier Caranténéral*, Ariane nous racontait le récit de réfugiés qui nourrissaient notre imaginaire. Pour *Les Épiémères*, le spectacle est né plus directement de nos expériences de vie. »

provisation, en fabriquant un costume en deux temps trois mouvements. »

Le plus important, dans ce processus, reste bien entendu le passage par la vérité de la scène : « Lors de nos "concoctages", nous nous donnons quelques informations très concrètes pour appuyer notre jeu : un lieu, un horaire, une ambiance. Tant que nous ne matérialisons pas nos idées sur le plateau, nous ne savons pas si elles tiennent la route », explique Dominique. « Pour nous aider, poursuit Serge, Ariane nous donne des béquilles sur lesquelles nous pouvons nous appuyer. Au début du travail sur *Le Dernier Caranténéral* par exemple, elle nous a raconté que la plupart des histoires de réfugiés dans le monde commencent par un camion. Nous en avons donc consruït un sur scène. Et puisque nous ne pouvions pas le déplacer, nous avons imaginé que les objets pouvaient bouger : pour donner cette sensation de mouvement, nous avons utilisé des chariots. Cela donne des pistes pour les écritures et les improvisations à venir. »

LA FORCE D'UN REGARD

Pour se repérer dans l'inévitable abondance de propositions et les faire advenir, il faut un regard. Olivia explique : « La force d'Ariane est d'être toujours à l'écoute pour faire venir des évidences qui s'imposent ensuite sur le plateau et deviennent des éléments centraux de l'écriture dramaturgique. Elle se laisse émerveiller quand la chose arrive. Elle fait advenir chez nous ce dont on n'avait pas conscience.

C'est ainsi que, pour *Les Naufragés du Fol Espoir*, nous sommes arrivés à proposer une métaphore du collectif en composant un tableau final qui, sans que nous nous en soyons nous-mêmes rendu compte, a pu ensuite évoquer pour certains spectateurs, *Le Radeau de la Méduse*. » « Ariane favorise des présences qu'elle a, poursuit Vincent. Elle sait comment nous nourrir pour que ça nous arrive. Elle nous accouche. » Serge complète : « Et *vice versa*, et c'est ce qui donne au travail son sens collectif : rien ne se fait sans l'autre. Parfois même ce qu'on inspire à l'autre n'est d'ailleurs pas ce qu'on avait en tête soi-même ! Ariane fait souvent avancer l'improvisation en direct, en bousculant ce que nous avions préconçu. Notre travail prend alors une dimension inconnue et très excitante. »

Comment élaguer dans la profusion de matière théâtrale : « C'est Ariane qui tranche, explique Olivia. Mais c'est aussi le théâtre qui tranche : l'évidence du plateau nous fait avancer. »

Comment passe-t-on d'une intense période où l'imagination se met en branle à cette autre, plus disciplinée, des représentations ? « Quand on joue, explique Olivia, on rentre dans une autre phase, et il est parfois difficile de passer d'un état de constante création à celui de la représentation, où les choses ont acquis leur forme définitive. Mais on revient vite à de nouvelles propositions, car le Théâtre du Soleil donne envie de créer toujours. Et nous nous remettons vite à rêver... »

Propos recueillis par Olivier Cefik

« Incarner »

Entretien avec les comédiens (2/4)

Ce second volet des entretiens avec les comédiens de la troupe du Théâtre du Soleil revient sur la question de l'incarnation, du jeu proprement dit et de la manière dont les idées se matérialisent à la scène. Conversation avec Juliana Carneiro da Cunha, Duccio Bellugi Vannuccini, Maurice Durozier, Eve Doe-Bruce, Serge Nicolai, Sébastien Brottet-Michel, Olivia Corsini, Astrid Grant, Paula Giusti et Marie-Hélène Bouvel.

RECEVOIR L'AUTRE

Tout le travail de l'acteur consiste à laisser place au personnage auquel il doit donner une vie à la scène. Et pour cela, il doit d'abord y croire, sans retenue : « Le jeu de l'acteur s'apparente beaucoup à celui de l'enfant. On doit être naïf si l'on veut trouver son personnage. Il faut y croire. Il faut s'y croire », explique Serge. « Nous devons nous placer dans une situation de crédulité totale dans ce qui nous arrive et nous transforme, reprend Eve, ce qui donne une évidence immédiate dans le jeu. »

L'autre occupe une place prépondérante dans le travail d'appropriation du personnage. « C'est parce que l'autre croit en vous que vous existez », explique Maurice. Duccio reprend : « Si l'autre nous aide à trouver notre personnage, nous avons aussi recours à un outil pédagogique souvent utilisé par Ariane : les masques. Par les masques, nous sommes contraints de nous oublier nous-mêmes et d'accepter d'être un autre. Ce nouvel état nous met physiquement dans un autre corps. » Sébastien précise : « Il faut être suffisamment creux, pour

recevoir l'autre. Cette réaction à l'autre fait que quelque chose peut nous arriver. Le théâtre est un art collectif. »

« Cela illustre en réalité une "loi" du jeu de l'acteur au Théâtre du Soleil : "Ici, maintenant et vraiment." Il faut être là, au présent, pour recevoir l'autre et trouver chez lui un aliment à son propre jeu, et ce sans réfléchir », explique Juliana. « Cette rapidité court-circuite tout raisonnement et nous permet de manifester des réactions que nous n'aurions pas dans la vie, poursuit Eve. On ne sait pas comment tout cela se fait. Nous savons en revanche que si nous avons peur, si nous manquons de confiance, si nous ne nous écoutons pas assez, cela ne marche pas. »

LAISSER VENIR

Laisser venir. L'expression est courante au Théâtre du Soleil, et signale ce rapport particulier que le comédien entretient avec son personnage. « Ariane nous demande de rester poreux, de laisser venir, raconte Olivia. Elle nous dit souvent : "Écoutez les nouvelles qui viennent de l'intérieur." »

« On sent que le personnage est là quand il nous étouffe et que l'on se voit faire des choses que nous n'avions pas prévues. À ce moment-là, il y a quelque chose d'autre qui nous guide », explique Duccio. « Laisser venir les émotions des personnages fait que l'incarnation donne véritablement vie à un personnage qui existerait réellement, alors qu'il vient tout droit de son imagination. Comme si je pouvais emprunter quelque chose à un passé du personnage pour le faire exister sur scène », poursuit Serge. « Mais, prévient Maurice, le personnage vient à nous quand il veut : immédiate-ment à nous après plusieurs mois de répétitions. C'est un mystère que l'on ne peut pas contrôler. La difficulté dans l'incarnation, c'est d'écarter le moi – nos ego, nos angoisses, nos doutes – qui fait écran à la venue du personnage. »

Juliana observe que « c'est d'ailleurs une sensation étrange, souvent grisante mais parfois effrayante d'observer l'autre en soi en s'oubliant totalement. On reste en dehors de son corps, comme en méditation. » Et Maurice reprend :

« La voix change, le corps change, les perceptions changent. Quelqu'un d'autre voit à travers nos yeux, comme si nous étions des médiums. Je crois à la dimension sacrée du théâtre et du travail de l'acteur. Les acteurs ont cette prédisposition particulière de pouvoir prêter leur corps – et je dirais même leurs organes – à quelqu'un d'autre qui vient. » Juliana acquiesce : « La puissance du chamboulement, au niveau organique, est une chose que l'on découvre au bout de quelques années : ce n'est

pas seulement la partie visible de mon corps – mes bras, mes jambes, mon visage – qui incarne un personnage, mais mes organes eux-mêmes – le cœur, le foie, le sexe, l'estomac, les intestins. C'est parfois perturbant, mais je dirais que ce processus est aussi très thérapeutique : cela me fait parfois du bien d'être quelqu'un d'autre ! »

« Cette condition permet aussi d'exprimer des sentiments qu'il est interdit de manifester dans la vraie vie, ajoute Serge. On peut aller loin tant que l'on a conscience que ça va s'arrêter. C'est cette dernière condition qui différencie le métier d'acteur de la schizophrénie. » Maurice rappelle cependant le risque que court l'acteur dans son rapport mystérieux au personnage : « Quand nous jouons dans *Les Atrides*, les personnages du chœur étaient dans une transe neurtrière et démoniaque extrême, une véritable incitation au meurtre ! Vivre cette sensation tous les soirs a été très éprouvant. Il fallait, en sortant de scène, quelques minutes de sas pour se retrouver. »

CONSTRUIRE SON PERSONNAGE

« Quand il s'agit de transformer une idée en action sur la scène, il faut au préalable être nourri d'images, de récits et de sensations relatives au spectacle ou à son thème. C'est le seul moyen de disposer d'une source d'inspiration que l'on pourra mobiliser lors d'une improvisation. Ce n'est qu'à partir de là que nous pouvons ouvrir l'imaginaire », explique Duccio. Sur quelles béquilles esquisser les contours de son personnage ? Serge répond : « Dans la phase

assez peureuse d'avancer collant bien à son caractère. »

« La musique de Jean-Jacques Lemêtre a aussi une importance fondamentale dès le premier jour de répétition dans notre travail de création. Quand il y a un état sur le plateau, il le perçoit et le joue immédiatement. Quand il ne parvient pas à jouer, c'est le signe, pour Ariane, que quelque chose ne fonctionne pas sur scène. On ne sait pas pourquoi, mais la musique nous aide, nous stimule », rappelle Maurice. « Avec Jean-Jacques, nous respirons ensemble. On ne sait pas qui rythme l'autre », ajoute Juliana. « La musique est un partenariat avec lequel une communication se fait », poursuit Paula. « Tout cela va de pair, explique Olivia, car c'est souvent quand les acteurs ne savent pas très bien où ils en sont que Jean-Jacques ne comprend pas où il va. Quand la ligne devient plus claire, tout s'ordonne, comme par magie : l'état, le personnage, la situation, la musique. »

PASSER LE RIDEAU

Le rideau, réel ou symbolique, revêt une importance particulière dans la préparation des comédiens. « Le rideau, installé sur scène pendant les répétitions et surtout pendant le stage préparatoire, n'est pas un simple accessoire. C'est un seuil, une porte. Passer le rideau, c'est passer dans un autre monde, où le temps n'est pas le même que dans la réalité. Si le rideau n'est pas matériellement là, il existe toujours en pensée. Il est la frontière entre le jeu et le non-jeu », explique Eve. Astrid poursuit : « Le rideau doit

inspirer la peur sacrée du théâtre. C'est l'endroit où l'on doit sauter dans le vide. » Maurice ajoute : « C'est pourquoï, instinctivement, nous nous tenons par les mains quand nous préparons une improvisation et que nous allons vers l'inconnu. »

Pendant le stage, Ariane peut arriver quelque un à la manière dont il s'approche du rideau, parce qu'elle voit qu'il n'est pas dans la recherche du sacré et de l'autre. Cette importance du rideau vient directement du théâtre balénaï ou du kathakali », explique Duccio. « D'où l'importance d'un rituel dans la préparation du comédien. L'acteur doit aussi apprendre tout ce qui est avant le jeu », poursuit Serge.

Le rideau est déjà « franchi » quand les comédiens s'affairent pour le spectacle. « Quand Ariane vient nous voir dans les loges, explique Duccio, elle ne parle pas à Juliana, Eve, Maurice, mais aux personnages. Nous nous préparons longtemps avant l'arrivée du public, et quand les spectateurs pénètrent dans la salle, nous sommes déjà devenus autres. » Juliana poursuit : « Cela nous aide d'être déjà dans l'ailleurs quand nous sommes dans les loges, car en entrant sur scène nous sommes portés par ce monde qui vit en dessous du plateau. »

L'EXIGENCE ABSOLUE

Reconnaissant quelques avantages à bénéficier d'un long temps de répétitions, Maurice récite aussi tout le travail que cette manière de pratiquer le théâtre demande de la part du comédien : « Nous avons quelques privilèges au Théâtre du Soleil, et notamment celui

du temps et celui du collectif. C'est essentiel pour assurer une bonne préparation du comédien et avoir l'assurance de pouvoir aller jusqu'au bout de l'aventure. Mais ce temps a un prix : il suppose un engagement total et certains sacrifices de certains aspects de la vie privée. C'est un contrat moral que nous devons toujours respecter. »

Les comédiens soulignent aussi le haut degré d'exigence artistique requis. « Nous avons en Ariane un metteur en scène qui se donne toujours la possibilité de tout redécouvrir, explique Serge. Elle repart toujours quasiment de zéro. Rien n'est acquis pour elle. Elle ne cède à aucune facilité qui pourrait faire avancer le travail plus vite ou plus superficiellement. Ariane ne sait pas – ou ne veut pas – travailler vite. Mais elle se donne les moyens d'aller au bout des processus qu'elle met en place. » Paula poursuit : « Comme Ariane n'a pas une idée préconçue de la destination du spectacle, elle passe son temps à réguster sa méthode. Elle dit souvent qu'on "cherche tout en même temps", et il est vrai que l'on a l'impression qu'à chaque spectacle plusieurs œuvres se construisent : celle du spectacle, celle de la pédagogie, celle des projets culturels menés en parallèle. » Et Eve conclut : « Ariane a une exigence absolue vis-à-vis d'elle-même et de chaque comédien. Nous travaillons dans une confiance totale, puisque nous voyons sous nos yeux le résultat de son travail. C'est capital pour nous d'avoir quelqu'un qui ne cède qu'à la beauté, à la grâce, et au théâtre. »

Propos recueillis par Olivier Celik

qui précède le travail des répétitions proprement dites, la recherche du personnage se fait aussi beaucoup par celle d'un "état" : c'est lui qui donne le dessin du corps. Si vous incarnez un marin qui passe le cap Horn pour la première fois, son état vous indique comment il va se composer physiquement. » Juliana poursuit : « Quand Serge évoque ce marin, il parle de choses très concrètes, qui vont se traduire dans des attitudes : on peut penser que le pont bouge, qu'il doit adapter sa démarche aux mouvements du bateau, etc. Si l'on imagine ce pont en bois, éclairé par la lumière du soleil des mers australes, on commence à "voir" la scène telle qu'elle pourrait se construire. »

Paula souligne, elle, l'importance des costumes dans la construction du personnage : « La découverte par hasard d'un accessoire ou d'un morceau de costume peut tout d'un coup révéler le personnage dans son épaisseur. Créer la forme donne parfois des indices pour trouver la vérité du fond s'agissant d'un personnage. » Sébastien ajoute : « La construction du personnage passe aussi par l'élaboration du costume et du maquillage. Mettre quelque chose sur soi permet de se surprendre. » Il faut pour cela, explique Juliana, rester toujours dans un état second, à l'affût de ce qui peut nous arriver, et ne jamais dire non. Pour *Les Naufrages du Fal-Espoir*, la costumière m'a trouvé de vieilles bottines. Mais elles faisaient du bruit sur le plateau, j'ai donc trouvé une manière de marcher en silence, qui est devenue celle de mon personnage, cette manière

« Transmettre »

Entretien avec les comédiens (1)

Aspect fondamental de la vie de troupe et du travail artistique, la transmission est le thème du troisième volet des entretiens avec les comédiens de la troupe du Théâtre du Soleil, réalisé avec Juliana Carneiro da Cunha, Duccio Bellugi Vannuccini, Eve Doe-Bruce, Armand Saribekyan, Maïxence Bauduin, Samir Abdul Jabbar Saed, Aline Borsari et Sébastien Borneau.

L'EXPÉRIENCE DU STAGE

Lorsqu'on évoque la notion de la transmission avec les anciens et les nouveaux de la troupe du Théâtre du Soleil, c'est à une dimension plus large de la question que se relevant les comédiens.

« La transmission commence bien avant d'intégrer la troupe ou de travailler sur un spectacle, explique ainsi Juliana. Elle commence au "stage". Dès que la troupe est disponible et qu'Ariane le peut – en général tous les cinq ans –, elle organise ce stage : une période où elle donne à voir, à essayer, à jouer son travail. Cette proposition est faite gratuitement, à toute personne motivée, désireuse de théâtre, même si elle n'en a jamais pratiqué. Ce stage comprend une période sélective de préstage, qui compte plus de deux mille personnes du monde entier. Pendant un mois, Ariane voit tout le monde. Les anciens du Théâtre du Soleil sont déjà là pour aider les préstagiaires à s'habiller, à se maquiller. À l'issue de cette sélection, quatre cent personnes sont retenues pour participer au stage proprement dit. Nous qui sommes là depuis un moment avons la même peur

l'aventure ultérieurement. Suivant la création en cours, Ariane peut faire appel à des comédiens avec qui elle aura travaillé lors du stage. Elle demande alors à la troupe son avis, car il est primordial, au Théâtre du Soleil, d'accueillir des gens qui ont le désir de travailler ensemble et de transmettre mutuellement leurs expériences. La transmission se passe à travers ce qui est vécu, partagé, quand bien même nous sommes amenés à rencontrer des gens dont nous ne parlerons jamais la langue. Tout se passe au-delà des mots. »

TRANSMETTRE PAR L'IMITATION

« Dans la vie d'un comédien au Théâtre du Soleil, il faut distinguer la transmission qui se fait dans la journée – qui a trait à la vie collective – et celle qui se fait sur le plateau, explique Juliana. Il y a ici une chose que je n'ai vu nulle part ailleurs : quand un comédien guide l'autre sur la scène. Avec le même texte à la main, les deux personnes jouent le même rôle, Ariane donnant la parole à l'un et à l'autre alternativement. Cette méthode de dédoublement, fondée sur l'imitation de l'autre, peut paraître inconfortable pour un comédien au premier abord, s'il n'est pas encore tout à fait humble ! Mais petit à petit, j'ai commencé à prendre plaisir à imiter, quand j'ai compris comme cela pouvait être agréable, joyeux, drôle, d'être ensemble avec quelqu'un d'autre. D'autant que si l'on travaille un rôle que l'on ne jouera pas, on se sent plus inventif, et cela aide le partenaire à qui le rôle sera confié. Plus tard, avec l'expérience, je me suis retrouvée en position

de guider d'autres comédiens à mon tour. »

« Cette méthode de travail inspirée de l'Orient est fondamentale pour nous, poursuit Eve, et peut surprendre, car en Occident, copier est en général considéré comme un acte négatif. Mais on a oublié que copier c'est apprendre et comprendre ! Et c'est à l'issue de ce cheminément que l'on peut se sentir libre. C'est pourquoi la copie est à nos yeux un rouage essentiel de la transmission. »

ANCIENS ET NOUVEAUX

Que pensent les nouveaux arrivés dans la troupe de ce qu'ils reçoivent et de ce qu'ils apportent ? « La transmission passe d'abord par l'attitude des anciens, explique Armand. La manière dont ils s'expriment sur scène nous éloigne de tout ce qui est trivial et quotidien. Par leur simple comportement, ils nous introduisent dans ce lieu sacré qu'est le théâtre. Je n'oublie pas non plus à quel point leurs conseils pratiques, s'agissant des costumes ou du maquillage, nous sont précieux. Tout est toujours ouvert ici, pour tout le monde, et on peut tout essayer. C'est donc à la fois ce respect des anciens et cette totale liberté créative qui nous apprennent peu à peu à faire le chemin ensemble. » « C'est grâce à l'aide de Duccio puis de Juliana, qui sont venus sur le plateau à la demande d'Ariane, que j'ai pu comprendre ce qu'il fallait la profondeur du personnage que j'incarne dans *Les Naufrages du Fal Espoir*, rappelle Sébastien. À chaque fois que je rejoue telle ou telle scène dans le spectacle, je repense à cette aide formidable qui m'a été offerte. »

« Vivre ensemble »

Entretien avec les comédiens (1)

tenant, vraiment", ou "ne pas parler en marchant", "écouter l'autre", "l'obligation de faire toujours mieux", etc. Quand on choisit de venir travailler ici, l'on se doit de respecter cette discipline », dit Juliana. « Nous ne suivons ici aucune sorte de théorie qui viendrait d'en haut, poursuit Ducio, et que nous devrions respecter, mais nous tâchons de nous inscrire dans une pratique qui est toujours en évolution. On peut dire ce que l'on veut, mais il n'y a pas de transmission plus efficace que le fait de donner l'exemple. Nous nous retrouvons tous, anciens et nouveaux, face au même inconnu. La seule chose qui nous différencie, c'est que nous, les anciens, savons peut-être mieux par expérience jusqu'où nous pouvons aller dans la difficulté. Mais cela n'efface pas la difficulté en elle-même ! »

« Une autre exigence particulière au Théâtre du Soleil concerne le travail du corps, explique Juliana. Le corps est un outil de travail à part entière, et peut tout raconter. Avant de répéter, nous pratiquons souvent un échauffement collectif, pour nous mettre tous dans un état physique approprié au travail. » Armand ajoute : « Un comédien du Théâtre du Soleil ne vient jamais au théâtre seulement pour jouer. Nous devons faire beaucoup de choses avant de jouer. Ranger, construire, se préparer, tout ce qui fait que l'on se sent ici comme chez soi... » Eve conclut : « Ce théâtre est notre deuxième maison. Nous la préparons à accueillir le spectacle, à accueillir le public pour qu'il soit lui aussi dans les meilleures dispositions pour recevoir ce que nous essayons de lui transmettre. »

Plus généralement, Samir insiste sur l'influence qu'a sur les nouveaux arrivés le rayonnement artistique du Théâtre du Soleil. « La beauté elle-même est contagieuse, explique Samir qui a appris le théâtre en Irak. Voilà pour moi la première manifestation de la transmission. La seconde, c'est la chance de pouvoir côtoyer Ariane Mnouchkine, qui est sans doute le plus grand metteur en scène pédagogique – même si je sais qu'elle n'aime pas ce mot ! »

APPRENDRE NOS LOIS

Intégrer le Théâtre du Soleil implique d'accepter ce qui fait aussi partie de la transmission : les règles. « Nous n'avons pas de règles à proprement parler mais ce qu'on appelle "nos lois", qui sont souvent des choses très simples : "ici, main-

tenir, vraiment", ou "ne pas parler en marchant", "écouter l'autre", "l'obligation de faire toujours mieux", etc. Quand on choisit de venir travailler ici, l'on se doit de respecter cette discipline », dit Juliana. « Nous ne suivons ici aucune sorte de théorie qui viendrait d'en haut, poursuit Ducio, et que nous devrions respecter, mais nous tâchons de nous inscrire dans une pratique qui est toujours en évolution. On peut dire ce que l'on veut, mais il n'y a pas de transmission plus efficace que le fait de donner l'exemple. Nous nous retrouvons tous, anciens et nouveaux, face au même inconnu. La seule chose qui nous différencie, c'est que nous, les anciens, savons peut-être mieux par expérience jusqu'où nous pouvons aller dans la difficulté. Mais cela n'efface pas la difficulté en elle-même ! »

« Une autre exigence particulière au Théâtre du Soleil concerne le travail du corps, explique Juliana. Le corps est un outil de travail à part entière, et peut tout raconter. Avant de répéter, nous pratiquons souvent un échauffement collectif, pour nous mettre tous dans un état physique approprié au travail. » Armand ajoute : « Un comédien du Théâtre du Soleil ne vient jamais au théâtre seulement pour jouer. Nous devons faire beaucoup de choses avant de jouer. Ranger, construire, se préparer, tout ce qui fait que l'on se sent ici comme chez soi... » Eve conclut : « Ce théâtre est notre deuxième maison. Nous la préparons à accueillir le spectacle, à accueillir le public pour qu'il soit lui aussi dans les meilleures dispositions pour recevoir ce que nous essayons de lui transmettre. »

Propos recueillis par Olivier Celik

La vie de troupe exige de ses membres un véritable « savoir-vivre ensemble », sur le plateau comme en dehors. Conversation avec Maurice Durozier, Eve Doe-Bruce, Dominique Jambert, Astrid Grant, Marjolaine Larranaga Y Ausin, Sébastien Brotte-Michel, Armand Saribekyan et Ana Amelia Dosse, pour ce quatrième et dernier volet des entretiens avec les comédiens du Théâtre du Soleil.

LE THÉÂTRE EN PARTAGE

Faire du théâtre ensemble est une chose, mais vivre en collectivité en est une autre. Comment concilier les deux ? Comment vivre ensemble ? Maurice répond le premier : « Ici, on ne peut pas séparer ces deux aspects, parce que tout ce que nous vivons, sur scène et en dehors, participe du même désir de théâtre qui nous réunit. Mais il faut préciser que, contrairement à certaines idées reçues, nous ne formons pas pour autant une communauté de vie. Certes, le Théâtre du Soleil a été tenu, à un moment de son histoire, par la vie communautaire telle qu'on pouvait la concevoir dans les années soixante-dix. Mais aujourd'hui, il s'agit bien d'autre chose. Nous sommes davantage une collectivité de travail qu'une collectivité de vie. » « Même nos querelles ne concernent que des désaccords liés au théâtre ! », souligne Armand.

« Cela dit, nuance Astrid, le théâtre n'est peut-être pas la seule raison qui nous fait venir ici. Il y a en effet au Théâtre du Soleil une manière très singulière de voir la vie et l'humanité, et

notre rôle est aussi de faire l'effort de la respecter et de la garder vivante. Je crois que cela nous relie profondément. Même si dans le détail nous sommes tous très différents, il me semble que nous partageons une même envie de rechercher une certaine qualité de vie, mais aussi tout le bâtiment. »

« Nous sommes tous responsables de ce théâtre, poursuit Eve. Il nous appartient de le tenir en ordre, parce qu'il est, au sens le plus fort, notre maison. Nous nous efforçons de faire comme si nous avions des invités de Noël tous les jours ! Nous devons sans cesse être vigilants pour ne pas se relâcher et avoir l'énergie de prendre soin de cet endroit. Ariane nous dit souvent que lorsqu'on arrive au théâtre, il faut faire le tour du propriétaire, inspecter ce qui va et ne va pas, et faire en sorte que ce qui peut être arrangé ou réparé le soit. »

S'ORGANISER

Astrid évoque ce qui, concrètement, participe de ce « vivre ensemble » : « Notre journée de travail débute tou-

jours par une réunion dans la cuisine, avec toutes les équipes, les comédiens comme les techniciens ou les gens du bureau. Il est très important que la journée commence à cet endroit, parce que c'est la seule pièce que nous avons tous en partage. » Eve précise : « De la sorte, on se voit tous. Cela permet de connaître les difficultés que rencontrent les autres, ou simplement savoir ce qu'ils font. Si une équipe a besoin d'un coup de main pour telle ou telle tâche, que ce soit de l'électricité ou de l'administratif, nous essayons de nous rendre disponibles, en fonction du temps que nous avons. Et si moi-même, dans mon travail de comédienne, j'ai besoin d'une construction, je peux aussi demander de l'aide. » Il y a une autodiscipline dans ces réunions qui permet à chacun de s'organiser en fonction de ses priorités. Chaque équipe de travail est toujours animée par un leader en fonction des activités du moment », précise Sébastien. « Mais, au final, c'est toujours à Ariane que revient le rôle d'arbitre dans cette organisation, ajoute Maurice, car elle est la seule à avoir une vue globale sur l'ensemble des chantiers. De manière générale, Ariane est le véritable ciment de la vie en commun au Théâtre du Soleil. Elle me disait elle-même que l'amour entre les comédiens passe toujours par elle, c'est-à-dire par sa manière de nous aimer chacun. Ariane est le cœur du Théâtre du Soleil. »

SURMONTER LES CRISES

Vivre ensemble implique aussi des difficultés, voire des crises. « Pour ma

d'arriver sur la pelouse, la colère est en général tombée ! », ajoute Maurice. « Déplacer les conflits à l'extérieur permet de protéger ce que nous créons ici, poursuit Ana-Amélia, car ce que nous faisons est tout de même très fragile. » « Ce qui nous tient est la passion que nous avons pour le théâtre, précise Eve. Autrement, nous formons un groupe humain comme on en voit partout. On se dispute, on se déteste parfois, on s'aime aussi... Il y a au Théâtre du Soleil vingt-deux nationalités différentes, et autant de façons diverses d'envisager la vie commune. Mais petit à petit, le collectif nous apprend à nous adapter à l'autre. Les règles dont nous parlons, et d'autres – le silence sur le plateau, etc. – peuvent être comprises très vite intellectuelle-ment, mais mettent beaucoup de temps à être assimilées dans la pratique. Pour bien vivre ensemble, il faut avant tout être patient. »

« L'aspect collectif est aussi un puissant garde-fou, rappelle Maurice. Les acteurs – et cela n'épargne pas ceux du Théâtre du Soleil – sont les êtres les plus narcissiques du monde. Nous aimons monter sur scène, être vus, être aimés. Au fond, le collectif nous permet au quotidien de lutter contre ce ver solitaire, ce cancer inévitable qui est l'ego. La vigilance d'Ariane à maintenir les règles de vie ci à veiller à la bonne organisation du travail est plus que jamais nécessaire. Faire partie de cette aventure artistique nous confronte à des enjeux qui sont beaucoup plus grands que nous-mêmes, car ces enjeux concernent le

monde. Comme tels, ils nous permettent de dépasser ce qui, éventuellement, nous empêcherait de vivre ensemble. »

UNE FORCE DE CONSOLATION

À de nombreux égards, le dernier spectacle du Théâtre du Soleil, *Les Naufragés du Fol Espoir*, illustre avec bonheur le collectif et la vie de troupe. « À travers l'aventure cinématographique, explique Sébastien, c'est de l'aventure théâtrale de la troupe dont nous parlons. Mais ce sont les spectateurs qui nous l'ont fait remarquer, car nous n'en avons jamais eu conscience pendant les répétitions. Cette folie des personnages des *Naufragés* qui luttent pour maintenir le collectif, cette ferveur à apporter son énergie pour assurer la réussite d'un projet commun nous anime également tous les jours. » « Si nous avons évoqué les crises qui nous parcourent et les difficultés que nous rencontrons parfois, poursuit Eve, il faut aussi évoquer ce qui fait tout de même l'essentiel de notre quotidien : nous rions beaucoup ici ! » Et Armand d'ajouter : « Ariane nous répète souvent que l'on ne doit rester au Théâtre du Soleil que si l'on s'y sent heureux. » Pour cela, explique Eve, chacun doit non seulement savoir gérer sa vie privée par rapport à la vie collective, ce qui n'est évidemment pas toujours facile, mais il importe surtout à chacun de pouvoir trouver ici, dans un partenaire ou un groupe, sa force de consolation. »

Propos recueillis par Olivier Cefik

REPÈRES BIOGRAPHIQUES DU THÉÂTRE DU SOLEIL

- 1939** : Naissance d'Ariane Mnouchkine à Boulogne-sur-Seine.
- 1958-1959** : Séjour en Grande-Bretagne.
- 1958** : Spectacle de l'Opéra de Pékin vu au Théâtre des Nations.
- 1959** : Création de l'Association théâtrale des étudiants de Paris (ATEP).
- 1961** : **Genghis Khan** d'H. Bauchau, Arènes de Lutèce.
- 1963** : Premier voyage en Asie.
- 1964** (29 mai) : Création du Théâtre du Soleil.
- 1964** : **Les Petits Bourgeois** de M. Gorki, adaptation A. Adamov, mise en scène A. Mnouchkine, décor et costumes R. Moscoso, MJC de la Porte de Montreuil, puis Théâtre Mouffetard. 2900 spectateurs.
- 1965** : **Le Capitaine Fracasse**, d'après Th. Gautier, adaptation Ph. Léotard, mise en scène A. Mnouchkine, décor R. Moscoso, costumes de F. Tournafond, Théâtre Récamier. 4000 spectateurs.
- 1967** : **La Cuisine**, d'A. Wesker, adaptation Ph. Léotard, mise en scène A. Mnouchkine, décor R. Moscoso, Cirque de Montmartre. 63 400 spectateurs.
- Grand prix du théâtre du Syndicat de la critique pour *La Cuisine*.
- Prix du Brigadier pour *La Cuisine*.
- 1968** : **Le Songe d'une nuit d'été**, de Shakespeare, adaptation Ph. Léotard, mise en scène A. Mnouchkine, musique J. Lasry, décor R. Moscoso, costumes de F. Tournafond, Cirque de Montmartre. 47 000 spectateurs.
- 1968** : **L'Arbre sorcier, Jérôme et la tortue**, mise en scène C. Dasté, musique J. Lasry, Cirque de Montmartre, Festival d'Avignon.
- 1969** : **Les Clowns**, création collective du Théâtre du Soleil, en collaboration avec le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, mise en scène A. Mnouchkine, musique T. Lasry, décor R. Moscoso, costumes C. Candries, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Tournée : Festival d'Avignon, Piccolo Teatro de Milan. Reprise à l'Élysée Montmartre. 40 000 spectateurs.
- Août 1970** : Arrivée à la Cartoucherie de Vincennes.
- 1970** : **1789**, création collective du Théâtre du Soleil, mise en scène A. Mnouchkine, décor R. Moscoso, costumes F. Tournafond, création au 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** : **1793**, création collective du Théâtre du Soleil, mise en scène A. Mnouchkine, décor R. Moscoso, costumes F. Tournafond, Cartoucherie. Reprise de 1789 en alternance avec 1793 à la Cartoucherie. 102 100 spectateurs.
- 1974** : **1789**, film du spectacle réalisé par A. Mnouchkine (DVD Bel Air Média, automne 2015).
- 1975** : **L'Âge d'or, première ébauche**, création collective du Théâtre du Soleil, mise en scène A. Mnouchkine, espace scénique G.-C. François, costumes F. Tournafond, masques E. Stiefel, Cartoucherie. Tournée : Varsovie, Venise, Louvain-la-Neuve, Milan, Venise. 136 080 spectateurs.
- 1976** : **Molière**, film écrit et mis en scène par A. Mnouchkine avec le Théâtre du Soleil. Décors G.-C. François, costumes D. Ogier, images B. Zitzermann, musique R. Clémencic (DVD Bel Air Classiques, 2004).
- 1977** : **Don Juan**, de Molière, mise en scène Ph. Caubère, décor G.-C. François, costumes F. Tournafond. 30 439 spectateurs.
- 1979** : **Méphisto, le roman d'une carrière**, d'après K. Mann, adaptation et mise en scène A. Mnouchkine, décor G.-C. François, costumes N. Noël et D. Ogier, musique J.-J. Lemêtre, masques E. Stiefel, Cartoucherie. Tournée : Festival d'Avignon, Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve, Lyon, Rome, Berlin, Munich, Lons-le-Saunier. 160 000 spectateurs.
- Film réalisé par Bernard Sobel pour la télévision.
- 1981-1984** : *Les Shakespeare*, trad. et mise en scène A. Mnouchkine, décor G.-C. François, masques E. Stiefel, costumes J.-C. Barriera et N. Thomas, musiques de J.-J. Lemêtre. 253 000 spectateurs.
- 1981** : **Richard II**, Cartoucherie.
- 1982** : Grand prix du théâtre du Syndicat de la critique pour *Richard II*.
- 1982** : **La Nuit des rois**, Festival d'Avignon. Joué ensuite en alternance avec *Richard II* à la Cartoucherie.
- 1984** : **Henri IV**, 1^{re} partie à la Cartoucherie. Joué en alternance avec les deux précédents spectacles, Tournées 1982-1984 : Festival d'Avignon, Festival de Munich, Los Angeles (Olympic Arts Festival), Berlin (Berliner Festspiele).
- 1985** : **L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge** d'H. Cixous, mise en scène A. Mnouchkine, musique J.-J. Lemêtre, décor G.-C. François, costumes J.-C. Barriera et N. Thomas, figures et masques E. Stiefel, Cartoucherie. Tournée 1986 : Amsterdam (Holland Festival), Bruxelles, Madrid, Barcelone. 108 445 spectateurs.
- 1986** : Prix du meilleur comédien par le Syndicat de la critique pour G. Bigot dans le rôle de Sihanouk.
- 1986** : **À la recherche du Soleil**, film autour de la création de Sihanouk, réalisé par W. Schroeter (Ziegler Film).
- 1987** : Prix Europe pour le théâtre.

1987 : *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* d'H. Cixous, mise en scène A. Mnouchkine, musique J.-J. Lemêtre, décor G.-C. François, costumes J.-C. Barriera et N. Thomas, masques E. Stiefel, Cartoucherie. Tournée : Tel-Aviv (Festival de Jérusalem). 89 000 spectateurs.
Film réalisé par Bernard Sobel pour la télévision.

1989 : *La Nuit miraculeuse*, film réalisé par A. Mnouchkine, scénario A. Mnouchkine et H. Cixous. (VHS).

1990-1993 : *Les Atrides*. Mise en scène A. Mnouchkine, musique de J.-J. Lemêtre, décor G.-C. François, sculptures E. Stiefel, costumes N. Thomas et M.-H. Bouvet. 286 700 spectateurs.

1991 : Grand prix du théâtre du Syndicat de la critique pour *Les Atrides*.

1990 : *Iphigénie à Aulis* d'Euripide, trad. J. Bollack, Cartoucherie.

1990 : *Agamemnon* d'Eschyle, trad. A. Mnouchkine, Cartoucherie.

1991 : *Les Choéphores* d'Eschyle, trad. A. Mnouchkine, Cartoucherie.
Joué en alternance avec les deux précédents spectacles.

1992 : *Les Euménides* d'Eschyle, trad. H. Cixous, Cartoucherie. Jouée en alternance avec les trois précédents. Tournées 1991-1993 : Amsterdam (Holland Festival), Essen (Theater der Welt), Sicile (Orestiadì di Gibellina), Berlin (Berliner Festspiele), Lyon (TNP), Toulouse (Le Sorano), Montpellier (Le Printemps des comédiens), Bradford (European Art Festival), Montréal (Festival de théâtre des Amériques), New York (BAM), Vienne (Wiener Festwochen).

1993 : *l'Inde de père en fils, de mère en fille*, mise en scène de R. Sethi, sur une idée d'A. Mnouchkine. 8414 spectateurs.

1994 : *La Ville parjure ou le Réveil des Érinnyes* d'H. Cixous, mise en scène A. Mnouchkine, musique J.-J. Lemêtre, décor G.-C. François, costumes N. Thomas et M.-H. Bouvet, Cartoucherie. Tournée 1995 : Liège (Théâtre de la Place), Recklinghausen (Ruhr Festspiele), Vienne (Wiener Festwochen), Festival d'Avignon. 51 200 spectateurs.

1994 : Prix de la meilleure création d'une pièce en langue française par le Syndicat de la critique pour *La Ville parjure*.

1995 : *Le Tartuffe* de Molière, mise en scène A. Mnouchkine, décor G.-C. François, costumes N. Thomas et M.-H. Bouvet, musique J.-J. Lemêtre, création à Vienne (Wiener Festwochen). Tournée 1995 : Festival d'Avignon, Saint-Jean-d'Angely, Liège (Théâtre de la Place). *Octobre 1995* : Représentations à la Cartoucherie. Tournée 1996 : La Rochelle, Vienne (France), Copenhague (Copenhagen 96), Berlin (Berliner Festspiele). 122 000 spectateurs.

1996 : *Au soleil même la nuit* (scènes d'accouchements), film de É. Darmon et C. Vilpoux en harmonie avec A. Mnouchkine (DVD Bel Air Classiques).

1997 : *Et soudain des nuits d'éveil*, création collective en harmonie avec H. Cixous, mise en scène A. Mnouchkine, décors G.-C. François, peintures D. Heusslein-Gire, costumes N. Thomas et M.-H. Bouvet, musique J.-J. Lemêtre, Cartoucherie. *Juin 1998* : Tournée à Moscou (Festival Tchekhov). 55 000 spectateurs.

1999 : *D'après "La Ville parjure"*, film de C. Vilpoux, images É. Darmon, musique J.-J. Lemêtre, (Livre - DVD Théâtre du Soleil, 2010).

1999 : *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs* d'H. Cixous, mise en scène A. Mnouchkine, musique J.-J. Lemêtre, décor G.-C. François, Y. de Maisonneuve et D. Martin, costumes N. Thomas et M.-H. Bouvet, Cartoucherie. 150 000 spectateurs. Tournée 2000 : Bâle (Kaserne Basel), Anvers (DeSingel). Tournée 2001 : Lyon (Célestins-Théâtre de Lyon), Montréal (Festival de théâtre des Amériques), Tokyo (New National Theater), Séoul (National Theater of Korea). Tournée 2002 : Sydney (Festival de Sydney).

2000 : Grand prix du théâtre du Syndicat de la critique pour *Tambours sur la digue*.

2000 : Grand Prix de la SACD

2002 : *Tambours sur la digue*, film d'A. Mnouchkine tourné à la Cartoucherie en 2001 (DVD Arte vidéo).

2003 : *Le Dernier Caravansérail (Odysées)*. Créations collectives, musique J.-J. Lemêtre, décor G.-C. François, peintures D. Martin, teintures Y. de Maisonneuve, costumes N. Thomas et M.-H. Bouvet, Cartoucherie. 185 000 spectateurs.

- avril : *Le Dernier Caravansérail (Odysées)*, *Le fleuve cruel*, Cartoucherie. Tournée 2003 : Rome.
- novembre : *Le Dernier Caravansérail (Odysées)*. *Origines et destins*, Cartoucherie. Tournées 2004-2005 : Quimper (Théâtre de Cornouaille), Rome, Avignon, Bochum (Ruhrtriennale), Lyon (Théâtre des Célestins), Berlin (Théâtre Arena), New York (Lincoln Center Festival), Athènes, Melbourne.

2005 : Molière du Théâtre public, pour *Le Dernier Caravansérail (Odysées)*.
Molière de la Meilleure compagnie,
Molière du meilleur décorateur (S. Nicolai, D. Bellugi-Vannuccini, G.-C. François)
Molière du meilleur créateur de musique de scène

2006 : *Le Dernier Caravansérail (Odysées)*, film d'A. Mnouchkine, tourné à la Cartoucherie en 2005 (DVD Bel Air Classiques - Arte vidéo, 2006).

2006 : *Les Éphémères*, spectacle du Théâtre du Soleil, en deux recueils. Cartoucherie. Tournée à Quimper, Festival d'Athènes, Festival d'Avignon, Festival de Buenos Aires, Festival Poem Cena (Porto Alegre), São Paulo, Taïpei, Vienne (Wiener Festwochen), Saint-Etienne. 160 000 spectateurs.

2006 : *Un Soleil à Kaboul, ou plutôt deux*, film documentaire réalisé par D. Bellugi-Vannuccini, Ph. Chevalier et S. Canto Sabido (DVD Bel Air Classiques, 2009).

2007 : A. Mnouchkine reçoit un Lion d'or à Venise pour l'ensemble de son œuvre.

2008 : *Les Éphémères*, filmés à Saint-Etienne par B. Zitzermann, (DVD Bel Air Classiques - Arte vidéo, 2009).

2009 : *Un cercle de connaisseurs*, film documentaire de J. Dosse. (DVD Bel Air Classiques, 2009).

2009 : A. Mnouchkine reçoit le prix Ibsen (International Ibsen Award) du gouvernement norvégien pour l'ensemble de son œuvre.

Été 2009 : Tournée des Éphémères au Lincoln Center Festival à New York.

2009 : *Ariane Mnouchkine, l'aventure du Théâtre du Soleil*, film documentaire de C. Vilpoux (Arte vidéo).

2010 : *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*, création collective mi-écrite par H. Cixous, musique J.-J. Lemêtre. Costumes N. Thomas, M.-H. Bouvet et A. Tran. Cartoucherie. Tournée à Lyon (Théâtre des Célestins), Nantes (Grand T), Festival d'Athènes, São Paulo (SESC Belenzinho), Rio de Janeiro (HSBC Arena), Porto Alegre (Parque Eduardo Gomez), Festival Santiago a Mil, Wiener Festwochen, Edinburgh International Festival, Taipei (Théâtre national de Taiwan). 185 000 spectateurs.

2010 : Prix de la meilleure création d'une pièce en langue française par le Syndicat de la critique pour *Les Naufragés du Fol espoir (Aurores)*.

2010 : Molière du théâtre public.
Molière du créateur de costumes (N. Thomas, M.-H. Bouvet, A. Tran)

2011 : Médaille Goethe décernée à Ariane Mnouchkine par la Goethe-Institut (Weimar).

2011-2012 : Tournage du film *Les Naufragés du Fol Espoir* à la Cartoucherie et en tournée (DVD Bel Air Classiques, 2014).

2012 : Prix international Stanislavski décerné à A. Mnouchkine (Moscou).

2014 : *Macbeth*, de Shakespeare, trad. et mise en scène A. Mnouchkine, musique J.-J. Lemêtre, costumes M.-H. Bouvet, N. Thomas, et A. Tran. Cartoucherie.

2014 (29 mai) : Anniversaire des 50 premières années du Théâtre du Soleil.

2015 : Prix international Nonino décerné à A. Mnouchkine (Italie).

Le Dossier Documentaire de l'UODC

Comment faire travailler ensemble des personnes pour produire une œuvre ?

- Partie III -

- **Faire travailler ensemble des personnes** pp. 49-84
- Lettre d'Ariane Mnouchkine aux élèves de l'ENCATT
Béatrice Picon-Valin, *Extrait de « Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années »* (Actes Sud), 2014
 - Ariane Mnouchkine : « l'envie ou le devoir de faire, c'est cela le travail »
Claude Emmanuel Triomphe, *Site web Metis* (www.metiseurope.eu), 2010
 - Quand le soleil voulait tuer la lune (compte-rendu)
Emmanuel Désveaux, *Site web JSA* (<http://jsa.revues.org>), 2008
 - Quelques uns des innombrables exercices inventés par Augusto Boal
Site web Théâtrons (www.theatrons.com)
 - Travailler au risque de se perdre
Philippe Zarifian, *Site web Cairn Info* (www.cairn.info), 2009
 - Travailler ensemble : ce que nous dit Richard Sennett
Martin Richer, *Site web Metis* (www.metiseurope.eu), octobre 2014

LETTRE D'ARIANE MNOUCHKINE AUX ÉLÈVES DE L'ENSATT³⁵⁹

Vous en avez de la chance.

Vous en avez de la chance, d'être allés à l'école, au lycée, peut-être à l'université sans restriction, sans quota.

Vous en avez de la chance, oui, car ce n'est pas partout dans le monde, qu'en ce lundi 30 septembre 2013, de jeunes femmes et de jeunes hommes, semblables à vous pourtant, peuvent se retrouver dans une école de théâtre.

Sans avoir à vous cacher, sans craindre pour vos jours, sans risquer d'être brûlées vives, vous en avez de la chance d'entrer aujourd'hui dans cette prestigieuse école de théâtre où vous serez amenés à mimer, à jouer, à incarner des actes venus de sentiments inouis, purs, obscènes, sublimes, diaboliques, atroces. Humains, quoi.

Et si, ces sentiments, vous ne les jouez pas, car ce n'est pas le chemin que vous avez choisi, vous, les futurs techniciens, ne pensez pas vous en tirer à si bon compte. Les ponts d'où ils se jetteront, les balcons où ils se suspendront, la tempête qui les échouera, le rivage, la jungle des villes, le cachot du roi, le verger, le son de la hache qui l'abat, le tonnerre des angoisses et des remords, les couchers et levers de soleil, les crépuscules, tout ça, c'est vous. L'oreiller qui étouffe, vous le broderez. Le mouchoir aussi. La tunique empoisonnée, vous la taillerez. Le sang, vous le ferez couleur. Les soleils, les obscures clartés, la lune aphrodisiaque, c'est vous qui les suspendrez.

Alors ne frimez pas, vous les virils, les futurs directeurs techniques, ceux à qui on ne la fait pas, le champ de bataille, vous y serez. La bataille, vous la livrez. Les frissons, vous les aurez et les coliques aussi. En tout cas, c'est ce que j'espère pour vous.

Mais bon sang, pourquoi dis-je tout ça ? C'est presque agressif.

Je vous dis tout ça, parce que j'ai peur. J'ai peur pour vous. J'ai toujours peur qu'on vous empêche d'imaginer, de rêver, de voler. J'ai peur des cyniques, des grossiers, des avachis aux regards désabusés. J'ai peur que quelqu'un, quelqu'une, peut-être même parmi vous, oui, d'abord parmi vous, vous désenchante. Un goguenard et ses packs de bière, une voix criarde et ses sacs en plastique. Des remarques acerbes entre deux clopes. Et c'est fini. The moon is down. En plastique, elle aussi.

Mais qu'est-ce que je suis en train de leur dire ?... Tu parles d'une adresse d'accueil ! Sois gentille avec eux. Ils sont jeunes, encouragez-les.

³⁵⁹ A. Mnouchkine a accepté d'être la marraine de la promotion de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre de 2013, à laquelle elle s'adresse et qui portera son nom.

Mais, justement, je les encourage, à ma façon, en leur disant mes inquiétudes et désignant mes ennemis.

Le directeur, celui qui est en train de lire ma lettre, m'a choisie, moi, comme marraine, les professeurs ont accepté, ce n'est pas rien, c'est un honneur, mais c'est surtout une responsabilité. Énorme. Je ne peux pas leur faire un faux salut qui ne dise pas ce que je crois, qui ne nomme pas les outils qu'ils devront absolument posséder et partager pour se lancer dans l'épopée qui, pour eux, commence aujourd'hui. Et qui pour moi commença il y a cinquante-cinq ans.

Je crois à l'imagination, à la liberté, mais aussi à la ponctualité, je crois à la fantaisie de la parole, mais aussi à la politesse, ce minimum de la ritualisation de notre vie quotidienne.

Je crois à la générosité du jeu et de l'action, mais avant tout je crois à celle de l'écoute.

Je crois par-dessus tout à l'amitié qui sera votre philtre, votre potion magique.

Je crois que votre école ne doit pas faire de vous des acteurs d'un côté, des techniciens de l'autre, mais des femmes et des hommes de théâtre tout simplement. Une perche, un projecteur, un marteau, une perceuse, un sentiment, une bonne diction, un silence précautionneux, une mélodie, un vers, une échelle bien mise, voilà qui appartient à tous. Vous avez terriblement besoin les uns des autres. Si vous ne voulez pas partager le savoir, la pratique, vous serez moins forts, moins heureux, moins fiers. Je vous assure, je vous assure.

Je crois que votre école ne doit pas vous préparer à entrer sur le Marché, mais sur l'immense chantier d'un monde meilleur auquel, grâce à votre art, il vous revient d'œuvrer maintenant.

Je crois que toutes les administrations de France, de Navarre et d'Europe doivent cesser d'assortir l'aide qu'elles proposent à la jeunesse avec des cages dans lesquelles vous seriez, par réalisme, contraints d'entrer. Votre école ne doit pas vous enseigner à vous y résigner.

Vous ne devez entrer dans aucune case, aucune cage, vos seules limites sont celles qu'imposent à votre cœur et à votre conscience le respect de l'autre, la Justice, la solidarité et la tendresse humaine.

Je vous embrasse,

Ariane

Ariane Mnouchkine : « l'envie ou le devoir de faire, c'est cela le travail »

par Claude Emmanuel Triomphe - 06 Octobre 2010



Femme de théâtre mondialement connue, Ariane Mnouchkine nous recevait en octobre 2010 dans l'atelier couture de son repaire : le Théâtre du Soleil. A la veille de la mobilisation du 2 octobre contre la réforme des retraites, elle suit de très près la confection des banderoles, tandis que dans la salle de spectacle attenante se joue *Les Naufragés du Fol Espoir* sa dernière pièce inspirée d'un roman de Jules Verne. Avec cette interview, Metis lançait une nouvelle rubrique intitulée « Un autre regard sur le travail ».

Ariane Mnouchkine évoque le travail, le Brésil et l'Europe et ce qui l'exaspère ! Avec cette interview, Metis lance une nouvelle rubrique intitulée « Un autre regard sur le travail », qui questionnera régulièrement des artistes, français et européens, sur leur perception du travail et des questions sociales.

Vous allez jusqu'à annuler votre représentation de samedi pour

participer à la manifestation : pourquoi ?

Par colère, par exaspération. C'est tout sauf par motif corporatiste car la réforme des retraites concerne tous les citoyens français, à commencer par les plus jeunes. Et puis les artistes doivent participer aux manifestations. Pas seulement par principe, mais pour y amener de la force, de la joie, du plaisir, du rythme. Un peu de cette forme qui nous manque tellement dans la vie quotidienne.

Pour vous femme de théâtre, qu'est-ce que le travail ?

Je suis une privilégiée. Pour moi, tout est choisi, y compris les moments difficiles du métier, que personne ne me force à exercer. J'ai cette chance extraordinaire de gagner ma vie en faisant à chaque moment ce que j'ai envie de faire ou ce que je sens qu'il faut que je fasse pour mon pays, mon prochain ou l'idée que j'ai de l'humanité en général. Or c'est cela le travail. Cela devrait être cela pour tous. Participer à une œuvre, parfois même, comme un maçon, un couvreur, un charpentier, dans l'espoir de faire un chef-d'œuvre. C'est sans prix. Sentir, ou en tout cas croire que ce que l'on tente a du sens. Il faut bien sûr supporter le doute. On s'interroge régulièrement : ai-je fait quelque chose d'utile ? C'est peut-être prétentieux, mais je crois que j'ai toujours répondu oui. Quand je doute, je rencontre en général à ces moments-là d'autres personnes qui s'interrogent et je comprends alors que nous dévions et qu'il faut redresser la barre.

Vous qui voyagez beaucoup, percevez-vous un rapport au travail différent que celui que nous avons en Europe ?

Il existe de par le monde tant de pays où une énergie folle est dépensée pour très peu de résultat, un tel asservissement et aussi une telle inégalité dans la répartition des richesses. L'Europe n'y échappe pas d'ailleurs, on ne peut pas dire que le travail y soit joyeusement partagé. Nous n'avons pas réussi à faire émerger un système fondé sur le partage. Celui du travail, des responsabilités, des résultats, donc des richesses. Il existe une résistance titanesque ne serait-ce que pour envisager une autre organisation du travail. On ne peut pas prétendre que cette résistance ne vienne que du patronat, elle vient aussi d'ailleurs hélas, de chacun d'entre nous, des syndicats aussi. C'est comme si on avait toujours besoin d'un ennemi au lieu de chercher à travailler avec des compagnons. Je suis persuadée que l'efficacité du travail serait décuplée s'il y avait une vraie coopération, à égalité de responsabilités, de droits, mais aussi de devoirs.

Si Je vous dis Brésil ?

C'est un pays qui m'est très proche, très cher. Il a fait des pas de géants ces dernières années même s'il reste une des sociétés les plus inégalitaires du monde, où des prédateurs de toutes sortes, petits et grands, font encore la loi un peu partout. Mais les gens de ce pays soignent une noble gentillesse, une véritable fraternité. Chez nous, en ce moment, non seulement nous ne nous sentons plus frères ou sœurs, mais parfois nous ne nous considérons même plus comme des compatriotes. Comme une guerre intestine dangereusement enfouie au fond de cœurs amers. Là-bas, au Brésil, dans la rue, quand vous regardez quelqu'un, un regard vous répond. Il n'y a pas cette peur renfrognée, constipée, que vous recevez ici quand vous osez sourire à un passant. En France, on est devenu dur les uns avec les autres. Cela dit, ce que je vous dis du Brésil, je le retrouve aussi un peu ailleurs, y compris, qui l'eût cru, dans des pays anglo-saxons proches comme le Royaume Uni.

Vous croyez à l'Europe ?

Oui. Même si on reste loin, très loin de ce que l'on pouvait attendre. Nous pourrions presque dire qu'il y a aujourd'hui moins d'Europe qu'au 19ème siècle. Mais qui, en 1945, aurait pu prédire qu'on en serait là aujourd'hui ? Bien sûr je ne suis pas satisfaite de cette Europe, mais c'est beaucoup mieux que rien. Même si tout ne se passe pas très bien, l'Europe n'est pas du tout une idée passée. Elle reste un trésor, un vivier, un sanctuaire de cultures innombrables, de langues. Et si imparfaite soit elle l'Europe est l'endroit du monde qui rassemble le plus grand nombre de démocraties, bien que l'on puisse parfois, à voir l'Italie, la France, s'inquiéter pour elles. On ne réalise même plus le miracle que constitue le fait à vivre sur un continent sans guerre, ou presque

sans guerre. Et ce malgré des épisodes atroces et honteux comme la Bosnie. Bien sûr, le chantier européen est inachevé, mais c'est un chantier herculéen, qui dépend de la capacité qu'auront les citoyens européens à s'en emparer. « Si tu veux



unir les peuples, il te faut faire des œuvres ». Cet extrait de je ne sais plus peut-être de la Bhagavad-Gîtâ (NDLR : Le « chant du Bienheureux », un des écrits fondamentaux de l'Hindouisme), devrait être le mot d'ordre de tous les responsables, grands ou petits

Votre foi européenne est-elle parfois contrariée ?

J'ai été à la fois très triste de la victoire du non au référendum en 2005 et aussi indignée du fait qu'on soit passé outre avec le Traité de Lisbonne. Le minimum de démocratie ne préside malheureusement pas à la fabrication de l'Europe. Un petit exemple : au moment du lancement de la monnaie unique, au moment où nos pays renonçaient à ce pouvoir fondamental de battre monnaie, j'avais espéré que les peuples seraient consultés sur ce qu'on allait mettre sur les billets et les pièces, j'espérais y voir non seulement les grands Français mais Dante, Goethe, Cervantès, Eschyle, un jour Shakespeare. Léonard de Vinci appartient à tous les peuples et pas seulement aux Italiens. Et un type, sans rien nous demander, nous a mis des ponts, des ponts qui vont de nulle part à nulle part ! Quelle bêtise, quelle arrogance, quelle ignorance !

Pourtant, je ne suis pas une désespérée de l'Europe : je suis une impatiente de l'Europe ! Regardez ce qui se passe à Stuttgart, et toute cette ville qui manifeste pour défendre son patrimoine. Je trouve cela fantastique. Et aussi, même si j'aurais préféré qu'il n'y ait pas de raison de le faire, je suis cependant très contente de la manière dont, en ce moment, la France se fait taper sur les doigts par l'Europe. Il reste au moins un semblant de garde-fous ! J'espère beaucoup en l'Europe, en un gouvernement européen et peut-être un jour, mondial. Relisons ce que Victor Hugo a écrit là-dessus, ce qu'il a espéré et prédit.

A propos de cet article

Auteur(s) Claude Emmanuel Triomphe

Mots clés : Ariane Mnouchkine, interview, travail, responsabilité, justice, retraite, artiste, engagement, Europe, Brésil, Naufragés du Foï Espoir, Stuttgart

Journal de la société des américanistes

94-2 (2008)
tome 94, n° 2

Emmanuel Désveaux

CHAPMAN Anne, *Quand le soleil voulait tuer la lune. Rituels et théâtre chez les Selk'nam de Terre de Feu*

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Emmanuel Désveaux, « CHAPMAN Anne, *Quand le soleil voulait tuer la lune. Rituels et théâtre chez les Selk'nam de Terre de Feu* », *Journal de la société des américanistes* [En ligne], 94-2 | 2008, mis en ligne le 20 avril 2009, consulté le 24 janvier 2015. URL : <http://jsa.revues.org/10621>

Éditeur : Société des américanistes

<http://jsa.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://jsa.revues.org/10621>

Document généré automatiquement le 24 janvier 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Société des Américanistes

Emmanuel Désveaux

CHAPMAN Anne, *Quand le soleil voulait tuer la lune. Rituels et théâtre chez les Selk'nam de Terre de Feu*

Pagination de l'édition papier : p. 244-247

- 1 Anne Chapman a consacré une grande partie de son existence aux Indiens de l'extrême Sud de l'Amérique du Sud. Elle leur voue manifestement une véritable passion. Nous ne pensons pas lui faire offense en disant qu'elle nous livre ici un ouvrage à valeur testamentaire car, bien qu'elle ait la coquetterie de ne pas indiquer l'année de sa naissance dans la brève note biographique de la quatrième de couverture, de nombreux indices suggèrent qu'elle a atteint aujourd'hui un âge fort vénérable. Le livre lui-même se présente de façon un peu bâtarde, couvrant pratiquement tout le spectre des genres d'écriture propres à l'ethnologie, et même au-delà : récits d'exploration, poèmes, exposé des conditions de l'enquête, description ethnographique proprement dite et interprétation théorique¹. Le tout est mené d'une plume alerte qui vise un lectorat plus large que le cercle des seuls spécialistes. Ces derniers, pour le coup, risquent de ne pas y trouver tout à fait leur compte, y voyant un ouvrage qui manque parfois de rigueur et de densité argumentative. Les passages lyriques – d'authentiques poèmes – ont trait pour l'essentiel à l'extermination des Indiens de Terre de feu, qui prit entre 1880 et 1900 la forme d'un véritable ethnocide. Ce thème a le mérite de s'enchaîner tout naturellement avec celui du terrain de Chapman, lequel se résume – mais c'est déjà immense en soi – à recueillir les ultimes témoignages de quelques survivants du désastre, en particulier Lola Kiejja et Angela Loij, mais aussi Federico Echeuline. La description et l'interprétation se focalisent sur le grand cycle cérémoniel appelé *Hain*. Elles s'appuient principalement sur les données ethnographiques recueillies par Martin Gusinde que complètent très ponctuellement les dires des informateurs de Chapman. Les extraordinaires photos que le célèbre ethnographe autrichien² a prises lors du *Hain* de 1923, organisé d'ailleurs en partie à son initiative, font plus qu'agrémenter l'ouvrage. On y voit les corps masculins, athlétiques, totalement nus au milieu de la neige, épilés et peints de larges bandes, la tête enfouie sous de longues cagoules pointues, style pénitents espagnols ou membres du Ku Klux Klan, à moins que le danseur « celui-qui-ne-doit-jamais-se-lâcher-le-menton », n'arbore sur le sommet de la tête une étrange transversale qui ressemble à un serpent. La puissance de suggestion de ces clichés en noir et blanc, qui n'est pas sans rappeler celle des photos des Nambikwara qui se trouvent au cœur de *Tristes Tropiques*, contribue fortement à restituer la vérité d'une forme rituelle définitivement perdue dont la parole de Lola semble pour sa part traduire l'ultime onde de choc. Or cette vérité tient aux mystères du rituel dont sont exclues les femmes. Elle s'est répercutée dans les sentiments de crainte que le souvenir de la performance continuait d'inspirer, plus de cinquante ans après, à Lola et, dans une moindre mesure, à Angela. Lola, toute sa vie durant en effet, évita les sites des anciennes cérémonies lors de ses pérégrinations dans la Grande Île, comme elle exprimait toujours son rejet de Xalpen, la puissance chthonienne belliqueuse, nymphomane et cannibale, avatar de la lune, à laquelle la totalité du cycle rituel était, d'une façon ou d'une autre, dédiée.
- 2 Le *Hain* avait lieu en hiver, s'étalant sur une période de plusieurs semaines, voire plusieurs mois, mais englobant toujours le solstice de juin. En gros, il s'agit d'un cycle rituel extrêmement théâtralisé, fondé sur une dichotomie sexuelle absolue : les hommes sont les acteurs (jouant éventuellement des rôles féminins), les femmes sont les spectatrices. Mais elles n'étaient pas censées savoir que les êtres masqués qui surgissaient de la hutte cérémonielle (elle-même nommée *Hain*) pour les effrayer, pour faire mine de détruire leur hutte ou de les violer, ou encore pour dépeindre par leurs gestuelles explicitement homosexuelles ce que serait un monde sans elles, étaient leur père, leur oncle, leur mari, leurs frères, leurs fils ou leurs cousins. Pour elles, il s'agissait d'esprits auxiliaires que Xalpen asservit afin de mieux

faire régner sa loi. Du coup, le cycle commençait effectivement par une période consacrée à l'initiation des jeunes hommes de l'année. Ils étaient arrachés du giron maternel pour accéder à la confrérie des hommes(mâles)-esprits. En plus des vexations, coutumières de ce type de processus, auxquelles ils étaient soumis, la principale épreuve physique que les impétrants devaient subir consistait à ce qu'on leur tire violemment les bourses, comme si on souhaitait les arracher et donc les castrer. Plusieurs jours plus tard, l'épisode central du cycle rituel résidait dans la présentation, devant les femmes ébahies, de Kternen, le bébé de Xalpen, le *Wunderkind* de Gusinde, figure immaculée couverte d'un duvet luisant qui devait avancer et reculer à petits pas, afin de n'être vue que de face. Entre-temps, les initiés, les *kloketten*, avaient été livrés à Xalpen pour qu'elle en fasse ses amants et les tue par son étreinte. Une des scènes les plus dramatiques du *Hain* est la sortie des faux cadavres de la hutte cérémonielle. Ils sont transportés par leurs camarades, les bras, les jambes et la tête ballants au vu des femmes, notamment des mères stupéfaites par le chagrin. Elles avaient déjà reconnu les cris de leur fils au moment où il suffoquait sous le joug amoureux, mais impitoyable, de Xalpen. Maintenant du sang (de guanaco) coule de leurs oreilles. Ils sont vraiment morts ! Leur rendre la vie ensuite mettait en valeur l'étendue du savoir-faire des chamanes selk'nam. On a droit également à la danse des phallus, à la sortie clownesque des deux maris cocus de Kulan, pendant céleste de Xalpen, à des séances où cette dernière met le feu à la hutte cérémonielle en forçant l'accès vers l'inframonde, qui passe pour elle par le foyer, au centre. Lors du solstice enfin, la maîtresse des ténèbres – qui est aussi, rappelons-le, l'astre de la nuit – surgit de nouveau, mais cette fois sous forme de baleine... Ajoutons qu'en marge de la cérémonie principale dont les hommes sont les maîtres, les femmes s'adonnent à une parodie de la plupart des séquences du *Hain*, tout en épargnant soigneusement la figure elle-même de Xalpen dans leurs exercices de moquerie.

3 Un mythe justifie, chez les Selk'nam, l'exclusion des femmes en décrivant une situation initiale exactement inverse à celle d'aujourd'hui ou, plus précisément, du présent ethnographique³. Auparavant, les femmes dominaient la société. Elles asseyaient leur pouvoir sur l'exclusion des hommes des cérémonies au cours desquelles elles incarnaient les esprits. Toutefois, quelques-uns d'entre eux commencèrent à nourrir des doutes sur la vraie nature de ces supposés esprits ; ils envoient un espion observer ce qui se passe vraiment dans la maison rituelle des femmes. Il a tôt fait de découvrir la supercherie : les femmes se déguisent en esprits. Les hommes se révoltent donc, arrachent aux femmes le pouvoir de domination et instaurent un cycle rituel qui leur est propre, renversant rigoureusement les positions respectives des sexes qui prévalaient jusqu'alors. Désormais, les hommes excluent à leur tour leurs anciennes dominatrices des performances rituelles, les cantonnant au rôle de spectatrices et menacent de mort quiconque révélerait le secret.

4 Remarquons que Chapman n'accable pas le lecteur de considérations théoriques. Elle garde au contraire sur ce registre un profil modeste. Dans les quelques développements explicatifs auxquels elle consent, elle fait appel tantôt à un structuralisme assez rudimentaire (opposition du soleil, masculin, et de la lune, féminine, etc.), tantôt à une raison fonctionnaliste qui, malheureusement, tourne un peu court face à l'ampleur du phénomène rituel qu'elle a choisi de restituer. *Le Hain* servirait ainsi, selon elle, à quatre choses à la fois : 1) initier les jeunes garçons, 2) terrifier les femmes afin de conforter la société patriarcale, 3) rappeler l'origine de celle-ci, ce qui, là encore, revient à la renforcer et 4) offrir l'occasion d'une « grande réunion sociale pendant laquelle les femmes s'amusaient autant que les hommes » (p. 79). L'auteur de *Quand le soleil voulait tuer la lune* reste assez insensible aux contradictions qui émanent de ses matériaux à l'intérieur du cadre théorique qu'elle s'est donné (ainsi, que la lune soit chthonienne ou que le rituel à la fois effraie et « amuse » les femmes). En revanche, elle manifeste plus d'empressement à, sinon résoudre, du moins poser deux questions non négligeables. La première concerne la relation qu'entretiennent rituel et théâtre. Comment le rituel peut-il être à ce point théâtralisé ? Jusqu'à quel point des individus, saisis par la fonction d'acteur qui les conditionne, avec toutes les implications techniques que cela suppose – maîtrise des chants, des gestes et des attitudes, costumes, maquillage, port de masques, jeu de la personnification –, peuvent-ils croire qu'ils incarnent des esprits et faire croire à leurs partenaires de l'autre sexe qu'ils sont bel et bien des esprits ? La seconde, dans la foulée de la

précédente, concerne la croyance. Comment les femmes pouvaient-elles croire en toutes ces mises en scène dont les hommes tiraient les ficelles, en tout ce cinéma qu'elles se permettaient pourtant à l'occasion de tourner en dérision en les imitant de leur côté ? Mais le questionnement de Chapman tourne court. Se contentant d'une brève référence aux travaux de Godelier sur les Baruya, elle décèle chez les Selk'nam une forme d'aliénation nécessaire des femmes, dont elle reconnaît toutefois que les mécanismes profonds lui échappent. Cela serait *in fine* une affaire de psychologie... Ce à quoi, on pourrait lui objecter que la psychologie des individus appartenant à d'autres cultures, notamment des cultures traditionnelles exotiques, relève précisément de l'ethnologie.

5 Pour un nord-américaniste, cette excursion à l'autre extrémité du continent s'avère en tout cas fort suggestive. Il se sent très familier avec des cycles rituels à mystère et, par conséquence, avec la question de la croyance, ou de l'incrédulité tacite, qu'ils soulèvent. Notons seulement que, dans ce cadre de réflexion, la dimension extrêmement théâtralisée du cycle du *Hain* lui évoque évidemment les festivals d'hiver de la Côte Nord-Ouest et de ses prolongements alaskans, tandis que l'esthétique même des corps maquillés, peints, coiffés et masqués – on n'ose écrire « costumés » puisqu'ils sont en général nus – semble étonnamment proche de celle des Pueblos. Détournant une phrase célèbre de Boas, nous dirons donc en conclusion que les mêmes causes – autrement dit les mêmes fondamentaux culturels – sont susceptibles de produire des effets semblables.

Notes

1 Le présent ouvrage est une adaptation en français d'un livre publié aux États-Unis il y a plus de vingt ans sous le titre *Drama and Power in an Hunting Society : the Selk'nam of Tierra del Fuego* (Cambridge University Press, New York, 1982).

2 Anne Chapman écrit à son propos qu'il était Allemand ; de nombreuses sources le disent Autrichien. Bien que né à Breslau en 1886, qui appartenait alors à l'empire allemand, Gusinde a effectué en effet toute sa carrière de missionnaire puis d'ethnologue (et ce dès sa formation initiale à la prêtrise) dans le cadre institutionnel de l'Église et de l'Université autrichiennes. Rappelons qu'après la Terre de Feu il enquêtera en Afrique centrale dans les années 1930 et en Nouvelle-Guinée dans les années 1950. Il meurt au couvent de Saint-Gabriel à Mödling, au sud de Vienne, en 1969. Voir Martin Gusinde, *Die Feuerland-Indianer, 3 Bände*, Mödling, 1931, 1937, 1974.

3 Anne Chapman cite l'ouvrage de Mireille Guyot (*Les mythes chez les Selk'nam et les Yamana*, Institut d'Ethnologie, Paris, 1975), mais n'en exploite pas beaucoup le potentiel.

Référence(s) :

CHAPMAN Anne, *Quand le soleil voulait tuer la lune. Rituels et théâtre chez les Selk'nam de Terre de Feu*, Éditions Métailié, coll. « Traversées », Paris, 2008, 205 p., bibl., gloss., ill., photos

Pour citer cet article

Référence électronique

Emmanuel Désveaux, « CHAPMAN Anne, *Quand le soleil voulait tuer la lune. Rituels et théâtre chez les Selk'nam de Terre de Feu* », *Journal de la société des américanistes* [En ligne], 94-2 | 2008, mis en ligne le 20 avril 2009, consulté le 24 janvier 2015. URL : <http://jsa.revues.org/10621>

Référence papier

Emmanuel Désveaux, « CHAPMAN Anne, *Quand le soleil voulait tuer la lune. Rituels et théâtre chez les Selk'nam de Terre de Feu* », *Journal de la société des américanistes*, 94-2 | 2008, 244-247.

À propos de l'auteur

Emmanuel Désveaux

EHESS, Paris/Freie Universität, Berlin

Droits d'auteur

© Société des Américanistes

Choisir sa pub [▷]

▶ Cours et exercices

▶ Exercices

Quelques exercices

Quelques-uns des innombrables exercices
inventés par Augusto Boal

*Extraits choisis de "Jeux pour acteurs et non-acteurs" d'Augusto Boal
Ce livre propose plus d'une centaine d'exercices détaillés et classés par thème.
L'échantillon présenté ci-dessous ne représente qu'une toute petite partie des
exercices proposés dans ce livre.*



Sentir tout ce qu'on touche

Le "Grec" : l'acteur "sujet"

Un acteur au centre et plusieurs autres autour de lui. Il commence un mouvement et tous les autres doivent l'aider à compléter ce mouvement. Par exemple : il lève un pied, quelqu'un se met immédiatement sous ce pied pour qu'il monte sur lui. Le protagoniste fait ce qu'il veut et les autres l'aident à se lever, à rouler sur lui-même, à s'allonger, à grimper, etc.

Le protagoniste doit se mouvoir toujours lentement pour laisser aux autres (qui doivent se mouvoir vite) le temps de découvrir ses intentions, qui ne doivent pas être énoncées. Pour mieux les découvrir, tous les acteurs doivent essayer de toucher n'importe quelle partie du corps du protagoniste et de traduire les messages musculaires qu'ils recevront.

Il ne faut surtout pas manipuler l'acteur protagoniste : c'est à lui de décider de ses mouvements. Si on veut, on peut faire deux groupes simultanés ou plus, et après quelques minutes demander aux protagonistes de changer de groupe (pas au groupe de changer de protagonistes - dans ce cas, il y aurait manipulation).

L'exercice se termine quand le protagoniste revient doucement au sol. Une fois, en Italie, j'ai dit "Stop !" et les acteurs ont jeté le protagoniste par terre. Ça c'est une erreur. Grave.

L'acteur "objet"

Il ya deux façon de commencer cet exercice :

1. L'acteur protagoniste monte sur une table et se laisse tomber de dos sur les mains de huit (deux rangées de quatre) acteurs qui sont en bas.
2. L'acteur court et se jette sur les bras des huit acteurs. Avant de sauter, il crie très fort. A son

cri, les acteurs tendent leurs bras et se tiennent face à face.

Dans les deux cas, l'acteur reste allongé sur quatre paires de bras qui se tiennent. A ce moment là, un neuvième acteur va tenir ses bras et un dixième de ses pieds. Sans se parler, tous lancent le protagoniste en l'air, trois fois. Ensuite, ils le soulèvent (tous ayant les bras tendus en l'air) et le font tourner trois fois.

Quand le protagoniste aura le ventre vers le sol (c'est très dangereux s'il a le ventre vers le plafond), les huit le lancent plus haut, s'agenouillent et le reçoivent en bas. Ils le font ensuite s'allonger par terre et tous en même temps, commencent à lui faire un massage uniforme, avec les deux mains, qui doivent bouger à droite et à gauche, de telle façon que tout le corps du protagoniste soit touché avec la même intensité : ni caresse, ni agression.

Ensuite, on le fait mettre sur le dos et on répète le même massage. L'acteur qui à sa tête touche autour de la tête, les oreilles, le nez, le cou, les cheveux. Celui qui est à ses pieds, les pieds.

Pendant cet exercice, les acteurs doivent émettre un son également uniforme, pour le reposer et le faire dormir.

Lever quelqu'un d'une chaise

Quelqu'un s'assoit sur une chaise. Les autres autour de lui essaient de presser son corps contre la chaise et lui essaie de se mettre debout. Chacun de toute sa force.

A un moment donné, quelqu'un crie "allez !" et tous en même temps inversent le mouvement et le lancent en l'air.

Variante : la personne reste allongée par terre et tous autour d'elle la soulève, sans la lancer. Quand son corps est le plus haut possible, les acteurs qui le portent essaient de simuler les vagues de la mer.

Les bonjours

Chaque acteur doit dire bonjour à tous les autres et leur serrer la main. Mais il ne doit pas quitter l'un sans déjà serrer la main de l'autre.

Variante Juliàn : chaque acteur serre la main d'un camarade et exprime, avec son corps, de façon magnifiée, ce qu'il aime le plus, ce qu'il déteste le plus, en imitant l'image de la chose ou d'une personne face à cette chose.

- Comment tu t'appelles ? demande la premier : le deuxième dit son prénom.
- Qu'est-ce que tu aimes le plus ? le deuxième le montre avec son corps.
- Quoi ? demande encore le premier, et le deuxième explique avec des mots ce qu'il a voulu dire avec son corps, si cela est nécessaire.
- Ah, bon, je pensais que c'était... rétorque le premier.

On peut aussi demander autre chose, par exemple : Pourquoi es-tu à ce stage ? Question à laquelle on doit répondre avec une expression corporelle, toujours magnifiée.

Ecouter tout ce qu'on entend

Jeu de rythme et de mouvement

On forme deux équipes. A un signal donné, les membres de la première équipe commencent à faire tous les bruits et les mouvements rythmiques qui leur viennent à l'esprit. Ils ont trente seconde pour unifier leurs mouvements, leurs rythmes et leurs bruits.

Si au bout de ces trente secondes le groupe adverse considère qu'ils sont tous en train de faire uniformément la même chose, il se met à les imiter. S'il considère que leurs gestes ne sont pas uniformes, il le signale à l'arbitre. Si l'arbitre est d'accord, ceux qui faisaient des mouvements irréguliers perdent et sortent. Mais si l'arbitre n'est pas d'accord, le premier groupe a le droit d'éliminer un acteur du second groupe, à son choix.

Une fois le jeu interrompu, on recommence de la même façon. S'il n'est pas interrompu (s'il n'y a pas eu signal à l'arbitre), le second groupe commence à imiter le premier avec, lui aussi, trente secondes pour unifier mouvements, bruits et rythmes.

Rythmes

Tous les acteurs marquent ensemble un rythme avec leur voix, leurs mains, leurs jambes. Au bout de quelques minutes, ils changent lentement, jusqu'à ce qu'un rythme nouveau s'impose et ainsi de suite, pendant plusieurs minutes.

Variante : chaque acteur fait un rythme séparément jusqu'à ce que tous s'unifient en un seul rythme.

Autre variante : à un signal donné, chaque acteur prend un rythme particulier et fait un mouvement en accord avec lui-même. Au bout de quelques minutes, ils essaient de se rapprocher les uns des autres suivant leurs affinités rythmiques. Ceux qui ont le plus d'affinité homogénéisent peu à peu leur rythme jusqu'à ce que toute la troupe ait pratiquement le même rythme et le même mouvement. Il se peut que cela ne se réalise pas ; ce n'est pas grave dans la mesure où les groupes formés ont des rythmes et des mouvements bien définis.

Rythmes en cercle

En cercle, par terre, quelqu'un commence un rythme qui doit suivre son cours dans le cercle ; ensuite la même personne fait un autre rythme et un autre ; et tous les rythmes doivent suivre dans le cercle. Chaque participant sera toujours en train de faire un rythme jusqu'à ce qu'il le remplace par celui qui lui arrive par la gauche.

Les sensibles boliviennes

Il existe une fleur qui s'appelle la sensitive. Quand on la touche, elle tremble et change de position.

On divise le groupe en couples - une "sensitive" et son partenaire - Celui-ci touche une partie du corps de la sensitive qui doit commencer à fait trembler cette zone, puis une surface plus grande, enfin tout le corps. On reprend une fois. Puis deux fois supplémentaires, mais maintenant les mouvements doivent être rythmiques et accompagnés d'un son rythmique. Puis encore deux fois avec mouvement et son "mélodieux".

Aeiou

Un acteur s'approche et s'éloigne du groupe resserré qui, avec la voix, module un son a-e-i-o-u, plus fort quand il s'éloigne et plus bas quand il se rapproche, en essayant d'exprimer des sentiments, des émotions, des idées. L'acteur isolé évolue dans la salle. Ensuite le groupe fera le

contraire : fort quand il s'approche, faible quand il s'éloigne.

Mise en jeu de plusieurs sens

Le point, l'embrassade et la main serrée

On demande à chaque participant de regarder un point fixe dans la salle, n'importe lequel, puis de fermer les yeux et d'essayer d'aller vers ce point. Quand il heurte quelqu'un d'autre, il faut qu'il corrige son mouvement s'il pense s'être écarté de la ligne droite qu'il a mentalement tracé.

Au bout de quelques instant, le meneur demande à tous de rouvrir les yeux et de se repérer : est-ce qu'ils sont proches du point qu'ils avaient choisi ? Est-ce qu'ils sont trop loin ? On essaye une deuxième fois : cette fois-ci, tous ceux qui ont trouvé leur point choisissent un point encore plus éloigné ; ceux qui ont éprouvé des difficultés choisissent un point plus proche. On essaie encore une troisième fois.

On demande ensuite aux participants de se serrer dans leurs bras, par deux, puis de fermer les yeux, reculer jusqu'à trouver un obstacle (le mur, vraisemblablement) et puis revenir sur leurs pas pour resserrer dans leurs bras la même personne... et pas une autre. On refait le même exercice au moins trois fois en changeant de partenaire.

Finalement, le plus difficile : par deux, on se serre la main ; on ferme les yeux ; on garde la main au même niveau ; on trouve un obstacle derrière soi ; on revient et on essaie de se resserrer la même main... pas n'importe laquelle.

Le bruit

Le groupe se divise deux par deux, l'un est aveugle, l'autre le guide. Celui-ci fait un bruit (comme un animal, un chat, un chien, un oiseau, ou n'importe quoi) et l'aveugle fait attention. Ensuite, les aveugles ferment les yeux et tous les guides, au même moment, commencent à faire leur bruit, que les aveugles doivent suivre.

Quand le guide s'arrête, l'aveugle s'arrête aussi. Le guide est responsable de la sécurité de son aveugle : il doit l'arrêter (c'est-à-dire arrêter de faire le bruit) pour éviter qu'il ne se cogne contre un autre aveugle ou contre un objet. Il doit changer très souvent de position. Si son aveugle est "bon", c'est-à-dire s'il est bien capable de le suivre, le guide doit s'éloigner le plus possible et faire son bruit le plus doucement possible. L'aveugle doit se concentrer sur ce bruit, même si à côté il y en a quantité d'autres. L'oreille fonctionne sélectivement.

La voiture aveugle

Une personne derrière l'autre, qui est la voiture. Derrière, le chauffeur indique les mouvements de la "voiture aveugle" en appuyant un doigt sur le milieu du dos (allez tout droit) ; sur l'épaule gauche (tournez à gauche - plus près de l'épaule sera cette pression, plus serrée devra être la courbe) ; à droite ou avec la main sur le cou, marche arrière.

Comme plusieurs voitures aveugles circulent en même temps, il est important d'éviter les chocs. Les voitures s'arrêtent lorsque les chauffeurs cessent de les toucher. La vitesse est indiquée par une pression plus ou moins forte.

File d'aveugles

Deux fils d'acteurs. Dans l'une, les acteurs ont les yeux fermés : ils essaient, avec leurs mains, de

sentir le visage et les mains de l'acteur qui se trouve en face d'eux. Puis les acteurs se séparent et chaque "aveugle" doit retrouver, en touchant les mains et les visages, celui qui était en face de lui.

L'odeur des mains

Comme dans la "file d'aveugles", à la différence que c'est une file de gens qui s'approche d'un aveugle (il a les yeux fermés, naturellement) : chacun lui donne sa main à sentir en même temps qu'il doit dire son nom. Après que tous (cinq personnes, par exemple) sont passés devant lui, ils doivent revenir, mais cette fois dans un ordre différent, et l'aveugle doit dire le nom de la personne en essayant de la reconnaître à l'odeur de sa main.

Voir tout ce qu'on regarde

Le miroir simple

Deux files de participants, chacun regardant, les yeux dans les yeux, la personne qui lui fait face. Ceux de la file A sont les "sujets" ceux de la file B sont les "images". L'exercice commence. Chaque sujet entreprend une série de mouvements et d'expressions de physionomie, que son "image doit copier dans les moindres détails.

Le "sujet" ne doit pas être l'ennemi de son "image" : il ne s'agit pas d'une compétition. Il ne s'agit pas non plus de faire des mouvements brusques, impossible à suivre, mais de chercher au contraire une synchronisation parfaite dans les mouvements, afin que l'"image" reproduise avec le plus d'exactitude possible les gestes du "sujet". L'exactitude et la synchronisation doivent être telles qu'un observateur extérieur ne puisse pas distinguer qui dirige les mouvements et qui les reproduit.

Il est important que les mouvements soient lents (pour que l'"image" puisse les reproduire et même les prévoir) et qu'ils s'enchaînent. Il est d'autre part important d'être attentif aux moindres détails, que ce soit du corps ou de la physionomie.

Echange entre "sujet" et "image"

Au bout de quelques minutes, le meneur annonce que les deux files vont changer de rôles. Il donne le signal, et à ce moment précis, les "sujets" deviennent les "images" et vice versa. Ce changement doit s'effectuer sans briser la continuité ni la précision.

L'idéal est d'arriver à continuer le mouvement commencé au moment du changement, en le prolongeant de façon cohérente sans décalage ni rupture. Ici encore, l'observateur étranger ne doit pas percevoir le changement de rôles, ce qui se passe effectivement quand imitation et synchronisation des gestes sont parfaites.

Sujet-image, image-sujet

Quelques minutes plus tard, le meneur annonce que les participants des deux files seront simultanément "image" et "sujet", puis il donne le signal. A partir de là, les deux partenaires qui se font face ont le droit de faire le mouvement qu'ils veulent et le devoir de reproduire les gestes que leur camarade a entrepris. Et cela, sans tyrannie de lun ou de l'autre.

Il est absolument essentiel que chacun se sente complètement libre de ses mouvements, mais en même temps solidaire, afin que les mouvements du partenaire soient suivis le mieux possible. Liberté et solidarité sont indispensables. Dans toute cette séquence, il ne s'agit pas de faire des mouvements impossibles ou difficiles à imiter. A leur vite n'avance à rien : au contraire. L'important

tient dans la synchronisation et dans la fidélité de reproduction.

Jusque là, la communication est visuelle, exclusivement, et l'attention de chaque participant doit se concentrer sur son partenaire, sur ses yeux d'abord, puis en cercles concentriques, sur son corps. Il est conseillé de ne regarder ni les pieds, ni les mains : en regardant dans les yeux et en suivant les mouvements du corps, ils entreront naturellement dans le champ optique.

Tout le monde se donne la main

Une fois de plus, le meneur prévient et donne le signal : tous les participants se donnent la main. Les deux files sont toujours face à face, chacun fixant son partenaire. Mais dans cette étape intervient un élément nouveau : si jusque-là la communication était exclusivement visuelle, elle devient maintenant aussi physique : chaque participant reçoit des stimuli visuels (de son compagnon d'en face) et physiques (de ses compagnons de gauche et de droite).

Supposons qu'un participant fasse un mouvement qui soit accepté par ses propres compagnons de gauche et de droite mais qui ne puisse être suivi par son compagnon d'en face parce que les voisins de gauche et de droite de ce dernier l'en empêchent physiquement : dans ce cas celui qui est à l'origine du mouvement impossible doit faire marche arrière le plus rapidement possible pour ne pas rompre la synchronisation ni la perfection de l'imitation.

Si les mouvements sont lents et continus, la "consultation" visuelle et physique qui permettra aux deux files d'être identiques ne s'interrompra pas. L'une sera toujours l'image de l'autre et, à l'intérieur de celle-ci, chaque acteur gardera la liberté de ses mouvements et la responsabilité (en tenant compte de ses limites physiques) d'imiter les mouvements de son compagnon d'en face.

Variantes

Dans le livre "*Jeux pour acteurs et non-acteurs*" d'Augusto Boal, cet exercice du miroir connaît de nombreuses autres variantes et évolutions :

- Les deux files forment une courbe
- Les groupes symétriques
- Le miroir se brise
- Changement de partenaires
- Le miroir déformant
- Le miroir narcissique
- le miroir rythmique
- L'unification

D'où provient cet extrait de texte ?

Cette section tente de résumer les grandes lignes de la pensée de Boal. Vous trouverez dans le menu de gauche les différents thèmes que j'ai extraits de sa lecture. S'ils sont bien plus nombreux que dans ma synthèse de Stanislavski, c'est simplement parce que Boal est un praticien, plus qu'un théoricien, et que son expérience l'a amené à aborder des problèmes plus divers et variés que la pensée théorique et cohérente de son prédécesseur :

- [La volonté du personnage](#)
- [La mémoire affective](#)
- [Le théâtre-image](#)

- [Le théâtre-forum](#)
- [La force de l'image](#)
- [Améliorer son jeu](#)
- [Quelques exercices](#)

Ces diverses pages sont des compilations d'extraits du livre "**Jeux pour acteurs et non-acteurs**" disponible aux éditions "La Découverte".

Si les extraits proposés ici sont parvenus à vous intéresser, je vous recommande vivement la lecture du livre complet.

Vous y trouverez notamment une incroyable collection d'exercices à pratiquer en stage de théâtre, des récits d'expériences liées au "Théâtre-forum", au "Théâtre-image" et au "Théâtre invisible", et des considérations très diverse de ce praticien de génie qui a totalement renouvelé l'approche moderne du théâtre et qui sert aujourd'hui de référence à la majorité des metteurs en scène modernes.

Augusto Boal est sans aucun doute l'homme de théâtre le plus influent et le plus lu de ce début de siècle.



Chapitre 8

Travailler au risque de se perdre.

Dans ce huitième chapitre, nous abordons la question du risque. En quoi consiste le risque au travail ? C'est là une question qui a spécialement été traitée par les ergonomes, à partir des conditions de travail et du stress. Mais nous voudrions l'aborder de manière sociologique et, en quelque sorte, intra-subjective. Qu'est-ce que les personnes risquent dans les rapports à elles-mêmes, dans la façon dont elles se considèrent et considèrent le travail qu'elles acceptent de pratiquer ? C'est à l'occasion d'un vaste programme d'enquêtes, sur longue durée, dans deux grandes entreprises qui viennent du service public, que cette question s'est imposée à nous : sur longue période, nous avons vu les mêmes personnes changer et se mettre en place un mécanisme de déconsidération d'elles-mêmes, particulièrement inquiétant pour leur santé.

1. Sur le risque éthique : positionnement de la problématique.

J'aborderai donc la question du risque d'une manière assez particulière, peu pratiquée en sociologie : le risque, pour une personne dans sa relation au travail, de se perdre soi-même, ou, pour employer une expression imagée, passée dans le langage populaire : *le risque de perdre son âme*, et du même coup : de perdre l'estime de soi. Je propose de l'appeler : risque éthique, en référence à l'Ethique de Spinoza¹ : risque de s'affaiblir, de s'abîmer dans un régime de passions tristes, d'enchaîner culpabilité et ressentiment. Ce risque éthique n'est pas sans avoir des effets sur la santé, en particulier sur l'équilibre psychique : le risque éthique peut déboucher sur une dégradation grave de l'état de santé, dont l'indice factuel le plus évident sera la montée des états dépressifs. Je dis "risque", et non pas nécessairement réalité. Je ne dis pas que les personnes dont je vais parler ont perdu leur âme. Je voudrais montrer au contraire une formidable capacité de résistance et de contre-effectuation, de détournement et d'invention. Mais le risque est désormais installé, omniprésent, comme si les personnes marchaient au bord d'un précipice.

Précisons de qui je vais parler : je m'appuie sur un vaste programme de recherches, initié depuis 11 ans, dans deux entreprises qui viennent du secteur public et qui ont, totalement ou

¹ Spinoza, *Ethique*, éditions Flammarion, juin 1965

partiellement, basculé dans un régime économique concurrentiel. En toile de fond : un corpus d'environ 800 entretiens, menés dans la plupart des métiers de ces entreprises, tout au long de ces 11 années. J'insiste sur un point essentiel : la durée. Ce n'est que sur une durée longue qu'on peut apprécier les transformations subjectives des individus et les déplacements d'enjeux. C'est à l'aune de cette durée que l'on peut mesurer le risque éthique.

Je partirai d'un résultat flagrant concernant l'une de ces deux entreprises, l'entreprise A : *ses salariés ne sont plus les mêmes aujourd'hui qu'en 1996*, année au cours de laquelle j'ai commencé mes recherches. Ils ne sont plus les mêmes : - dans leurs énoncés, - dans leur manière de réfléchir et d'argumenter, - dans leur travail, dans ce qu'ils ont à faire concrètement et dans les conditions d'évaluation de ce qu'ils font, - voire même : dans leurs affects. Ils ne sont plus affectés par les mêmes événements et n'agissent plus de la même façon en direction d'autrui. C'est un phénomène impressionnant, par son ampleur et par la durée, somme toute courte à l'échelle d'une vie humaine, pendant laquelle cette mutation s'est opérée. Ce constat peut contredire les analyses de ceux qui, en sociologie, insistent sur la construction et la préservation des identités, tout au long d'un itinéraire de socialisation. Même si l'on admet que l'identité d'un individu puisse évoluer, on suppose généralement qu'une fois parvenu à l'âge adulte, des caractères profonds de son identité personnelle vont perdurer.

Or le constat sur lequel je m'appuie dit autre chose : des mutations s'opèrent dans la manière dont les personnes se rapportent autant à elles-mêmes qu'au monde extérieur. Et il importe de les comprendre, quitte à cerner ce qui, dans les mutations, revit de l'histoire passée des personnes, en quoi leur socialisation antérieure se rejoue. Le phénomène symptomatique est la référence au service public.

Dans l'entreprise A, plus personne ne fait référence aux missions de service public ni même n'emploie le mot "service public". Ce même processus est déjà entamé dans l'entreprise B : le paradoxe est que la direction générale de cette entreprise continue de se référer explicitement à ces missions, alors qu'une partie des agents et leur hiérarchie directe - et spécialement ceux qui sont déjà directement engagés dans un univers concurrentiel - ont largement abandonné cette référence. Pourtant, une large partie de ces personnes ont fait toute une partie de leur carrière "sous" le service public, et y attachaient incontestablement une valeur forte.

Comment expliquer cet abandon ? Il me semble qu'il faut immédiatement laisser de côté des explications simplistes, du type : il s'agit d'un effet de censure ou de l'effet de la propagande de la direction ou d'un processus de refoulement...

Ces explications ne résistent, ni à la durée de la période d'enquête à laquelle je fais référence, ni à la profondeur des entretiens que j'ai pu mener, qui plus est : entretiens qui garantissaient pleinement la confidentialité des propos. Ces salariés possèdent un haut niveau de conscience et de pouvoir de rationalisation quant à ce qu'ils pensent, manifestent, lorsqu'on en leur donne l'occasion, un degré élevé de réflexivité et une claire capacité à exprimer ce qu'ils veulent dire. C'est même là un trait tout à fait remarquable. La seule interprétation sérieuse consiste à dire : ces personnes se sont réellement transformées et continuent de le faire. *La question du service public a disparu ou en train de disparaître de leur horizon explicite de pensée et d'action.* Mais, en tant que sociologue, on ne peut pas s'empêcher de se demander : est-ce que ces personnes, qui ont tout un passé professionnel derrière elles, toute une histoire, toute une culture, pourraient soudainement tout abandonner, perdre toute mémoire et fidélité à ce qu'elles ont été? La réponse est négative, bien entendu. Dans le devenir de ces personnes, le présent reste toujours en tension entre la mobilisation des intensités de la mémoire et l'anticipation de l'avenir, l'engagement dans un futur non encore actualisé, en cours de l'être. Si les agents de l'entreprise A ont abandonné toute référence au service public, cela ne veut pas dire que quelque chose de fort de leur passé ne revit pas en elles, sous une forme transformée. Et d'ailleurs, s'il n'y avait pas mémoire et fidélité à sa propre histoire, la problématique que je veux ici développer n'aurait aucune validité : il n'existerait pas de risque de perdre son âme, parce qu'il n'existerait pas d'âme tout simplement !!! Le risque ressenti et exprimé est le témoignage que l'âme existe ; âme, c'est à dire dispositions éthiques, formées au sein du développement de la puissance de vivre des individualités, à partir de leur parcours de socialisation, et mises à l'épreuve de leur permanent devenir. Pour mettre ce risque en évidence, je me limiterai à un seul thème : la question du service.

2. La question du service et le sens donné au travail.

Pour ces salariés, la question du service touche directement au sens qu'ils donnent à leur activité, et c'est en elle que la mémoire du service public a été réinvestie de manière transformée. Le sens, c'est-à-dire l'orientation donnée au travail et la réponse à cette question première : le pour quoi de mon activité, pour autrui, pour moi-même. Qu'est-ce que mon travail engendre comme effets ? Comment, par mon travail, j'apporte à autrui (voire à la société) ? Ou dit dans des termes plus triviaux : en quoi mon travail est-il utile et donc en quoi est-il important que je m'y engage, que j'y consacre une part substantielle de mon temps d'existence ? Et en quoi il apporte en même temps à moi-même, au déploiement de mon désir

et de ma puissance de vivre ? J'aborderai cette question du "service" par touches successives, de manière en quelque sorte impressionniste.

a) Première touche, l'exemple d'une agence commerciale, et, à l'intérieur de cette agence, celui de l'accueil téléphonique. En 1996, au moment où l'entreprise s'apprête à basculer dans un univers concurrentiel, les téléopératrices font de la mise en service, du renseignement et de la réclamation sur factures, et par là même sont amenées à traiter une multitude de "petits problèmes". L'attachement aux principes du service public est affirmé : égalité d'accès, respect des usagers. Mais les usagers sont des êtres concrets, que l'on a en permanence au bout du fil. Si l'entreprise a défini des règles générales pour cadrer l'action en direction de ces usagers, les agents possèdent une large autonomie pour adapter l'usage de ces règles à chaque "cas" concret. Et de fait, ce sont les personnes qui ont le plus de difficultés - difficultés financières, linguistiques, de compréhension du fonctionnement du service, etc. - qui consomment le plus de temps au téléphone et auxquelles, par souci éthique, les téléopératrices consacrent le plus d'attention. Tout est fait, par exemple, pour que l'utilisateur en difficulté financière ne soit pas privé de l'usage du service offert par l'entreprise. En 1996, ces mêmes personnes sont inquiètes, décontenancées : l'évolution de l'entreprise, sa sortie prévisible de la sphère du service public, l'ouverture de son actionnariat, autant d'éléments d'interrogations, même si garantie leur a été donnée que serait conservé le statut de fonctionnaire. Toutefois, aucun risque éthique ne se manifeste : le travail n'a pas été touché et les personnes n'ont pas à se poser de questions sur elles-mêmes. Reprenons ce même accueil téléphonique peu d'années après, en 2000 : le travail a profondément changé : même si le numéro reste perçu par les clients comme un lieu d'accueil et de renseignement, il est devenu avant tout un espace de vente : les agents ont été explicitement enrôlés dans la force de vente de l'entreprise, force téléphonique qui ne cesse de prendre de l'importance par rapport à la vente par contact physique, en boutiques. En réalité, les « conseillères » doivent cumuler trois activités dont l'orientation est différente : toujours accueillir et renseigner, toujours répondre aux problèmes liés à la facturation, mais aussi vendre, placer des services et produits de l'entreprise. Triple posture très difficile à tenir, car les conseillères doivent, au cours d'un même appel téléphonique, savoir basculer d'un rôle à l'autre. Pour encourager et soutenir ce rôle de vendeur, a été introduite la forme de rémunération traditionnelle des vendeurs : la part variable vendeur, la PVV, complément individualisé qui dépend du nombre de services et produits placés dans le mois. Or cette PVV était encore, en 1996, réellement honnie : elle incarnait tout ce que les téléopératrices refusaient : une vision mercantile de la relation aux

abonnés, un vecteur d'égoïsme et de dissolution des liens de solidarité au sein des équipes, un élément de corruption personnelle. Or nous voici placé devant ce constat troublant : la PVV, un moment refusée, a été introduite, et, en 2000, les agents jouent le jeu, tentant naturellement d'augmenter son montant, bien qu'avec une conviction et une ardeur limitées.

Comment accepter aujourd'hui ce qu'hier on honnissait ? Comment les mêmes personnes peuvent-elles avoir fait le deuil de leurs convictions intimes et se prêter désormais à ce jeu ? Pour l'expliquer, il faut d'abord prendre en compte une situation de *défaite* : défaite insidieuse, progressive, subie, sans tambours ni trompette, sans grèves et sans conflits explicites : il a bien fallu que, peu à peu, ce numéro de téléphone devienne l'un des principaux points de vente de l'entreprise, et, dès lors que cette insertion dans les forces de vente s'imposait dans la pratique, il a bien fallu trouver « normal » que soit introduite la forme de complément de rémunération qui était traditionnellement celle des vendeurs. Défaite, car c'est contre son gré que la nette majorité des personnes a dû accepter cette transformation partielle de rôle. Mais cette défaite a été assimilée et modifiée quant à son sens par la prise en compte du nouveau contexte de l'entreprise : l'explosion de la concurrence, une concurrence forte, agressive, totalement nouvelle pour les agents et qu'ils ont accepté d'affronter car il en allait de la survie de l'entreprise. *Ce qui était pour eux défaite est devenu nécessité positive* : s'engager dans la nouvelle phase de vie d'une entreprise à laquelle ils sont profondément attachés, en particulier pour toute l'image de qualité de service aux usagers et d'honnêteté qu'elle incarne toujours à leur yeux.

Néanmoins, ce repositionnement s'est avéré difficile, et reste encore aujourd'hui, en 2008, douloureux : le rôle de vendeur est vécu comme une nécessité, mais ne correspondant pas réellement à la fibre professionnelle de ces personnes, la PVV est utilisée, mais sans adhérer réellement à son principe, de sorte de son contenu supposé incitatif reste faible, et, comme nous l'avons dit, ces agents doivent alterner, dans leurs réponses téléphoniques, des postures très difficilement conciliables (comment placer un nouveau service à un client qui téléphone avec agressivité pour contester sa facture ?).

Le résultat est très tangible : *un véritable mouvement de fuite* a concerné cette fonction dans la dernière période. Le management ne trouve qu'avec difficulté des personnes pour accepter de la tenir. Tout se passe comme si difficulté du travail et risque éthique s'étaient conjugués pour engendrer ce mouvement de fuite, et comme si, dans l'entreprise, les agents s'étaient donné le mot pour s'écarter désormais de ce lieu.

b) Seconde touche, d'une portée plus générale : un processus de contre-effectuation, mené par tous les agents des forces commerciales de cette entreprise A : vente physique et par téléphone, sous différents numéros et différentes formes (la vente en télémarketing en appels sortants s'ajoutant à la réponse aux appels entrants). J'observerai que cette contre-effectuation qui se mène explicitement dans l'entreprise A, déjà engagée de plein fouet dans la concurrence et soumise à des impératifs forts de rentabilité, va commencer à apparaître dans l'entreprise B, mais dans un mélange encore confus d'avec les références explicites au service public. Par contre-effectuation, j'appelle le processus par lequel un événement, d'abord subi, se trouve approprié, doté de sens et transmuté, en fonction de la puissance d'action et des valeurs de vie que les individus déploient pour y faire face. Cette contre-effectuation va d'abord prendre le visage d'un refus, qui porte déjà en germe des alternatives : - refus d'être simplement qualifiés de « vendeurs », les agents se battant pour être dénommés "conseillers".

Cela ne veut pas dire que les commerciaux refusent de vendre efficacement, bien entendu, mais ils renversent intentionnellement les termes : *la vente prolonge le conseil prodigué aux clients, au lieu de s'y substituer*, et il est dès lors nécessaire que le terme de « conseiller » soit clairement établi et respecté en interne à l'entreprise, - refus du modèle de la vente forcée, agressive, que les agents, à tort ou à raison, attribuent aux concurrents, - refus de la pure soumission aux critères de débit (débit de placements, débits d'appels téléphoniques), en mettant fortement en avant celui de la qualité de service. Mais progressivement, cette contre-effectuation va prendre la forme plus ample de l'émergence d'un véritable "esprit de service", dans lequel la mémoire des valeurs du service public se rejoue tout en se modifiant. Commercialiser un service signifie explicitement, dans les propos et actes des agents : - identifier les attentes et besoins réels des clients par un processus d'écoute et d'attention à leurs énoncés, désirs, problèmes, - élaborer une offre pertinente et en discuter avec chaque client (« chaque client est différent », ne cessent de dire ces salariés), en explorant, le cas échéant, plusieurs options, - situer l'acte ponctuel de vente dans un processus long d'accompagnement : le service ne fait pas qu'être placé à l'occasion de la vente d'un contrat. Il doit encore et surtout être effectivement produit et entretenu, le service résidant dans ce qu'il apporte au client et transforme dans ses conditions de vie, pendant toute la durée de son usage.

Le service devient le nouvel emblème de la contre-effectuation que ces salariés réalisent, utilisant habilement le cadre stratégique que les directions de ces deux entreprises affirment : "devenir l'entreprise de service de référence dans son domaine". Car, et c'est un aspect intéressant, une partie - une partie seulement - du haut management de ces entreprises est convaincu qu'une stratégie orientée sur le service est la seule valable à terme. Un domaine d'alliance se dessine alors entre agents de base et direction générale. Mais aussi, et peut être surtout, cette référence à la promotion d'une logique de service permet à ces salariés de se retrouver partiellement eux-mêmes, de redonner du sens à leur travail, de regagner l'estime vis-à-vis d'eux-mêmes et de leurs collègues, à l'issue d'une période particulièrement pénible pendant laquelle ils ont subi la loi du débit de placement et de la logique des parts de marché. Ces salariés commerciaux, en se projetant comme défenseurs d'un service de qualité, cherchent de multiples manières, à la fois à former alliance avec les clients contre les pressions qu'ils subissent de la part de leur encadrement direct et à produire une contre-argumentation économique autour du thème de la « fidélisation » : être soucieux des attentes et du service rendu aux clients, c'est les fidéliser, c'est se battre intelligemment face à la concurrence.

Néanmoins, les conditions de déploiement de cette contre-effectuation restent précaires.

La pression des objectifs de vente de court terme reste toujours très présente, imprimée dans les outils de gestion, et ces salariés, affectés aux « forces de vente », sont coupés des autres catégories (les techniciens ou les logisticiens) qui produisent effectivement le service et le maintiennent dans la durée pour les clients. La chaîne de production du service est fractionnée et le salariat de ces grandes entreprises physiquement et fonctionnellement divisé, avec des difficultés fortes pour parvenir à nouer les fils de la coopération que la logique d'un service de qualité demanderait de développer.

c) Troisième touche : l'exemple d'un "call center", d'une plate-forme de réponse téléphonique, au sein duquel j'ai mené une recherche fin 2002. Cette plate-forme est intéressante, car y coexistent *deux populations* très différentes.

La première est composée de jeunes contractuels, embauchés d'abord en CDD, puis placés en CDI, qui épousent les critères de la plate-forme et son degré élevé de contraintes, sans résistance visible. La « course au débit », une prime venant récompenser ceux qui réalisent le plus d'appels journaliers en moyenne mensuelle, est assumée. Mais les raisons de cette passivité, pour ne pas dire docilité, sont aisées à élucider : la plupart de ces jeunes ont déjà

« galéré », de petits boulots en petits boulots, leur stabilisation dans l'emploi au sein d'une grande entreprise réputée représentant déjà pour eux un notable progrès. Ils pensent clairement par ailleurs pouvoir quitter le centre d'appels rapidement pour migrer vers d'autres fonctions au sein de cette entreprise. Enfin, on ne peut pas négliger l'effet de leur jeunesse, de leur résistance physique, sinon nerveuse, et de leur attrait pour le jeu, les critères de performance de la plate-forme et leur propre mise en concurrence étant considérés comme une sorte d'enfantillage « au goût de l'époque » auquel ils se prêtent. Ces jeunes se plient donc à ce qu'on leur demande de faire, mais pour combien de temps ?

La seconde population est toute différente : elle est composée de fonctionnaires, ayant majoritairement dépassé les 45 ans, venant d'une très grande variété d'autres secteurs : on y trouve d'anciennes secrétaires de direction, des anciens membres d'un service de contrôle qualité, etc. Pour ces fonctionnaires, l'arrivée forcée sur cette plate-forme, la vie et le travail qu'elles y découvrent représentent une très grande violence exercée contre leur conscience et leurs corps. Ce travail incarne un recul considérable par rapport à leurs anciennes fonctions, une sorte de dévalorisation de toute leur vie professionnelle antérieure. Qui plus est, ces personnes savent qu'elles n'ont désormais aucun développement professionnel ultérieur dans cette entreprise : elles devront finir leur carrière en plate-forme téléphonique, et durer du plus longtemps possible, à coups de calmants, d'arrêts maladie, de perte de sommeil. On ne sait pas ce qui les touche le plus, de la pénibilité nerveuse (répondre à environ 120 appels par jour, en étant supposé respecter un script) ou du sentiment de complète déconsidération de soi et du respect auquel on estime avoir droit que cette entreprise, à laquelle elles sont attachées par toute leur histoire, provoque brutalement.

La crise éthique qui en résulte est aussi dure à vivre que les conditions de travail proprement dites. *Devoir accepter l'inacceptable*, à un âge de la vie qui ne laisse désormais aucune issue (aucune personne n'envisage de démissionner, ce qui leur ferait perdre leur statut de fonctionnaire et tous leurs acquis). Avoir du accepter, sans choix réel ; n'avoir pas pu ne pas accepter. Néanmoins, opèrent là aussi, sur cette plate-forme, des mouvements secrets de contre-effectuation, dont la population jeune s'avèrera incapable.

Ces mouvements s'expriment par :

- un refus d'entrer dans la course au débit d'appels, refus accepté par le management, en contrepartie de quoi la prime mensuelle ne leur est pas attribuée (mais leur niveau de rémunération de base, fondé sur leur classification, est sensiblement plus élevé que celui de la population jeune),

- un refus du respect du script, chaque personne modulant à sa manière ses formules de réponse aux clients et affirmant, par sa pratique, son souci de rester maître de ses énoncés, y compris quant aux formules de politesse que l'entreprise souhaite standardiser à l'extrême,
- un investissement de leur expérience, de leur connaissance de l'entreprise et de ses produits, des critères de qualité, de leur maturité, dans le soin donné aux réponses aux clients, faisant d'elles les meilleurs téléopératrices, reconnues comme telles par le management du plateau (mais d'une manière invisible dans les outils de gestion de la performance),
- une recomposition, quasi secrète, d'un style propre à chacune, et d'un ensemble d'initiatives qui permettent de donner une vraie valeur aux entretiens téléphoniques avec les clients et d'établir des critères endogènes de réussite des réponses aux appels,
- enfin, un maintien ferme sur une posture de renseignement, refusant - pour l'instant du moins - de réaliser des opérations de vente. Bien entendu, on comprend que cette posture de contre-effectuation soit praticable pour des personnes qui bénéficient d'une garantie d'emploi, et qui, doit-on ajouter, entretiennent une connivence de fait avec le management du plateau, qui, tous fonctionnaires et tous issus de la tradition du service public, « comprennent » ce qu'elles ressentent.

Mais il ne faut pas le voir comme une pratique de groupe : *chaque personne effectue, à sa manière, un réinvestissement personnel.*

Des entretiens que j'ai conduit, j'ai été impressionné de constater qu'aucune de ces personnes ne répondait au téléphone de la même manière, et que ces modes d'activité restaient largement secrets, non-partagés. Refus de l'uniformisation, développement de styles sans référents collectifs passés (car ces plates-formes ont une existence toute récente dans cette entreprise), permissivité accordée par les chefs d'équipe qui savent à quel point leur travail est difficile et à quel point il est dur pour elles de tenir le coup : autant d'éléments qui se conjuguent pour que s'opère, comme par secret, cette contre-effectuation. Mais il ne faut aucunement la surestimer : ces personnes sont au bord de la rupture. Elles arrivent encore à tenir le coup, mais pour combien de temps ?

J'insiste sur le fait que, contrairement à ce qu'on affirme souvent à propos des centres d'appels, le plus difficile, pour cette population, ne réside pas dans les conditions de travail. *Elle réside dans l'espèce de trou et de désarroi psychologique et éthique qui s'est soudainement créé pour elles.* Cernons bien, d'ailleurs, la signification de la contre-effectuation qu'elles opèrent, qui retrouve le « sens du service » dont j'ai parlé précédemment. Par le style professionnel qu'elles inventent, en puisant dans leur expérience

et dans leur souci du respect du client, ces personnes tentent de se sauvegarder d'un péril presque mortel, en tous cas fortement pathogène : celui d'ajouter la perte d'estime de soi à la dévalorisation professionnelle brutale qu'elles subissent. Si, comme les jeunes, elles avaient accepté de « jouer le jeu » des critères de gestion et du contrôle du travail officiel du plateau, on peut faire l'hypothèse qu'elles auraient complètement craqué, lâchant dès lors toute amarre quant à leur éthique de vie et considération de soi. Au moment de l'enquête d'ailleurs, les arrêts maladie commençaient à se multiplier, et pour des causes sérieuses. L'état psychique de ces personnes se dégrade sérieusement.

3. Eléments de généralisation sur le mouvement de contre-effectuation.

J'aurais pu multiplier les exemples, déployer les touches à profusion. Mais toutes auraient été dans le même sens et des éléments communs peuvent en être dégagés. D'abord le risque : risque de perdre son âme, de travailler en ayant, tout à la fois, cessé de croire à la valeur de son travail et à sa propre valeur humaine. Ce risque se double d'un autre, plus visible : perdre sa santé, sombrer dans un état dépressif, avec des effets qui se répercutent dans l'ensemble de la vie personnelle et familiale. Risque de perdre des valeurs de vie et de s'écarter de la dynamique qu'elles alimentent.

Ensuite, face à ce risque, le constat :

- *D'une posture de résistance*, une multiplicité de résistances individuelles, qui font masse et produisent du commun (« l'esprit de service » et sa progressive conceptualisation), non pas par engagement collectif, mais par convergence sur le fond des mobiles de résistance et des transformations subjectives qu'ils soutiennent. Une multiplicité de résistances individuelles, non-publiques, souvent non-vues, non-mises en scène, très peu théorisées en sciences sociales, et néanmoins étonnement fermes. Résistance face aux injonctions des directions, mais aussi résistance face à soi-même. Car il s'agit moins de refuser de jouer pleinement le jeu du débit, du rendement, de la concurrence interindividuelle, que de refuser de faire ce à quoi on ne peut pas profondément adhérer, en toute conscience, mais aussi en toute intelligence, en toute raison. Un refus qui sait s'exprimer auprès du chercheur que je suis quand j'échange avec elles, qui ne reste silencieux que parce que n'existe aucun lieu public au sein duquel il puisse s'exprimer. Ces résistances nourrissent actuellement un sentiment de révolte qui commence à aller croissant. Mais qui reste sans débouché dans une action collective.
- *D'un mouvement de contre-effectuation*, qui, tout à la fois, exprime une vraie sensibilité et intelligence des changements de contexte et d'enjeux pour les entreprises

considérées, et une capacité à inventer des concepts pratiques - je me suis limité ici à celui de "service aux clients" - qui donnent un sens nouveau à l'activité de travail et aux chaînes de coopération productive, tout en permettant de réinvestir toute une histoire, de redonner vie aux anciennes valeurs de service public, qui ne peuvent être maintenues sans être modifiées. Dans ce basculement conceptuel, du service public au service, les salariés basculent en même temps du respect des droits de l'utilisateur au souci du client. Et qui dit « souci de », dit sens de la responsabilité. C'est à l'occasion de ce mouvement de contre-effectuation, que les agents transforment la signification organisationnelle et économique - et pas seulement personnelle - des domaines dans lesquels, de gré ou de force, ils doivent se situer. Tel est particulièrement le cas du « front commercial » - que les directions s'obstinent souvent à ramener à des simples forces de vente -, front qui occupe un pourcentage croissant des salariés de ces entreprises, et au sein duquel les salariés retournent la notion de course au placement quantitatif et à la conquête de parts de marché pour mettre en valeur la notion de fidélisation et d'accompagnement de qualité du client dans la durée.

La notion de fidélisation permet de *passer alliance* avec les clients, avec lesquels ces agents sont quotidiennement en contact, tout en plaçant les directions devant leurs propres responsabilités et incohérences : si les directions sont, elles-aussi, attachées à la fidélisation des clients, qu'elles en tirent toutes les conséquences et en fassent la preuve concrète dans l'organisation du travail et son évaluation, - Issue de ce mouvement de contre-effectuation, de l'émergence de significations à portée globale qui débordent les sens individuels et circulent, formant une nouvelle base de négociation implicite.

Mais ce type de significations peut être pris de court à l'occasion d'un nouvel événement. Notamment les directions générales des deux entreprises A et B, bien que de manière différente, ont déplacé leur discours stratégique : la rentabilité des capitaux s'ajoute, voire, dans le cas de l'entreprise A, remplace "l'entreprise de service de référence". Les agents se trouvent placés alors dans cette posture inédite et étrange de devoir devenir les défenseurs d'une vraie stratégie commerciale face et contre le primat donné à la stratégie financière. Cela se marque dans des enjeux très concrets : est-ce que l'acte de vente a pour signification stratégique de développer une clientèle fidèle, ou de rapporter immédiatement de l'argent à l'entreprise ?

On commence à s'apercevoir que "vendre" et "commercialiser" sont des mots qui peuvent commencer à se distinguer dans la bataille de significations et dans leurs effets pratiques. Alors que les agents opposaient le conseil au simple placement, ils commencent à comprendre qu'il leur faut également opposer la commercialisation du service à la simple vente. C'est là,

si on y réfléchit bien, un étrange parcours pour des personnes, qui, il y a peu de temps encore, rejetaient toute idée d'approche commerciale des clients...

Je me garderai toutefois de surestimer la portée de ce mouvement de contre-effectuation et de ses enjeux tels que portés dans les significations sociales, par rapport à un risque éthique qui porte une part d'intimité intrasubjective. Pris au niveau des individualités, le mouvement de contre-effectuation comporte un goût d'inachèvement et une sorte de fond d'amertume. Devenant des défenseurs officiels d'une stratégie de commercialisation du service, ces individualités n'adhèrent pas réellement à leur propre position. Au fond d'elles-mêmes, c'est leur contribution à l'amélioration du bien être des usagers (des clients comme développant des usages dans leur mode de vivre) qui les motivent et à dans laquelle elles se reconnaissent pleinement. L'impératif de la commercialisation en univers concurrentiel est un impératif, une nécessité raisonnablement acceptée, mais non pas une valeur étique. Il existe donc une tension persistante, en eux-mêmes, entre le "raisonnable" et le "rationnel". Il est raisonnable d'accepter les nouvelles règles du jeu qui conditionnent désormais le développement, voire la survie de l'entreprise, mais il est rationnel, au sens weberien de la rationalité en valeurs, de porter ses propres convictions quant à l'éthique du vivre collectif, car c'est à travers elles que peut s'exprimer pleinement la compétence et l'engagement de ces personnes, qu'elles peuvent se renforcer en conciliation avec elles-mêmes, dans leur intimité.

Le concept de « service » possède lui-même *cette double face* : face raisonnée, face rationnelle.

C'est un concept ambivalent quant au sens personnel qu'il peut avoir. Mais c'est ce qui fait aussi sa force. Le fait que l'entreprise A rebascule dans un discours technologiste, renouant ainsi avec son passé industriel, comporte un risque, cette fois-ci pour l'entreprise elle-même : que les forces commerciales perdent à nouveau le sens de leur engagement et se démotivent. Cela ne veut pas dire que renouer avec la capacité d'innovation technologique n'est pas une nécessité pour cette entreprise. Mais cela veut dire qu'elle ne peut balayer d'un trait de plume tout l'orientation "service", qui a permis d'assurer sa cohésion sociale interne, et de modifier son visage auprès des clients. Dans le parcours de contre-effectuation, en particulier pour des personnes - et elles sont majoritaires dans les deux entreprises concernées - qui commencent à avoir un passé professionnel long, on ne peut négliger les effets d'usure, d'épuisement, de désarroi, voire, pour utiliser leur propre terme, de frustrations trop longtemps accumulées. Ce qui reste étonnant est bien plutôt qu'elles aient encore la capacité à rebondir et à se motiver au

travail. Mais cette usure les mine secrètement, car elles sont désormais en permanence incertaines quant à leur capacité à résister. La situation devient grave.

4. Retour sur le risque éthique : la question de la solitude.

Pour cerner d'encore plus près la question du risque éthique, je partirai d'un dernier constat : la montée de la solitude dans l'exercice du travail, que j'ai rapidement évoqué déjà. Les recherches que j'ai pu mener sur plusieurs années montrent, incontestablement, *un processus d'affaiblissement des collectifs de travail locaux*. Il serait, là encore, faux de se précipiter sur des explications simplistes et de n'y voir qu'un simple souci patronal pour individualiser le management et affaiblir le pouvoir de négociation de ces collectifs.

Les causes de cet affaiblissement sont plus profondes : elles touchent aux mutations mêmes du travail et de ses conditions d'exercice. Si les collectifs se maintiennent dans leur rôle classique de lieu d'entraide et d'espace immédiat de vie commune, voire de soutien moral, il n'empêche que l'exercice du travail, dans l'univers commercial auquel je me limite ici, devient de plus en plus solitaire. L'agent agit seul face au client, qu'il l'ait en face en face à un guichet ou dans une boutique, ou bien au bout d'un appel téléphonique, voire à distance dans une relation épistolaire (à propos du règlement de contentieux ou de réclamations par exemple). L'agent est seul face au client : il assume la globalité de la situation, il porte la responsabilité première de son succès ou échec. Et, contrairement à l'ouvrier taylorisé, il a face à lui les effets de ses propres actions, il visualise et interprète ce qu'il produit, d'une manière qui n'est pas sans rappeler l'artisanat. Mais à la différence de l'artisanat, la montée de cette situation de solitude - au sens banal de penser et d'agir seul face au monde - n'est pas portée par un métier, une corporation.

Au contraire, *les genres professionnels que les différents métiers ont pu historiquement élaborer, se délitent*. Ils le font du fait de la vitesse de transformation des situations et des « produits » offerts par l'entreprise dans le contact client. Ils se délitent aussi parce l'arrière-fond de référent historique, le service public, disparaît, très rapidement dans l'entreprise A, progressivement dans l'entreprise B. Or c'est autour de cet arrière-fond que les règles collectives de comportement et d'action s'étaient élaborées. Qui plus est, un des effets de la montée de la référence à l'autonomie individuelle et à la prise d'initiative des agents, face à des réponses client que l'on veut de plus en plus personnalisées, est de faire reculer le poids des règles d'entreprise et de leur application « mécanique ». Le résultat concret est très net : chaque individu invente son style ; et il l'invente dans un vide croissant des règles et référents

des métiers classiques, là du moins où existaient de tels métiers . Je me contenterai de reprendre l'exemple de la plate-forme téléphonique : là où une enquête pressée ou des analyses trop rapidement faites pourraient laisser penser à l'homogénéité d'un travail taylorisé, une étude finement menée montre au contraire une très grande diversité des styles, des manières de répondre au client au téléphone. Et, dans toutes les enquêtes récentes auxquelles j'ai participé, revient ce constat : personne ne travaille de la même façon. Ceci n'est pas imputable à la nécessaire variabilité du « travail réel » face au prescrit. C'est au cœur même du travail, comme expression des prises d'initiative en situation pour répondre aux problèmes et besoins du client, que la singularité du style se manifeste. Et c'est d'ailleurs à cette occasion, comme je l'ai rapidement montré dans le cas de la plate-forme, que le mouvement de contre-effectuation commence à opérer, mouvement qui travaille sur du sens personnel, avant que de travailler sur des significations sociales.

Cette *solitude* est très ambivalente. Selon une première face, elle est source d'invention, de réinvestissement des capacités professionnelles personnelles, d'expression de sa propre éthique de vie. Elle est aussi source d'une relation plus forte, plus intense, plus personnalisée avec « chaque client » . Car, les agents ne cessent d'y insister avec une rare intensité dans les propos qu'ils me tiennent : chaque client est différent. Solitude de l'initiative singulière face à un interlocuteur non moins singulier... On peut y voir l'investissement d'une nouvelle forme de conscience professionnelle.

Mais, selon une seconde face, elle est isolement, nécessité de puiser dans ses propres ressources, nerveuses, morales, cognitives, ressources nécessairement limitée. Elle est usure. Et elle est aussi, par effet davantage que par cause, affaiblissement du pouvoir collectif de résistance face aux pressions du management. Or c'est dans l'espace temporellement croissant de cette solitude que s'exprime avec le plus d'intensité le risque éthique. *Pour faire image : l'individu n'est pas seulement seul face au client. Il est en même temps seul face à lui-même.* Il se regarde dans l'équivalent fictif d'une glace et se demande : où en suis-je ? Suis-je toujours digne de moi-même ? Et il doit d'abord compter sur lui-même pour répondre. C'est bien lui, et non un groupe, qu'il regarde. Or la réponse est loin d'être assurée.

C'est parce qu'elle se pose que l'individu s'investit dans un mouvement de contre-effectuation. Mais c'est pour la même raison qu'il peut céder du terrain, s'affaiblir dans ses convictions et ses capacités de résistance et d'invention, commencer à se sentir lâche. C'est dans la résistance et l'invention que les individus se transforment. Dès que les tensions se relâchent, parce que les personnes n'en ont plus la force, elles cessent de se transformer, et s'isolent dans le ressentiment ou la nostalgie du passé. Trop souvent le management ne

comprend pas que les meilleurs "agents" sont, non pas les conformistes, mais ceux qui savent manifester leur opposition lorsqu'ils l'estiment nécessaire : ce sont les meilleurs professionnels dans l'immédiat, mais aussi ceux qui auront une plus grande capacité à se transformer pour faire face aux nouveaux défis de l'entreprise.

Force et faiblesse de cette solitude donc.

Solitude nécessaire, mais insuffisante. Et parfois dramatiquement insuffisante, lorsqu'on apprend, au détour d'une phrase ou par divers canaux, que les personnes prennent des médicaments en secret, boivent en rentrant chez elles, perdent le sommeil, comme c'est le cas dans l'exemple de la plate-forme. Actes solitaires là aussi, à leur manière, discrets, de ceux dont on évite de parler. Cela n'a plus rien à voir avec l'alcoolisme ostensible des milieux ouvriers traditionnels.

En conclusion :

Tout au long de ces onze années de recherche, j'ai ainsi rencontré, côtoyé, revu des centaines de personnes, et s'est formé en moi le sentiment et l'analyse que j'avais, en face de moi, dans ma propre solitude de chercheur :

- des *individualités fermes* qui restent actives, formidablement lucides et intelligentes, conscientes de ce qu'elles vivent, en capacité de se transformer elles-mêmes et d'agir, au sens fort du terme,
- mais aussi des *individualités fragiles*, voire, pour les plus anciennes, de plus en plus fragilisées, usées, marchant en permanence comme au bord d'un précipice.

Si monte actuellement *un mouvement de révolte*, en particulier au sein de l'entreprise A, c'est un mouvement qui, tout en étant classiquement orienté contre des comportements, des décisions ou indécisions des directions, est aussi plein d'une interrogation sur soi, interrogation qui peut tout autant retenir, voire miner la révolte que l'impulser avec une force nouvelle. *Le pire serait que ces individualités étouffent leur propre sentiment de révolte et sombrent dans la passivité, voire dans le cynisme pur et simple, comportement particulièrement notable lorsque les personnes perdent l'estime de soi tout autant que la confiance dans leur entreprise.* La révolte est toujours signe de vie et vitalité. C'est ainsi qu'il faut la comprendre. C'est ainsi que le management devrait la comprendre.

Ces analyses ne concernent que la population qui vient de la tradition du service public et possède une certaine ancienneté dans l'entreprise. Les populations récentes possèdent d'autres

valeurs et manifestent d'autres problèmes, la cohabitation entre ces populations étant, en elle-même, une question.

le 3 juillet 2003, légèrement réactualisé en 2008.

(ce chapitre a été publié dans : Philippe Zarifian, *Le travail et la compétence : entre puissance et contrôle*, éditions PUF)

Travailler ensemble : ce que nous dit Richard Sennett

par Martin Richer - 29 Octobre 2014

On gagne toujours à fréquenter les écrits de Richard Sennett. Ils nous donnent une longueur d'avance sur ce qui nous attend. Son dernier livre ne fait pas exception. Dans son ouvrage sans doute le plus célèbre en France, « Le travail sans qualités », il pointait les effets délétères du « travail jetable » et de ce qui allait devenir la décennie de la précarisation du travail. Dans « La culture du nouveau capitalisme » paru en 2006 aux Etats-Unis, deux ans avant la chute de Lehman Brothers et ce qui allait s'en suivre, il nous alertait sur les conséquences de l'envahissement de la sphère sociale par les normes de la finance. Enfin, dans « Ce que sait la main - La culture de l'artisanat » il se livrait à une critique acérée du taylorisme et des effets néfastes engendrés par la séparation de la tête et de la main, des tâches de conception et d'exécution. « Ensemble - Pour une éthique de la coopération », paru cette année chez Albin Michel, est la poursuite de ce fil qui ne lâche jamais la thématique du travail mais s'autorise de multiples incursions.

RICHARD SENNETT

ENSEMBLE

POUR UNE ÉTHIQUE
DE LA COOPÉRATION

ALBIN MICHEL

Quelques irritations de lecteur

Débarrassons-nous d'abord des quelques irritants qui accompagnent la lecture de cet ouvrage. Oui, il est touffu (384 pages), oui, il est rempli d'aller-retours, de chausse-trappes et de pirouettes. Sennett confirme qu'il est plus à l'aise dans le rôle du semeur que dans celui du laboureur. Mais ce jeu en vaut la chandelle, car la contrepartie, c'est l'une des pensées les plus holistiques que l'on puisse trouver sur le monde du travail. Sennett, bien sûr, nous parle en sociologue et en historien, mais il fait aussi appel à l'économie, à la philosophie, à l'anthropologie, à la psychanalyse, aux sciences politiques et convoque même la peinture et la musique (son expérience de violoncelliste est mise au service de la coopération). Il n'y manque même pas la rubrique « people » puisqu'au détour d'un paragraphe, on apprend qu'il est l'époux de Saskia Sassen, l'auteur de « The Global City »... ce qui met en évidence les capacités d'attraction de l'urbanisme. D'abord un peu déroutante, l'approche systémique de ce dilettante érudit finit par séduire : on le suit volontiers dans ses grandes enjambées.

La coopération : indispensable mais empêchée

Pour Sennett, « notre société moderne n'honore pas le 'bien faire' comme elle le devrait ». La coopération est « le fondement du développement humain » ; elle est même « inscrite dans nos gènes ». L'homme au travail recherche

naturellement la coopération car elle permet à chacun d'apporter une part de ses richesses à la communauté et de profiter des atouts de celle-ci. « On coopère pour accomplir ce que l'on ne peut faire seul ». C'est d'ailleurs le fondement de sa définition : « On peut définir sèchement la coopération comme un échange dans lequel les participants bénéficient de la rencontre ». Elle n'est pas pour autant une relation aisée et harmonieuse car coopérer c'est « mettre en rapport des individus qui ont des intérêts différents, voire contradictoires, dans de bonnes dispositions les uns envers les autres, qui sont dans une relation d'inégalité, ou qui simplement ne se comprennent pas les uns les autres ».

Or, au même titre que, chez nous, Yves Clot montre que la qualité du travail est « empêchée » par l'organisation, cette dernière entrave l'écllosion de la coopération. La division du travail est par essence non coopérative et enferme hommes et équipes dans l'isolement ou dans la concurrence.

Vous avez dit concurrence, le mot maudit ? Pas du tout. Sennett ne se complait pas dans la condamnation facile mais il s'intéresse à la dialectique entre coopération et concurrence. « Quiconque a pratiqué un sport d'équipe, passé des marchés ou élevé une nichée d'enfants sait que coopération mutuelle et compétition peuvent aller de pair ». Mais le monde du travail a dérivé vers une hypertrophie de la concurrence, qui dévore toute velléité de coopération. L'intérêt de la démarche de Sennett est dans cette recherche des voies d'un nouvel équilibre. Le livre n'y répond pas formellement mais trace des pistes fructueuses.

Le spectre de l'échange

L'une de ces pistes se poursuit par l'examen des « échanges auxquels se livrent tous les animaux sociaux, qui couvrent tout un spectre de comportements, de l'altruisme à la compétition acharnée ». Sennett divise le spectre de l'échange en cinq segments :

- l'échange altruiste, qui implique l'abnégation ;
- l'échange gagnant-gagnant, qui profite aux deux parties ;
- l'échange différenciateur, dans lequel les deux parties prennent conscience de leurs différences ;
- l'échange à somme nulle, où une partie l'emporte aux dépens de l'autre ; et
- l'échange où le gagnant prend tout, où une partie écrase l'autre.

Et il précise que « l'équilibre entre coopération et compétition n'est nulle part meilleur et plus clair qu'au milieu du spectre ». Il veut en fait privilégier le gagnant-gagnant (vision du marché par Adam Smith : tout le monde a quelque chose à gagner) et l'échange différenciateur.

Ce dernier est quelque peu énigmatique et nécessite quelques précisions. L'échange différenciateur est mis en œuvre par les chimpanzés qui marquent leur territoire et ajustent leurs frontières en fonction des réactions des autres, dans le but de

minimiser la compétition agressive. « Chez les hommes, on le trouve dans les rencontres entre inconnus qui par la discussion font l'inventaire des différences, établissent un contact qui est aussi un stimulant pour la compréhension de soi » L'échange différenciateur est le domaine de la dialogique, organisé par nos ancêtres par les cafés et les pubs, qui incitent les inconnus à se parler ou par les rituels, qui régulent la journée de travail dans les ateliers du Moyen-Age et des corporations. Sennett admet que ce type d'échange est très proche du gagnant-gagnant, sans parvenir à tracer une ligne de frontière.

La responsabilité du management

On comprend alors que le management (dont Sennett ne nous dit rien en tant que tel) a une responsabilité majeure, celle d'offrir un environnement de travail qui facilite cette dialectique entre compétition et coopération. Il y a donc, bien sûr, une réflexion à mener sur l'organisation et les process (ex : l'évaluation et la reconnaissance) mais aussi sur la sociabilité. Ainsi par exemple, Sennett insiste beaucoup sur « les moments ritualisés qui célèbrent les différences entre membres d'une communauté, qui affirment la valeur distinctive de chacun, peuvent diminuer l'acide de la comparaison envieuse et promouvoir la coopération ».

Je conteste au passage, la mode actuelle chez nos éditeurs, de s'affranchir immodestement du titre original des œuvres qu'ils publient, pratique importée du cinéma. Ce n'est sans doute pas un hasard si Sennett avait voulu intégrer dans son titre (« Together - The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation ») la sainte trinité des solutions apportées pour soigner la coopération : les rituels, le plaisir et les politiques. Pourquoi avoir choisi, pour la version française, de niveler ces reliefs par ce mot valise désincarné d'« éthique » ?

Sennett privilégie les relations informelles au travail et le respect professionnel, si bien que pour lui, un manager est forcément « sorti du rang » ou en tout cas, pratiquant du métier. « Les discussions informelles [entre chefs et employés] peuvent devenir des rituels liants (...) Elles peuvent paraître triviales, comme lorsqu'il s'agit de savoir quand graisser une machine. Mais si un atelier est organisé en sorte que les échanges de cette espèce soient réguliers, les gens concernés se savent pris au sérieux. (...) C'était le cas quand au cours de la pause-café contremaîtres et machinistes discutaient des marques de lubrifiants industriels, des joints ou des protections les meilleures pour les machines. Ici aussi, les contremaîtres qui écoutaient et prenaient des notes gagnaient leur autonté ».

Sennett n'aborde pas véritablement la question du management alors que ce dernier, organisateur du travail collectif, est directement exposé aux risques mis en évidence. Par exemple, en prolongeant les réflexions esquissées dans l'un de ses livres précédents, « La culture du nouveau capitalisme », Sennett souligne les évolutions néfastes au sein du spectre de l'échange présenté ci-dessus : « l'explosion récente des inégalités est le signe d'un virage de la compétition à somme nulle vers l'extrême du gagnant-rafle-tout, le capitalisme devient un grand prédateur ». Les architectes des « business models » des startups ne démentiront pas cette assertion. Plus largement, lorsque les inégalités enflent, les forces de dissemblance l'emportent, les collaborateurs ne ressentent plus d'incitation à coopérer, à tisser du lien et créer du bien commun : « nous perdons alors la compétence de la coopération nécessaire au fonctionnement d'une société complexe ».

Cette notion de complexité me semble fondamentale. Je la vois monter dans la littérature managériale américaine, notamment chez les consultants en stratégie. Par exemple, l'Institute for Business Value d'IBM mesure auprès des dirigeants du monde entier ce qu'ils appellent le « complexity gap ». Celui-ci résulte de la différence entre la proportion des dirigeants des grandes entreprises qui prévoient un accroissement important de la complexité (79%) et celle de ceux qui se sentent prêts à y faire face (49% seulement, soit un « complexity gap » de 30 points). Ils observent que ce gap ne cesse de s'élargir et atteint des niveaux sans précédents.

J'y vois un signe concret de la crise de la coopération pointée par Sennett. Les problèmes des clients sont de plus en plus complexes si bien qu'une solution ne peut être apportée que par la coopération des individus, l'hybridation des savoir-faire, l'échange collectif. La montée du « complexity gap » reflète l'incapacité du management à créer les conditions d'une coopération efficace. De notre côté de l'Atlantique, c'est sans doute Edgar Morin qui l'a le mieux perçu : « La solidarité vécue est la seule chose qui permette l'accroissement de complexité. Finalement, les réseaux informels, les résistances collaboratrices, les autonomies, les désordres sont les ingrédients nécessaires à la vitalité des entreprises ».

Dans cette perspective, Sennett propose un angle d'analyse qui ravira ceux qui s'intéressent aux relations professionnelles, le triangle social. Il est difficile de résumer en quelques lignes cette approche, construite par Sennett alors « jeune sociologue dans les années 70 à Boston, en interrogeant des familles américaines blanches de la classe ouvrière ». Les relations informelles tissées par les travailleurs manuels « consistaient en trois éléments formant un triangle social. Sur un côté, les ouvriers accordaient un respect réticent aux patrons corrects, qui à leur tour respectaient et contractaient les employés fiables. Sur un deuxième côté, les ouvriers parlaient librement des problèmes mutuels significatifs, et, au travail, couvraient leurs collègues qui avaient des soucis - gueule de bois ou divorce. Le troisième côté était celui des gens au boulot, effectuant des heures supplémentaires ou le travail des autres, quand quelque chose clochait dans l'atelier. Les trois côtés du triangle social étaient l'autorité acquise, le respect mutuel et la coopération au cours d'une crise ».

Et Sennett de conclure : « Que ce soit à l'usine ou au bureau, un triangle social de ce type ne transforme pas le travail en Paradis mais il fait du travail autre chose qu'une expérience sans âme, il fait contrepois à l'isolement formel. Ce genre de triangle social crée la civilité dans un atelier, une civilité entre travailleurs et patrons ». On retrouve ici l'acuité du regard du sociologue du travail, qui fait tout l'intérêt de la démarche de Sennett. Et on se dit que bien des entreprises, au lieu d'enchaîner les « questionnaires stress » et les « diagnostics risques psychosociaux », feraient mieux de veiller à la qualité de leur triangle social !

L'avenir du syndicalisme

J'ai aimé que Sennett mette sur le devant de la scène un personnage, Robert Owen, presque inconnu en France alors qu'il fut l'un des fondateurs du mouvement coopératif et plus largement de la social-démocratie britannique puis européenne. En 1817, il lança le mot d'ordre : « 8 heures de travail, 8 heures de loisir, 8 heures de sommeil », qui devint ensuite le slogan de la 1^{re} Internationale et du mouvement ouvrier français. Contrairement aux penseurs du socialisme en France, Owen était un entrepreneur. Il voulait faire la révolution d'abord dans son entreprise. En ce temps-là, et de ce côté de la Manche, les socialistes n'avaient pas besoin de courir les estrades pour proclamer leur amour de l'entreprise. Ils étaient entrepreneurs.

En 1844, Owen formula une série de principes, les Principes de Rochdale, qui allaient servir de point de ralliement à une partie importante de la gauche européenne. Sennett rappelle ces principes, qui sont au nombre de six :
porte ouverte à tout le monde (égalité d'emploi) ;
un homme, une voix (démocratie sur le lieu de travail) ;
distribution de l'excédent commercial (partage du profit) ;
commerce en espèces (il avait horreur de la « dette abstraite » et aurait évité la carte de crédit moderne) ;
neutralité politique et religieuse (et donc, tolérance des différences au travail) ;
promotion de l'éducation (formation professionnelle liée à l'emploi)

On peut suivre Sennett lorsqu'il indique que « la version owenienne du socialisme qui se construit à la base, dans l'atelier, devint un texte fondateur de la social-démocratie ». Mais le mouvement syndical pourra-t-il y puiser la sève d'un renouveau ? C'est plus difficile à croire même si, effectivement, « quand nous réfléchissons, de nos jours aux droits de la main d'œuvre, nous revenons généralement à l'un ou l'autre de ces principes ».

Une autre piste proposée par Sennett au mouvement syndical tient dans la réhabilitation du travail, dans le droit fil des constats présentés par « Ce que sait la main ». Il n'y a pas de coopération sans identité professionnelle partagée, nous explique-t-il, sans respect de la belle ouvrage. Dans une interview à « Libération », il dit à Cécile Daumas que pour appliquer réellement cette notion de coopération, « une des priorités serait de repenser le rôle des organismes intermédiaires, notamment celui des syndicats. Débureaucratiser ces organisations et élargir leur rôle, au-delà des aspects purement quantitatifs : ils pourraient travailler davantage sur les questions de santé, de bien-être et, surtout, de reconnaissance par l'entreprise de la qualité du travail effectué. Il s'agirait alors de créer des structures résistantes et créatrices de relations sociales. »

Sur la base de ce constat, il reste à convaincre les organisations syndicales et patronales à s'engager plus résolument sur la voie prometteuse de l'expression directe des salariés au travail (voir :

« L'expression des salariés au travail : 7 bonnes pratiques pour réussir »)

Conclusion

Une fois encore, Sennett arrive au bon moment. Ce qu'il nous invite à construire n'est rien de moins qu'une intelligence de la coopération, c'est-à-dire un environnement de travail destiné à créer les conditions de la coopération au sein des organisations et un mode de management qui valorise les compétences de la coopération. Ces dernières sont l'empathie, la capacité à créer un climat bienveillant et confiant, à écouter, engager un dialogue, négocier. Cette approche de la coopération suppose la recherche d'une réussite partagée, une symétrie des contributions, des rituels de collaboration. Nous n'imaginons sans doute pas le potentiel de créativité, d'innovation et de développement que cette intelligence de la coopération pourrait offrir à nos organisations.

A propos de l'auteur

Martin RICHER est consultant en Responsabilité sociale des entreprises

Pour aller plus loin, une bibliographie sélective de Richard Sennett

« Together - The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation », Yale University Press, 2012 (« Ensemble - Pour une éthique de la coopération », Albin Michel, janvier 2014)

« The Craftsman », Allen Lane, 2008 (« Ce que sait la main - La culture de l'artisanat », Albin Michel, 2010)

Ces deux derniers ouvrages font partie d'une trilogie consacrée à l'«Homo faber », qui s'achèvera dans un troisième tome à venir sur la manière dont ces deux « savoir-faire » - le geste artisanal et la coopération - pourraient se conjuguer pour dessiner la ville de demain.

« The Culture of the New Capitalism », Yale University Press, 2006 (« La culture du nouveau capitalisme », Albin Michel, 2007)

« The Corrosion of Character - The Personal Consequences Of Work In the New Capitalism », Norton, 1998 (« Le travail sans qualités ; Les conséquences humaines de la flexibilité », Albin Michel, 2000)

Autres références mentionnées dans l'article

Yves Clot - « Le travail à cœur -- Pour en finir avec les risques psychosociaux », La Découverte, mai 2010

Edgar Morin - « Introduction à la pensée complexe », ESF éditeur, 1990

A propos de cet article

Auteur(s) : Martin Richer

Mots clés : Richard Sennett, livre, analyse, travailler ensemble, pour une éthique de la coopération, développement humain, compétence, responsabilité du management, relations professionnelles dans l'entreprise, triangle social, avenir du syndicalisme, Robert Owen,

Le Dossier Documentaire de l'UODC

Comment faire travailler ensemble des personnes pour produire une œuvre ?

- Partie IV -

- **4 vidéos de l'Uodc sur le sujet** **pp. 85-89**
- La performance collective. Repenser l'organisation des travailleurs du savoir
Xavier Baron, *Site web Université ouverte des compétences* (www.uodc.fr), VS n°163, mars 2014
 - Le travail ni fait ni à faire : comment en sortir ?
Françoise Gri, Jean-François Naton, Yves Clot, *Site web Université ouverte des compétences* (www.uodc.fr), VS n°134, mars 2012
 - Produire de la compétence en situation de travail. Développement professionnel, développement du métier
Patrick Mayen, *Site web Université ouverte des compétences* (www.uodc.fr), VS n°88, mai 2009
 - Travail et pouvoir d'agir
Yves Clot, *Site web Université ouverte des compétences* (www.uodc.fr), VS n°163, mars 2009

La performance collective

Repenser l'organisation des travailleurs du savoir

Xavier Baron

Expert en GRH



Le travail d'aujourd'hui est devenu majoritairement informationnel, relationnel et communicationnel. Avec la montée en puissance de l'économie tertiaire et des services, les salariés - au moins 80 % d'entre eux - sont amenés de plus en plus à produire de l'immatériel, **c'est-à-dire à effectuer un travail intellectuel**, à enrichir la pertinence de l'information et à mobiliser les savoirs au service de la production de valeur.

Comment organiser la mise en œuvre de ces compétences intellectuelles ? Est-il possible d'améliorer le rendement d'un salarié dont on ne sait pas mesurer la production ? L'entreprise peut-elle gagner en compétitivité sans sacrifier les hommes, source principale de valeur ? Comment imaginer et configurer des collectifs de travailleurs du savoir ?...

Les Séquences :

- . **Extrait découverte** > Mais pourquoi voulez-vous des indicateurs ?! (01:59)
- . 1. Comment encore agir sur la création de valeur pour un GRH ? (05:34)
- . 2. Mais qui sont les travailleurs du savoir ? (02:58)
- . 3. Comment on s'épuise à chiffrer l'inchiffrable ? Un exemple chez Renault (04:17)
- . 4. La qualité totale : ces foutus chiffres qui ne veulent rien dire. Un exemple à la SNECMA (03:32)
- . 5. Vers une nouvelle définition de la valeur : ce que nous apprend la mutation d'une CAF (06:40)
- . 6. Culture de la défiance, gestion par les talents individuels : la mutation ratée d'une agence de presse (04:38)
- . 7. Une autre organisation pour un travail qui a totalement muté (04:11)
- . 8. Une bonne nouvelle : demain l'essentiel de la valeur ne sera plus matérielle (04:15)
- . 9. Quatre conditions de la performance de la production immatérielle (04:25)
- . 10. Deux pistes pour construire la performance collective dans l'économie immatérielle (07:24)
- . 11. La gestion des « talents » a-t-elle encore un sens dans l'économie immatérielle ? (rebond 1) (04:01)
- . 12. Y a-t-il une forme organisationnelle pour le travail intellectuel ? (rebond 2) (03:29)
- . 13. La notion de reconnaissance : pourquoi c'est une impasse aujourd'hui (rebond 3) (05:52)
- . 14. L'entretien annuel : pas sur les objectifs, ni même sur les compétences ! (rebond 4) (03:33)
- . 15. Quels indicateurs, quelle mesure pour le travail intellectuel ? (rebond 5) (03:16)
- . 16. Quels indicateurs pour l'activité managériale ? (rebond 6) (03:10)
- . 17. À la place du retour sur investissement : le pari de la confiance, un pari productif (rebond 7) (04:26)

Les Mots-clefs :

Economie travail, Mutation travail, Organisation travail, Gestion performance, Ressources humaines, Analyse valeur

Vidéo séquencée n°163
© Pratiques & Stratégies - mars 2014

Le travail ni fait ni à faire : comment en sortir ?

Françoise Gri, Jean-François Naton, Yves Clot

Présidente de ManpowerGroup France - Conseiller confédéral CGT - Président du conseil scientifique de l'ITMD



Un grand nombre d'observateurs constatent aujourd'hui une baisse du professionnalisme, un « **travail ni fait ni à faire** ». La qualité du travail se dégrade... Les savoir-faire, l'expérience sont de moins en moins reconnus. Les salariés en souffrent... La performance de l'entreprise en est affectée.

Un sentiment qui rejoint aussi celui des usagers, particuliers et entreprises, par exemple des services, renforcé par des scandales anciens ou plus récents (Mediator, prothèses mammaires) qui montrent au-delà des malversations des dysfonctionnements graves dans les chaînes de production...

Les Séquences :

- . **Extrait découverte** > Le désengagement au travail : un risque pour l'économie française (Jean-Françoise Naton, Françoise Gri, Yves Clot) (03:04)
- . 1. Présentation de la conférence-débat, par Jean Besançon, Université Ouverte des Compétences (03:48)
- . 2. Les enjeux du débat, par Alain Coffineau, Institut du Travail et du Management Durable (03:46)
- . 3. Le travail ni fait ni à faire : comment en sortir ? Intervention de Françoise Gri, ManpowerGroup France et Europe du Sud (14:31)
- . 4. Le travail ni fait ni à faire : comment en sortir ? Intervention de Jean-François Naton, Confédération Générale du Travail (13:40)
- . 5. Le travail ni fait ni à faire : comment en sortir ? Intervention d'Yves Clot, CNAM, ITMD (23:04)
- . 6. Sortir du « drame français » : regarder les pratiques vertueuses (Françoise Gri) (07:56)
- . 7. La notion de travail « bien fait » : une notion très datée ? (Françoise Gri) (01:59)
- . 8. Reconstruire la parole de chacun : concrètement comment ça s'organise ? (Jean-François Naton) (04:55)
- . 9. Un syndicalisme qui protège les acquis, un mal de chien à envisager le futur (Françoise Gri) (02:35)
- . 10. Des collectifs multiples dans le travail ? Générations « Y », communautés « d'amis », d'experts... (Françoise Gri) (02:51)
- . 11. Le travail bien fait : la « marque de fabrique » d'une génération ? (Yves Clot) (03:05)
- . 12. Préférer le « sens » à la notion de travail bien fait ? (Françoise Gri, Yves Clot) (02:38)
- . 13. Où discuter des conditions du travail bien fait ? Une obligation de sursaut (Jean-François Naton) (04:45)
- . 14. Deux cercles vicieux : les règles partout... et l'absence de confiance (Françoise Gri) (01:46)
- . 15. La sécurité sociale professionnelle, au centre des débats sur le travail (Jean-François Naton) (01:53)
- . 16. Comment peut-on (bien) travailler si on n'a pas confiance ? (Yves Clot) (02:45)
- . 17. Aller concrètement vers le travail bien fait (Jean-François Naton) (03:28)

Les Mots-clefs :

Psychologie travail, relation travail, syndicalisme, négociation collective, responsabilité sociale entreprise

Vidéo séquencée n°134
© Pratiques & Stratégies - mars 2012

Produire de la compétence en situation de travail

Développement professionnel, développement du métier

Patrick Mayen

Professeur en sciences de l'éducation, responsable de recherches à AgroSup Dijon



En Musique, il se dit qu'il existe des musiciens pour musiciens.

Dans le monde de la recherche sur la formation, il existe des chercheurs qui parlent avec un égal bonheur aux praticiens et aux chercheurs.

Peut-être parce qu'ils s'intéressent à l'activité réelle des personnes en situation de travail. Et qu'ils savent en tirer des enseignements qui parlent aux praticiens de la production et de la transmission de compétences.

Patrick Mayen en fait partie.

Il s'intéresse à une question centrale : **comment se produit de la compétence en situation de travail ?** Et comment « s'en débrouillent » les personnes...

Les Séquences :

- . 1. Comment les compétences se construisent (ou pas) dans le travail et par la formation ? (04:31)
- . 2. De la situation de travail à l'inscription dans le métier. Un premier cas : les ouvriers qualifiés « voiries, réseaux, divers » (12:40)
- . 3. Du métier d'ouvrier au management, sans formation ? Un deuxième cas : les contremaîtres des services techniques hospitaliers (12:01)
- . 4. Nouveaux métiers, nouvelles fonctions : du process de travail à l'identité de métier. Un troisième cas : les conseillers des points relais conseil en VAE (10:30)
- . 5. Produire du développement professionnel ? Repères et observations (06:09)
- . 6. Les compétences, la langue et le travail : du « bain de langage » au parler du métier (02:30)
- . 7. Qu'entendre par « situations potentielles de développement » ? (07:28)
- . 8. La Vae, un processus (facteur ?) de développement des compétences au travail ? (04:05)
- . 9. Le processus VAE pour la personne, comparable à une situation de travail ? Exemple des aides-soignantes en milieu hospitalier (01:53)
- . 10. Quelles règles, quelles configurations pour produire du développement professionnel ? Peut-on nommer des invariants du développement ? (02:32)
- . 11. Communication et langage au travail. L'exemple des garagistes (07:00)

Les Mots-clefs :

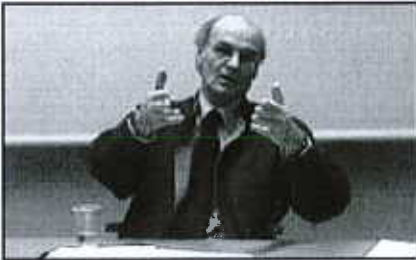
Didactique professionnelle, métier formation, ingénierie formation, compétences, développement professionnel

Vidéo séquencée n°88
© Pratiques & Stratégies - mai 2009

Travail et pouvoir d'agir

Yves Clot

Titulaire de la Chaire de Psychologie du travail, CNAM



« En ce début de siècle, le travail soumet les femmes et les hommes à des épreuves sociales dont l'issue pèsera lourd sur le destin des générations futures. Dans ce nouvel ouvrage, l'auteur de "*La fonction psychologique du travail*", retourne le problème vers sa discipline : saura-t-elle seconder l'action individuelle et collective nécessaire pour y faire face ?

Pour répondre à la question, Yves Clot fait l'**inventaire des ressources historiques, théoriques, méthodologiques et techniques dont la psychologie du travail dispose pour développer le pouvoir d'agir des sujets sur leurs milieux professionnels...**

Les Séquences :

- . 1. La santé au travail, nouveau domaine de gestion de la souffrance (04:08)
- . 2. Le Plan santé travail et le marché du stress : un hygiénisme rampant ? (05:18)
- . 3. C'est quoi le stress au travail... des hommes « trop petits » pour les organisations ? (08:58)
- . 4. « Bonnes pratiques » : l'émergence d'un « nouveau standard psychosocial » (06:08)
- . 5. Reconnaissance et santé au travail (02:34)
- . 6. La restandardisation du monde du travail : de l'analyse des pratiques aux « bonnes pratiques » (06:02)
- . 7. La sous-traitance des troubles psychosociaux, une nouvelle extension du domaine de la gestion (06:59)
- . 8. Vers un néo-fordisme compassionnel ? (03:03)
- . 9. Soigner les personnes ou soigner le travail ? (02:18)
- . 10. Redéfinir la santé au travail (06:41)
- . 11. Santé, activité et pouvoir d'agir (01:46)
- . 12. Le métier, le collectif, la dispute professionnelle, le travail bien fait (06:14)
- . 13. Installer la bonne « dispute professionnelle » : le cas de l'entreprise Schneider (05:35)
- . 14. Intensité et intensification du travail : la personne « empêchée » (02:57)
- . 15. Fabriquer du collectif au travail (04:49)
- . 16. La gestion de la reconnaissance (04:01)

Les Mots-clefs :

Psychologie travail, gestion stress, psychopathologie, santé sécurité travail, management, métier, hiérarchie entreprise, collectif travail, organisation travail

Vidéo séquencée n°84
© Pratiques & Stratégies - mars 2009