

Eugenio Barba - Ariane Mnouchkine  
LE PRIX DE L'EXPERIENCE.  
CONTRAINTES ET DEPASSEMENTS DANS LE TRAVAIL  
DE GROUPE  
LE THEATRE DU SOLEIL RENCONTRE L'ODIN TEATRET

a cura di Georges Banu

*[Ariane Mnouchkine et les acteurs du Théâtre du Soleil et Eugenio Barba et les acteurs de l'Odin Teatret s'interrogent sur leurs 104 ans de théâtre: le 8 mars 2016 à la Cartoucherie de Vincennes se sont rencontrés Ariane Mnouchkine et Eugenio Barba accompagnées des acteurs de leurs deux groupes. Non seulement rencontre des protagonistes, mais rencontre chorale à l'occasion du centenaire – davantage même 104 ans de travail – qui additionnait la durée de vie du Théâtre du Soleil et de l'Odin.]*

*Moi-même j'ai animé ce dialogue on ne peut plus historique où, sans répit, l'émotion et la pensée sont intervenues à part égale.*

*Je propose ici des extraits de la rencontre, extraits des réponses aux questions formulées que j'ai décidé de réduire au maximum afin de laisser la place aux propos de ces figures tutélaires de la scène européenne que sont Ariane Mnouchkine et Eugenio Barba. Parfois j'ai privilégié l'expression aphoristique dont le mérite est la concentration aussi bien que le rayonnement poétique. Voici donc ce qui cristallise l'esprit de cette soirée. (Georges Banu)]*

**Ariane Mnouchkine:** *(Au public.)* Vous êtes les bienvenus, évidemment, mais je suis toujours surprise, je suis toujours étonnée de vous voir, même quand il n'y a pas un spectacle, même s'il y avait quelque chose de magnifique, de délicieux tout à l'heure dans le hall. *(Les acteurs de l'Odin avaient accueilli le public en jouant de la musique avec des comédiens du Soleil, tandis que deux acteurs*

*de l’Odin, dressés sur de hautes échasses, vêtus de masques et de costumes, déambulaient dans la salle, saluant le public, et l’invitant à entrer dans un monde onirique et poétique.)*

Je suis toujours reconnaissante et étonnée de voir que vous répondez à nos invitations, parfois à nos sommations. Cette initiative, c’est une idée d’Eugenio qui a dit «Puisque nous venons jouer chez toi, il faut que nous fassions une rencontre». Et nous avons trouvé cela une bonne idée; et c’est lui qui a tout décidé au fond, du thème, du titre... de tout. Je commence parce que nous sommes sous nos toits, mais d’une certaine façon, le maître de cérémonie de la pensée, le maître de la maison de la pensée ce soir, c’est toi.

**Eugenio Barba:** Je suis toujours très content, parce que je reçois le mérite des différentes initiatives, mais en réalité, c’est Julia Varley<sup>1</sup> et Charles-Henri Bradier<sup>2</sup> qui sont les “anges gardiens” pratiques de nos groupes, et ils ont pensé fêter les cent ans de nos deux troupes. En 1964, Ariane, ici à Paris et moi en Norvège, nous avons fondé ces deux groupes qui ont eu la chance et aussi la persévérance de rester en vie depuis 52 ans maintenant. Nous devons faire une grande fête en 2014, et nous avons dû l’ajourner. Alors, à l’occasion de notre venue ici, Julia et Charles-Henri ont dit «Nous allons réunir Ariane et Eugenio avec tous les acteurs», et on m’a demandé un titre. J’ai réfléchi, j’étais très fatigué ce jour-là, et j’ai dit: «Ah oui, la fatigue de travailler dans un groupe de théâtre»... Mais on ne pouvait pas présenter les choses ainsi; il faut toujours utiliser la dialectique, alors j’ai pensé: le prix. Oui, le prix, dans un double sens, c’est-à-dire: avoir tellement de personnes qui nous offrent, nous donnent de leur temps et viennent ici pour écouter les acteurs et les metteurs en scène ce soir; mais aussi le prix, vraiment, la fatigue, l’acharnement, le désir parfois de s’entredéchirer, de foutre à la porte les meilleurs collaborateurs et inversement, parce que travailler en groupe est l’une des plus belles choses que je connaisse, mais aussi des plus “tarissantes”, des plus

<sup>1</sup> Julia Varley a rejoint l’Odin Teatret en 1976. Depuis 1990, elle a pris part à la conception et l’organisation de l’ISTA (International School of Theatre Anthropology).

<sup>2</sup> Charles-Henri Bradier rencontre Ariane Mnouchkine en 1995, à l’occasion de la déclaration d’Avignon et devient son assistant en 1997. Il est aujourd’hui co-directeur du Théâtre du Soleil.

fatigantes... Mais pour éviter l'anarchie, et donner une espèce d'ordre à cette force qui est, au fond, la plus puissante dans la dynamique de groupe, j'ai demandé à Georges Banu, un vieil ami du Soleil et de l'Odin, de guider cette rencontre.

Donc Georges, maintenant, je mets dans tes mains la responsabilité de la bonne conduite et de la réussite de cette rencontre, et si vous êtes déçus, c'est lui!

**Georges Banu:** C'est une véritable mise en abyme: Ariane dit qu'elle nous accueille, mais que le responsable c'est Eugenio qui renvoie à Julia et Charles-Henri pour finir par dire que c'est Georges qui sera le meneur du débat. Il s'agit plutôt d'une chaîne de confiance.

Pour débiter, je pense partir d'une expérience très récente, l'expérience du voyage. Ariane est allée travailler en Inde, Eugenio a répété à Bali. Ces deux groupes "centenaires" qui se sont constitués et qui dans le temps se sont modifiés, davantage le Soleil que l'Odin, ont beaucoup voyagé. Le voyage fait partie de leur identité. En pratiquant le voyage, on le sait, s'engage la quête de l'ailleurs. Mais on peut s'interroger «Est-ce qu'à force de voyager, on n'affaiblit pas d'une certaine manière les relations avec la terre nourricière, avec le foyer de sa culture?» Le voyage est évidemment un geste polémique, polémique par rapport à une culture théâtrale, par rapport à une société, mais le voyage est aussi une manière de s'éloigner de ce qui est proche au profit de la perspective d'un point de vue lointain. Comme les maîtres hassidiques, je pose la question: avec les voyages, qu'est-ce qu'on gagne et qu'est-ce qu'on perd?

**Ariane Mnouchkine:** Pour le dernier voyage en Inde j'avais envie que pour une fois, ceux qui ne brillent pas sur le plateau mais sont responsables de beaucoup d'éclat à côté du plateau, soient avec nous.

Il faut aller un peu loin pour voir, pour comprendre, il faut prendre un peu de distance, et c'était la distance du voyage.

Le chaos indien est terrible, mais je savais que nous allions dans un pays qui est pour nous, pour nous gens de théâtre, artistes en général mais gens de théâtre en particulier, qui est justement une terre, une mère d'abondance absolue. Donc voilà, alors qu'est-ce qu'on gagne, qu'est-ce qu'on perd, je ne sais pas ce qu'on a perdu, je ne crois pas. Je t'avouerais que d'abord, je ne me suis pas posé la question comme ça.

Je ne sais même pas d'ailleurs ce qu'on a gagné. Je sais qu'on a été très proches les uns des autres, qu'on s'est beaucoup, beaucoup retrouvés, qu'on s'est beaucoup, beaucoup regardés, qu'on a énormément travaillé. Il y avait quelque chose de régénérateur et il y avait quelque chose qui affirmait la vie et la vie du théâtre, alors que les événements, comme je l'ai dit, m'avaient fait moi, vaciller. On finit par se demander à quoi on sert, enfin.

**Eugenio Barba:** Pourquoi sommes-nous allés à Bali? Simplement pour nous échapper de l'Odin, parce qu'à l'Odin, il est impossible de travailler de la même manière que lorsqu'on s'isole du monde.

Lorsque j'étais jeune, je m'enfermais dans la salle de travail, et je pouvais rester quatorze heures sans être dérangé. C'était possible à Holstebro pour moi. Alors le voyage, ce n'est pas un voyage, c'est une espèce de fuite dans un lieu tranquille. Et pourquoi Bali? Parce que j'aime Bali, parce que c'est une île, esthétiquement, c'est peut-être le lieu le plus beau que je connaisse. La manière dont les gens, même maintenant en pleine modernité, ont gardé un sens de la beauté me touche, et surtout parce qu'il y a du soleil, et moi je fonctionne au soleil!

**Ariane Mnouchkine:** J'ai compris que lorsqu'il se passait quelque chose sur le plateau tout d'un coup c'était du théâtre, mais du théâtre brûlant, vif, quelques secondes parfois, quelques minutes, mais tout d'un coup wraff! le théâtre était entré, le théâtre indien, français, peu importe mais le théâtre était entré. Et alors après, brusquement, je sentais que ces jeunes se disaient – Mais oui alors, oui ça ressemble un peu à tel théâtre... Les Kéralais se disaient – Ah, quand même, le Kathakali! Et tout d'un coup, il y avait comme une fierté et une mémoire de, je ne sais pas, des choses qu'ils avaient vu peut-être lorsqu'ils avaient quatre ans, cinq ans, six ans. Ne serait-ce que pour cela, on avait l'impression de leur rendre leurs outils, de leur rappeler que nous étions venus auparavant prendre des outils chez eux, non pas les voler mais les emprunter. Et on croyait qu'on allait continuer, nous, à les prendre, et on a d'ailleurs continué à prendre puisqu'on apprend toujours, mais on s'est rendu compte qu'on ramenait, d'une certaine façon, une petite caisse à outils dont ils n'avaient plus, non seulement conscience mais désir...

**Maurice Durozier:** (*du temps du travail sur les Shakespeare*) Je me souviens qu'elle disait à peu près ça: c'est souvent lorsqu'on place son imagination le plus loin, que l'on arrive à mieux parler de soi-même.

### *La vie du groupe*

**Iben Nagel Rasmussen:** Dans les premières années où nous avons commencé à voyager et où nous avons commencé à être connus, tout était si excitant et nouveau, et nous mangions, nous absorbions les inspirations que toutes les nouvelles cultures pouvaient nous donner; l'inspiration des différentes personnes, le choc d'aller dans le Sud de l'Italie et de se retrouver dans un contexte social et culturel totalement différent. On a tellement reçu en retour, et cela nous a fait grandir d'une façon différente de celle qui aurait été la nôtre si nous n'avions pas voyagé.

Je crois que la fatigue dont vous parliez s'est bien sûr accrue; elle est sans doute plus grande, plus forte aujourd'hui. Et peut-être pour la première fois, pour le prochain spectacle sur lequel nous travaillons actuellement, je n'éprouve pas le besoin irrésistible de jouer. Jusqu'à aujourd'hui, j'ai toujours éprouvé l'urgence de faire, d'exprimer ce que je sens aujourd'hui. Et peut-être que je n'éprouve plus autant le besoin pressant de dire des choses en tant que comédienne. Certaines parties du spectacle, c'est comme si je les voyais avec les yeux d'un oiseau, et c'est très drôle bien sûr, parce que le spectacle parle des oiseaux. Il s'intitule *Flying*.

Oui, c'est une fatigue, un épuisement, mais c'est aussi un sentiment de satiété.

**Ariane Mnouchkine:** D'abord, je voudrais dire que ce qu'a dit Iben est extraordinairement honnête, je trouve. C'est très difficile quand même de dire «Au fond, j'ai dit assez, je ne sais plus trop ce que je dois dire». Je trouve cela extrêmement honnête, même si ce n'est pas encore mon cas, mais je peux tout à fait comprendre ce qu'elle ressent. Je crois que dans la question de Georges, quand il a demandé à Maurice et Iben «Comment vous avez résisté et quand même, comment vous vous êtes régénéré», je pense que c'est une question importante, parce

que c'est ce qui est toujours demandé quand quelqu'un s'est dédié à une troupe pendant plein d'années, et c'est ce qui peut courir aussi dans la profession «Oui, mais bon, toujours jouer avec les mêmes». C'est comme si en amour on se disait «Oui mais quand même, vivre avec le même homme, ou la même femme pendant quarante ans... ça pose des problèmes!».

**Georges Banu:** Ça produit parfois des phénomènes d'usure.

**Ariane Mnouchkine:** Oui, mais alors justement. Peut-être que le rôle des artistes c'est de savoir lutter contre le phénomène d'usure. Puisqu'on emploie ce mot incroyablement prétentieux qui est création, ça veut dire que l'on pourrait s'user à faire de la création; mais la création, elle n'est pas simplement la création d'un metteur en scène qui donne quelques idées à ses acteurs ou les acteurs qui proposent... La création, elle est depuis le matin dans la cuisine, dans la première réunion. Si à ce moment-là, pour les uns et les autres – d'ailleurs cela arrive, des jours où nous ne sommes pas nouveaux les uns aux autres, où nous ne sommes pas frais, où nous ne sommes pas acceptant, où nous ne sommes pas désirant de la journée, ça arrive, – mais le boulot d'un groupe, le boulot d'un chef de troupe, le boulot de ses compagnons, c'est de faire que le matin on soit nouveaux les uns aux autres, et qu'on soit dans une sorte de célébration de la journée qui va arriver. Ce n'est pas facile, je ne dis pas que ce soit facile, mais n'empêche que c'est quand même ce que Eugenio a fait, ce que j'ai fait, ce que lui fait (montrant Jean-Jacques Lemêtre), ce que Charles-Henri fait... Le matin, il faut travailler, c'est-à-dire il faut être digne de l'idée qu'on avait le premier jour de la création de la troupe, qu'on avait de notre vie. Il faut être digne de ça. Et c'est pour cela que je trouve que Iben est profondément honnête, et savoir s'arrêter effectivement au moment où, non pas où on doute parce qu'on doute toute la vie, mais au moment où on sent que, eh bien voilà, on est au soir... Alors en soirée il reste encore de belles fêtes à faire mais bon, il ne faut pas aller trop loin.

Le groupe c'est le travail collectif... et cela suppose d'attendre des merveilles de ceux avec qui on est, et pourquoi pas aussi de temps en temps attendre des merveilles de ceux avec qui on n'est pas. C'est ça qui régénère. Alors probablement qu'à un moment, les forces, comme Iben le disait, les forces physiques, les forces mentales font que, on

trouve ailleurs les merveilles au fond des livres, dans des paysages ou sur un bateau... Ça, moi je peux tout à fait le comprendre, mais je pense que la définition même du travail collectif c'est l'espoir collectif, c'est l'espoir de chaque individu pour les autres individus, et l'émerveillement, et qu'en fait, on est toujours surprenant. Peut-être surprenant parfois dans sa constance d'ailleurs. La surprise est aussi dans la constance, dans l'exigence constante, dans le non abandon de ses rêves, de ses promesses. Ça aussi ce sont des choses que les hommes et les femmes politiques devraient comprendre. Voilà, moi je n'admets pas qu'on dise qu'on ne se régénère pas dans une troupe, parce que ce n'est pas vrai, parce qu'on se régénère, parce qu'on grandit dans une troupe.

**Julia Varley:** Je crois que la fatigue vient aussi de la charge de l'histoire. Des cinquante deux ans...

**Ariane Mnouchkine:** Mais est-ce qu'on peut parler de cette fatigue. Parce que nous aussi nous sommes fatigués parfois, comme tous les gens qui travaillent, on est fatigué, voilà. Et puis quand on devient vieux, on est plus vite fatigué. Mais moi, parfois j'aimerais bien qu'on analyse cette fatigue. Est-ce que c'est notre troupe qui nous fatigue, ou est-ce que c'est cette impression que nous vivons en ce moment, et qui est, je l'espère momentanée, cette impression d'impuissance? Moi, en ce moment, plus que fatiguée – alors que bon, voilà, je viens d'avoir 77 ans donc je suis âgée, et j'éprouve la fatigue que les gens âgés éprouvent – mais je me dis, je ne vais pas mettre ça sur le dos du travail avec mes amis, parce qu'au contraire, je pense que c'est le travail avec mes amis, et quand je ne travaille pas avec eux, ce sont les conversations avec eux, ce sont les indignations, les colères que nous partageons qui me régénèrent. Moi, je pense que c'est le monde qui nous fatigue. Je pense que nous vivons une période, et beaucoup de gens partagent ce sentiment ici, où on est tellement tétanisés, inhibés, asphyxiés par une question qui est – Quoi faire? – Que devons-nous faire? Comment faire? Comment empêcher? Comment au contraire, faire advenir? Je pense que c'est cette question qui nous met, je suis sûre beaucoup d'entre nous dans cette salle, souvent au bord des larmes... On sent qu'on a la poitrine oppressée, la gorge serrée parce que nous ne comprenons pas... Je parle de moi là, je parle de certains

d'entre nous parce que nous partageons. Pour l'instant, le monde nous devient incompréhensible, il nous devient inatteignable, et nous sommes à une période très sombre et qui se finira, parce que des plus jeunes que nous vont trouver la faille et vont agir. Mais c'est ça qui me fatigue moi, je t'assure (*s'adressant à Eugenio*) ça devient une conversation assez intime, c'est pas mal d'ailleurs, c'est bien. Mais moi, c'est pas le Théâtre du Soleil qui me fatigue, même si c'est très fatiguant le Théâtre du Soleil, mais ce n'est pas le Théâtre du Soleil qui me fatigue. C'est d'avoir cette impression très culpabilisante de ne pas comprendre les événements, de ne pas comprendre certaines actions, certaines déclarations, de ne pas comprendre que ce que je crois voir n'est pas vu, que les dangers que moi je vois, d'autres les nient, ou les manipulent... et de voir un monde qui ne nous plaît pas du tout! Une amie israélienne me disait tout à l'heure: «Ce n'est pas le pays que je voulais». Mais moi, c'est le monde entier qui n'est pas celui que je voulais. Donc, nous gens de théâtre qui pensons que l'on est utile à ce que le monde se transforme, et qui n'y arrivons pas, il faut bien le dire, pour l'instant on ne peut pas dire qu'on a fait un monde meilleur, pour l'instant. Mais il aurait peut-être été pire sans doute, mais c'est difficile à mesurer ça... Donc, je pense que cette fatigue – Iben a utilisé le mot de satiété, ça peut aussi être le mot de nausée parfois. Personnellement, c'est ça qui me fatigue.

[...] Je continue à penser qu'une troupe de théâtre reste l'équipage, l'outil humain le meilleur pour supporter et résister à ça. Mais ce n'est pas de travailler qui fatigue. Ce sont les murs qui nous fatiguent, c'est la méchanceté qui nous fatigue, la méchanceté... c'est la méchanceté du monde.

### *L'intervention du leader*

**Eugenio Barba:** C'est toujours moi qui prend la décision de faire un spectacle, jamais mes acteurs. Je les réunis et je leur dis que j'ai pensé à faire tel spectacle, le commencer à telle période, et probablement le terminer à telle autre. Je leur explique certaines choses, et tout le monde se met à travailler. Cela dit, il est très important dans un groupe, de créer une réalité parallèle que le metteur en scène ne peut pas gérer. C'est l'un des facteurs fondamentaux à la survie de l'Odin. J'ai toujours

pensé à préparer un acteur non comme acteur mais comme chef de bande. Tout mon projet a été non pas un projet artistique mais un projet politique. Alors j'ai préparé un acteur de manière à ce qu'il puisse devenir un leader. C'était ça ma vision. Quand tu quittes l'Odin, tu dois être un leader, quelqu'un qui sait conduire des hommes, qui sait motiver des personnes; aller au-delà de ses possibilités, de ce qu'ils croient pouvoir faire. Alors quand ils restent à l'Odin, il est très important après les trois, quatre premières années où ils doivent apprendre à donner le maximum, de découvrir que la fatigue est là, mais que l'on peut travailler avec la fatigue, et que non seulement on peut travailler avec la fatigue, mais ils découvrent que la fatigue devient une sorte de camarade au quotidien qui n'empêche aucunement d'atteindre des résultats. Ça, je le sais parce que j'ai travaillé à l'usine comme marin. On était très fatigués, mais on travaillait, et on obtenait des résultats. Et c'est cela que nous avons appris: travailler avec la fatigue d'un côté, mais en même temps à un moment donné, décider de ce qu'on appelle l'entraînement, c'est-à-dire l'apprentissage; un apprentissage qui ne se termine pas et que l'on veut continuer. Alors il faut commencer à l'appliquer de manière individuelle et rendre compte de ce que l'on a appris. Et il est fondamental de pouvoir dévier et aller dans une toute autre direction. C'est ce qui s'est passé à l'Odin. Chaque acteur, après trois, quatre ans, a commencé à préparer ses propres spectacles, ses propres démonstrations de travail où je n'interfère pas. Ou alors parfois, ils viennent me dire: «Veux-tu voir ce que je suis en train de faire et me donner quelques conseils?». Ainsi, chacun d'eux a tout un royaume à lui où il peut utiliser le prestige de l'Odin, et la force que seuls ils n'auront pas pour, comme Iben, avoir un groupe de vingt-cinq élèves pendant vingt-cinq ans, ou faire un Festival de femmes, ou comme Kai, prendre le petit village où il habite et le transformer en un village laboratoire. Chacun de mes acteurs est metteur en scène et pédagogue, et a des projets tout à fait farfelus dans lesquels je ne suis pas impliqué, et qui leur prend beaucoup d'énergie. C'est cela dirais-je, ma fierté, mais aussi mon problème, parce que quand je les réunis dans la salle de travail, ils pensent «Dans deux mois j'ai un festival où vont venir quarante groupes de femmes et je dois résoudre ça, ça et ça...» Et donc moi, je dois les prendre et emmener à Bali, où l'internet ne fonctionne pas... C'est ça aussi l'un des raisons de ce voyage à Bali. Je cultive cette sorte de dialectique entre une force extrêmement centripète, liée

au projet du metteur en scène qui anime le groupe et l'énergie centrifuge qui permet à chacun de déchaîner sa propre individualité, souvent en dépit et contre les valeurs ou les normes de la force centripète.

**Ariane Mnouchkine:** La plupart du temps, pour ainsi dire toujours, c'est moi qui propose le projet d'un prochain spectacle, mais moi, contrairement à toi, j'ai extrêmement besoin de sentir que ça les enthousiasme. Il est arrivé une fois ou deux où ça les a intéressés, mais pas plus, et j'ai remballé ma proposition. J'ai besoin de sentir que, au moment où je leur parle d'une idée, quand la proposition est vraiment reçue, tout d'un coup... il y a un quart d'heure ou vingt minutes où le théâtre devient comme une cour de récréation, c'est-à-dire tout le monde parle en même temps, tout le monde rit, tout le monde crie, tout le monde imagine déjà des choses, tout le monde se moque, voilà. C'est une proposition. Alors c'est vrai qu'elle est venue de moi, toujours...

**Roberta Carreri:** Eugenio est un maître dans l'art de créer des tremblements de terre, et il a réussi chaque fois à nous mettre dans des situations difficiles qui nous ont permis d'engager toute notre énergie pour «survivre». Et je sens encore maintenant qu'être à l'Odin c'est être dans la mer. Si on arrête de bouger, on coule. Alors, même si on est fatigués, on continue à nager, parce que si on s'arrête, on n'existe plus! Et cela, après maintenant quarante-deux ans, presque quarante-trois ans à l'Odin, chaque fois que nous commençons un travail sur un nouveau spectacle, je me sens toujours une débutante. Je ne me sens pas comme ça moi-même, c'est Eugenio qui me fait sentir ainsi. Il me donne toujours des tâches qui me font penser que j'en suis incapable, un fort sentiment d'impuissance qui fait que parfois on en a marre, mais on continue à nager, parce que c'est la seule façon de survivre. C'était pour souligner l'importance de se renouveler. Alors merci aux tremblements de terre que Eugenio provoque et aussi, nous nous renouvelons nous-mêmes en allant au Japon ou en Espagne pour apprendre le flamenco ou en Afrique pour apprendre les danses africaines, non pas parce que je veux devenir une danseuse de flamenco ou de danse africaine, mais parce que c'est un défi qui me fait découvrir de nouvelles possibilités en moi.

*Métaphores et langue du travail*

**Eugenio Barba:** Il y a deux images qui résument pour moi le travail de groupe. L'une c'est l'alpinisme. L'autre est celle du chirurgien. Le chirurgien travaille en groupe... L'anatomie. Il y a de la rigueur dans ce que l'on fait, et en même temps, si vous avez assisté à une opération, il y a parfois des moments grotesques, ridicules et même obscènes au sein de l'équipe qui travaille. Il y a cette espèce de concentration absolue d'un côté, tous ensemble, et de l'autre l'alpinisme. L'alpinisme, oui, parce que tu es relié à l'autre par une corde. Si tu ne veux pas travailler, tu as le droit de ne pas travailler ce jour là, mais tu empêches les autres de progresser dans leur effort quotidien, d'aller au-delà de la paresse qui est notre nature même, et trouver le lieu situé 5 centimètres plus haut, qui pourra, peut-être, te permettre de te déplacer. Si tu ne travailles pas au maximum de tes capacités, tu empêches les autres, et c'est ça qui n'est pas moral pour notre groupe. Tu as tous les droits de ne pas le faire, mais alors, tu peux aller ailleurs. Donc, je parle d'alpinisme, je ne parle pas d'Himalaya.

**Iben Nagel Rasmussen:** Oh, oh! Avec Eugenio, il s'agit toujours "d'escalader les hauteurs!"

**Ariane Mnouchkine:** Eh bien moi je parle d'Himalaya.

**Eugenio Barba:** C'est très bien!

**Ariane Mnouchkine:** On a le droit de parler d'Himalaya.

**Eugenio Barba:** Bien sûr, comme de l'alpinisme!

**Ariane Mnouchkine:** Il nous arrive parfois quelque chose de terrible, c'est que l'on travaille tous on travaille, on travaille, on travaille et on n'avance pas... C'est à ce moment-là que vient heureusement souvent l'image bienfaitrice, c'est elle qui dénoue. Tout d'un coup quelqu'un, parfois moi quand même mais pas toujours, quelqu'un dit ou fait – et là c'est eux – l'action qui nous sort du cauchemar, c'est-à-dire de l'inhibition, de la tétanie, du non talent... C'est vrai qu'à ce moment-là, quand on parle de l'Himalaya ou d'un

cheval étincelant, ou du cliquettement des étoiles, ou du sable mauve au bord d'un océan mystérieux, c'est naïf, tu vois, c'est, comment te dire... c'est enfantin, c'est curieux, mais parfois ça ouvre, ça respire... Ce sont les images, les mots, la musique évidemment, la musique pour nous, c'est un pilier, et elle métaphorise aussi. Ce cliquetis des étoiles, c'est Jean-Jacques qui nous le donne. Je n'ai pas toujours besoin de – personne n'a toujours besoin de le dire. La chirurgie, c'est drôle parce que moi, c'est le comédien lui-même ou la comédienne elle-même que je compare au chirurgien. Je pense qu'ils doivent inciser tellement profondément quelque part en eux pour aller chercher quelque chose de pas très beau, une passion terrible... Moi par exemple, je ne me sens pas du tout comme une chirurgienne. A un moment donné, on se vantait, on se disait: «En fait, les metteurs en scène sont des sage femmes», c'est vrai un peu, on accouche, on aide les acteurs à accoucher d'eux-mêmes, on les aide, on ne les fabrique pas, on les aide à accoucher d'eux-mêmes.

**Julia Varley:** Eugenio dit «Je n'utilise pas les mots que j'écris», parce que c'est vrai, il utilise d'autres mots, mais il passe longtemps à travailler, à découvrir, à comprendre, à observer et voir encore et encore, et ensuite il essaie de communiquer à travers ses livres, ce qu'est l'expérience. Mais il est impossible de communiquer cette expérience, alors il invente les métaphores. Les métaphores, c'est la nécessité d'expliquer dans les livres, quelque chose qui prend sa source dans l'expérience que nous vivons dans les répétitions lorsque nous créons un spectacle. Et ça, c'est impossible de le dire si on n'est pas dans la salle. L'autre chose, c'est que la communication de Eugenio passe beaucoup par le corps. On dit toujours que ce sont les acteurs qui agissent avec leur corps, et que le metteur en scène observe. Mais la communication d'Eugenio avec nous dans la salle de répétition, c'est beaucoup avec son corps, ses tensions, les bonds qu'il fait, sa voix qui explose ou est en retenue... Et c'est par là que l'on ressent la nécessité qui vient du travail, et qui n'est pas une description car on ne peut décrire ce que nous sommes en train de faire. Il y a quelque chose qui va au-delà des mots.

### *Apprentissage*

**Roberta Carreri:** [...] J'ai découvert le Japon en 1980, six après être entrée à l'Odin Teatret. Ce qui fait que pendant ces six premières années, j'avais travaillé sur l'entraînement de l'acteur avec les copains de l'Odin Teatret, les acteurs plus anciens. De cette façon, j'avais appris à apprendre, comme le dit Eugenio dans ses livres. C'est sur cette base que j'ai rencontré Katsuko Azuma qui m'a appris quelque chose d'incroyablement important pour moi, c'est d'avoir la conscience de son corps de l'intérieur et non de l'extérieur, non pas ce que font les bras, les jambes ou la tête, mais cette tension qu'il y a dans l'épine dorsale, qui part du haut de la tête jusqu'au coccyx. Cette façon de sentir son centre, son axe, c'était incroyablement important pour moi. Et puis trois ans après, j'ai rencontré le Butô qui m'a totalement fascinée, mais de tout ce que j'ai appris de ces maîtres avec le Butô, ce qui a été très important pour moi a été d'apprendre le travail avec les yeux, le regard qui va non pas vers l'extérieur, mais vers l'intérieur. Et tout cela est devenu partie intégrante de mon entraînement et présent dans tout ce que je faisais à l'Odin. J'ai appris le Nihon Buyô, le Butô, et c'était une façon pour moi de me renouveler.

**Duccio Bellugi:** [...] On ne s'agrippe pas à ce qu'on connaît parce que finalement, on voit bien que l'on ne connaît pas, mais nous avons acquis assez d'expérience pour savoir que voilà, ce sont des étapes à travers lesquelles il faut passer. Et je voulais dire, par rapport aux arts que nous apprenons, les danses, le kathakali, le topeng, la capoeira, ce sont des moyens pour nous, à part quand il y a des choses qui restent effectivement dans le spectacle, car c'est l'histoire du spectacle qui nous amène à ça. Dans *Soudain des nuits d'éveil*, nous avons appris des danses tibétaines qui sont restées telles que nous les avons apprises, mais c'est une façon pour nous de travailler ce muscle de l'imagination, ainsi que le muscle de l'imagination physique. Et c'est pour ça qu'on fait ça, c'est pour cela qu'on voyage et qu'on va apprendre ces formes d'art.

**Ariane Mnouchkine:** Les acteurs, plus ils apprennent des choses, plus ils découvrent, plus ils vont dans la musique, dans la danse, dans le chant, mieux c'est. [...] Ce sont des stimulations, ces enseignements,

ces leçons que nous prenons, ces maîtres que les acteurs vont voir pendant qu'ils ne travaillent pas, et que je suis ravie qu'ils aillent voir soit à Bali, soit au Japon, soit ailleurs. Ils y vont, bien sûr pour cultiver leur corps, mais ils y vont pour cultiver dans leur corps probablement le muscle le plus important, et je dis c'est le plus important parce que c'est aussi celui de la compassion. Et c'est l'imagination. Et quand je dis que c'est le muscle de la compassion, je le dis dans le sens noble du terme compassion, c'est-à-dire comprendre l'autre, être l'autre, être capable de savoir, d'imaginer ce que ressent l'autre... ces recherches sont essentielles pour les acteurs parce que ça les bouge, ça les fait changer d'univers, de musique, de rythme, de gamme, de raga... On s'éduque dans nos métiers, Dieu merci, jusqu'au dernier jour, jusqu'à notre dernier soupir.

**Jean-Jacques Lemêtre:** Je pense qu'on cherche aussi l'essence, l'origine, parce que en nous, on a tous un petit bout de Butô, un petit bout de Topeng, un petit bout de ça qu'il faut essayer de trouver au fond de nous, et en plus en rapport avec l'autre. C'est-à-dire, ce sont des clés pour découvrir l'autre, pour connaître l'autre, pour s'émerveiller devant l'autre et recevoir. C'est-à-dire tout d'un coup être comme une éponge, avec cette naïveté de l'enfance – il y a quelque chose dans la réception de tous ces arts, dans leur acceptation qui pourrait peut-être nous donner une toute petite réponse à qu'est-ce que c'est que la paix aujourd'hui, entre nous, entre les gens du monde, pour les connaître, pour les sentir, pour savoir qui ils sont, parce que, on leur a prêté des choses, ils nous ont prêté des choses, on a perdu les choses qu'ils ont encore, et l'inverse, donc c'est beau de voyager parce que ça aide à retrouver toutes ces essences et ces origines... On communique parce qu'on goûte, on déguste, on reçoit l'autre.

**Eugenio Barba:** Nous sommes en train de tourner autour d'un problème de transmission fondamental qui est, comme Georges l'a proposé, c'est celui de l'apprentissage. Le fait d'aller dans une autre culture du corps, ne pensons même pas à l'Orient seulement, car il suffirait d'aller apprendre le ballet classique ou la pantomime. Là, n'importe qui veut commencer à être acteur se confronte à une expérience unique qu'aucune personne dans la société ne cherche à faire, c'est-à-dire apprendre par le corps – un apprentissage qui ne passe

pas par le concept ou la rationalité mais par l'imitation. L'imitation est fondamentale dans l'apprentissage de n'importe quelle personne, et l'acteur le vit à travers le corps, dans un mutisme, dans un silence extrêmement riche des possibilités qu'il va développer.

Quand on parle d'inspiration pour l'acteur, c'est important. Ce n'est pas le fait d'apprendre des formes, mais le fait de se mettre de nouveau dans la situation d'un nouveau né qui essaie de s'élever, de se dresser sur ses pieds. Parce que c'est la première chose qu'on apprend: être debout d'une manière différente, dans n'importe quelle tradition théâtrale. L'acteur apprend une chose, la posture, une posture. Mais qu'il ait une expérience de six ou vingt ans, dès lors qu'un acteur commence à apprendre une autre posture, c'est comme si c'était un tremblement de terre, ou une expérience unique qui est fondamentale, et qui le met de nouveau dans une situation importante, essentielle dirais-je: est-ce que ton apprentissage, est-ce ton training, en tant qu'acteur, continue toute ta vie, ou bien le termines-tu après quatre ans d'école théâtrale?

### *Textes et spectateurs*

**Hélène Cixous:** on ne se rend pas compte à quel point écrire pour, et avec le Théâtre du Soleil est une expérience tout à fait particulière et unique, sans exemple; c'est pour la personne qui utilise comme corps la langue, le texte, parce que c'est un corps, doit se glisser dans un personnage et le copier, le copier avec des mots, de copier du corps avec des corps de mots. Et c'est une expérience qui est une expérience physique, contrairement à ce qu'on pourrait penser, mais ensuite le dessin dans l'espace, il est verbal. Mais c'est très proche de la recherche du comédien. Ce n'est pas du tout une sorte de méditation philosophique, etc., c'est de l'exploration, de la recherche de la singularité d'un personnage. Et donc, c'est très humble, et c'est toujours de l'apprentissage. On ne domine jamais, on suit.

**Eugenio Barba:** En fin de compte, le théâtre c'est le spectateur. On dit «Ah le théâtre, c'est l'acteur!» mais l'acteur peut travailler énormément sur le processus de création, mais s'il n'y a pas le spectateur, le théâtre n'existe pas. Alors cela devient un processus particulier, une espèce de yoga peut-être ou de hobby, je ne sais pas comment

l'appeler. Comme metteur en scène, la moitié de mes obligations au début du travail, c'est de stimuler mes acteurs de façon à ce qu'ils ne se répètent pas. Surtout dans un groupe de théâtre, la menace est la répétition, parce que l'apprentissage amène aussi à trouver une espèce d'identité artistique ou expressive, mais cette identité est constituée par des manières de s'exprimer qui deviennent du maniérisme. Donc, en tant que metteur en scène, ma première obligation est de créer des situations qui ne permettent pas à l'acteur d'utiliser le maniérisme ou les manières, et cela dure quelques mois. Ensuite, je change complètement d'attitude, parce que je deviens le protecteur du spectateur. Je me mets à la place du spectateur et je me dis «Qu'est-ce qu'il est en train de faire cet acteur là? Il est en train de bouger, mais je ne comprends rien, ça ne me dit rien». Alors j'interviens de manière très rigoureuse envers l'acteur. A la fin, je peux dire que si je fais un spectacle, je le fais pour les spectateurs. Je le fais en partie pour moi, pour mon propre plaisir, en partie parce que je sens une obligation pour une certaine communauté mais à la fin, c'est pour que des spectateurs puissent en recevoir une certaine énergie, je l'appelle énergie, qui mette en branle une sorte de dialogue avec eux-mêmes.

**Ariane Mnouchkine:** Je comprends ce que Eugenio veut dire. Pour moi, ce n'est pas tout à fait pareil. Au fond, je pense que nous, nous faisons le spectacle que nous avons envie de voir. Et donc, je ne pourrais pas dire, comme Eugenio, que je pense au spectateur. Je n'ai comme témoin que mes propres émotions, voilà. Je ne peux faire confiance, quand je vois un acteur proposer quelque chose, quand je lui dis «Oui, vas-y!» ou «non, là tu t'égares», je fais confiance au fait que j'ai la chair de poule, ou que j'ai envie de pleurer ou qu'il me fait rire à hurler, enfin, voilà. Et au fond, je crois que je fais le pari de me dire «eh bien ils seront comme moi».

Moi, je commence à penser aux spectateurs à un moment qui est quand même un petit peu comme Eugenio, «Attention, là je n'ai pas entendu. Attention, là s'il te plaît, je ne vois pas tes yeux, monte un petit peu la lumière, attention, ça ce n'est pas clair, ça ne sera pas clair». Mais ça, c'est très tard le moment où je commence à penser à vous, à me dire «Oui mais, attends, la date est précise là. On l'a entendue?» Quand est-ce qu'il a dit comment tu t'appelais, parce que nous on sait, on a le nom du personnage, mais au fond, même dans *Macbeth*, il y a

des personnages dont le nom n'est jamais dit. Les dix derniers jours, je commence à me dire, il y a ça, ça, ça... et cela devient presque un peu froid, mais avant, je me dis que au fond, je suis assise au dixième rang ou bien je me balade, et j'ai les émotions dont je parie que vous les aurez aussi. Mais je ne pense pas à vous pendant ce temps là.

Alors en ce moment on pense à vous, on pense à vous d'une autre façon parce qu'il y a toutes les questions liées à la sécurité que nous devons mettre au point. Alors on pense à vous, on peut se le dire, on pense à comment on vous ferait échapper, où est-ce qu'on vous cacherait... On regarde ce qu'il s'est passé et on se dit en fait, ça n'arrivera pas! Mais si ça arrive, qu'est-ce qu'on doit faire? Et donc là, je me rends compte que je pense aux spectateurs comme je n'y ai jamais pensé. Parce que tout d'un coup, vous êtes des gens qui devrez peut-être courir vous cacher là, éteindre votre téléphone, vous coucher, vous taire, ou au contraire filer par le bois de Vincennes, là-bas. Donc, on est tout le temps en train de penser en ces termes. Mais c'est technique, ça n'est pas artistique. Et en ce qui concerne le spectacle, nous commençons à penser vraiment à vous quand je demande à Virginie (Virginie le Coënt) «Tu entends bien là?» et elle me dit «C'est un peu juste». Voilà, je pense à vous là. Ou bien je vois quelque chose, ou bien je dis tout d'un coup à un acteur «Tu sais, cette phrase, au fond, je me rends compte que je la comprends parce que je la connais, mais je crois que je ne la comprendrais pas si je ne la connaissais pas». Mais c'est très tardif. Sinon, je vous fais confiance, voilà, je fais confiance à mes émotions parce que je n'ai rien d'autre à quoi faire confiance, et je me dis que vous me ressemblez.

### *La présence du metteur en scène dans la représentation*

**Ariane Mnouchkine:** Tout d'abord, il y a deux choses. Il y a eu une évolution chez moi. Moi, je suis là effectivement tous les soirs. Je suis là, sauf quand, par hasard, j'ai une obligation absolue, mais sinon, je suis là tous les soirs. Je regarde le spectacle pendant très longtemps au début. Je crois que *Macbeth*, j'ai dû regarder les trente-cinq premières représentations. Pendant un mois et demi, j'étais dans la salle. Mais ensuite, je le regarde beaucoup moins que je ne le regardais avant. D'abord probablement parce quand même il y a

une confiance qui est venue, et peut-être aussi une angoisse qui est encore plus grande, c'est-à-dire que je pense qu'au fond, j'ai peur, voilà, j'ai peur. Il arrive un moment, et cela arrive exactement au moment où je quitte la salle – au moment où je quitte la salle et où l'on m'enlève ma petite table qui est tout le temps là pendant les premières représentations – j'éprouve beaucoup de difficultés à revenir parce que la moindre chose, la moindre rayure, la moindre fêlure me déstabilise curieusement beaucoup plus qu'avant. Donc, mais est vrai que je suis du côté des spectateurs par une espèce de vigilance, mais je suis quand même du côté des comédiens pour voir si tout va bien. Une confiance s'est établie, mais la peur persiste et le public, oui, j'espère bien que j'aurai les forces de l'accueillir le plus longtemps possible, c'est-à-dire tant que je serai ici. Je trouve tellement extraordinaire que les gens viennent dans notre maison voir nos pièces, ça je ne m'en lasse pas, cela ne s'use pas. C'est nouveau tous les jours. Quand je vais frapper les trois coups, que je vous ouvre la porte et que vous êtes là, j'éprouve quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, ou alors il faut vraiment que je sois malade, j'éprouve une émotion sans nom devant ce que ça représente comme démarche humaine, que de quitter son travail, prendre le métro, l'autobus et venir écouter des histoires jouées par eux, qui vont le faire dans leur joie et dans leur effort et dans leur émotion, et savoir que vous allez être assis, que vous allez écouter et regarder, et que quelque chose de tout à fait mystérieux que personne ne définit vraiment s'instaure, cette espèce de lien amoureux qu'il y a entre un public et des acteurs, cet érotisme, cette sensualité, ce halètement... Donc oui, j'essaie de veiller à ce qu'il y ait le moins de choses possible pour troubler cela, le moins de choses possible.

**Eugenio Barba:** Odin actors, awake! (*Acteurs de l'Odin, réveillez-vous!*) (*rires*)

**Iben Nagel Rasmussen:** Nous n'avons encore jamais fait l'expérience qu'Eugenio ne soit pas là.

**Roberta Carreri:** J'aime quand tu es là, parce que tu fais partie du spectacle.

**Julia Varley:** Eugenio n'est pas toujours là. Il souhaite être là pour

tous les spectacles de groupe, mais par exemple pour les spectacles en solo, il est rarement là, et pour moi c'est une chose difficile, parce que quand il n'est pas là, je suis en même temps actrice et la personne qui regarde... quand il est là, pour moi c'est beaucoup mieux. Vous avez parlé d'accueillir le public, les spectateurs qui viennent. Pour nous, je crois que la présence d'Eugenio est beaucoup plus importante lorsque les gens sortent. Parce que après nos spectacles, il y a des gens qui ont besoin d'embrasser Eugenio, par exemple. Et nous, nous ne sommes pas là, car nous sommes en train de nous changer. La présence d'Eugenio à ce moment-là est bienvenue, pour ce moment d'humanité, car quand quelqu'un est bouleversé, que quelque chose s'est passé pendant le spectacle, il a besoin d'un contact physique, de regarder dans les yeux un créateur, de le voir et là, Eugenio est vraiment fondamental.

**Tage Larsen:** Eugenio, nous sommes toujours fidèles. Tu peux prendre quelques soirées pour faire autre chose. (*Rires*). Nous faisons toujours le spectacle de la même façon. Et je crois que comme nous ne sommes pas là lorsque le public applaudit, c'est bien que tu sois là pour recueillir tous les honneurs et les applaudissements.

**Maurice Durozier:** Pour nous, je pense qu'il est extrêmement important qu'Ariane soit là pendant les spectacles, parce que nous avons beau être des acteurs du Théâtre du Soleil, avec tout notre amour du public, notre dévotion, notre sens du sacré au théâtre, nous sommes quand même des acteurs. Et Ariane parle de cette relation érotique que nous avons au public, et parfois, c'est vrai qu'on se laisse dépasser par cette relation. Et particulièrement durant les comédies, un soir de grâce, on peut trouver quelque chose de nouveau qui est valable ce jour-là, qui nous échappe, et comme on est immédiatement récompensés par vos rires, ça nous comble, et c'est quelque chose que l'acteur essaie de recaser le lendemain. Mais Ariane qui traîne dans le hall, même si elle n'est pas là, entend ça, et au fond, c'est elle le garant, elle est notre garde fou, et régulièrement, quand le spectacle se décale – c'est-à-dire que si quelqu'un ajoute quelque chose, puis quelqu'un d'autre encore autre chose – si le spectacle prend dix minutes, évidemment elle le sait. Donc, on revient le lendemain pour faire ce que l'on appelle des raccords, et pour refaire passer le spectacle à l'épreuve de ce qui a été trouvé en répétition. C'est aussi une façon de préserver le spectacle, de

préservé le public futur, parce qu'un spectacle qui se décale ainsi, cela se sait, et c'est aussi, d'une certaine façon, notre gagne pain.

*Pourquoi faire du théâtre*

**Eugenio Barba:** Je sais à quoi je sers quand je fais mon travail. Je sais à quoi servent mes acteurs. Mais cette motivation n'est ni la tienne, ni la motivation des autres. Chacun doit avoir sa propre motivation. Et je pense que c'est une espèce de mensonge vital dirait Ibsen, le fait de trop s'occuper de la destinée du monde. Parce que ce n'est pas toi qui va en décider, ni ton spectacle. Ce n'est pas ton spectacle qui va arrêter l'injustice et les horreurs, mais ce que tu dois faire, c'est de présenter aux spectateurs quelque chose qui ne représente pas l'indifférence. Parce qu'il y a, à la limite, deux seuls ennemis que le théâtre devrait combattre, l'un c'est la frivolité et l'autre l'indifférence. Alors comme actrice, tu devrais vraiment rejoindre ton Himalaya en travaillant, en travaillant et en travaillant.

**Ariane Mnouchkine:** De toute façon, je pense que tout le monde se demande à quoi on sert. Il n'y a pas qu'une actrice ou qu'un acteur. Je pense que même si Eugenio répond très sagement «Je sais à quoi je sers», cela veut dire qu'il s'est posé la question. Donc, je pense qu'il faut se poser cette question, et qu'il faut que chacun réponde comme le fait Eugenio: «Je sers à ça». Je suis un micron, mais je sers à ça. Je sers à la beauté du monde, voilà. Et comme c'est la beauté qui sauvera le monde, comme dit Dostoïevski, je sers à ça. Mon travail, c'est de chercher la beauté, la beauté de la tragédie, la beauté de l'horreur, mais c'est de chercher la beauté. Donc, effectivement, il y a du sens dans tout ça. Et c'est là où paraît l'indifférence où le cynisme enfin, en tout cas l'indifférence, que s'imisce un péché capital. Alors là je suis tout à fait d'accord. La frivolité, disons que je ne sais pas quand est-ce qu'on est frivole et quand est-ce qu'on ne l'est pas, mais elle menace moins. L'indifférence menace beaucoup plus notre société, mais la frivolité aussi, tu as raison. A un moment donné, il faut répondre à cela – Je sers à faire bien le théâtre. Je sers à garder bien les braises du théâtre rougeoyantes, je sers à ce que ne soit pas perdue une musique, un chant, une pièce, un poème, voilà, je sers à ça. Peut-être d'ailleurs

de temps en temps, je sers à conserver, je sers à garder, à empêcher une destruction. C'est vrai qu'en ce moment, parfois cette réponse ne me suffit pas, parfois; et il faut que nous soyons un ensemble pour que nous percevions dans les yeux tout nouveaux de ce matin, leurs questions, leur attente... voilà, je sers à ça, je sers à eux, et eux servent à moi. On se sert aussi à se redonner des forces, du sens, suivre sa pente en montant et non en descendant, ça sert à ça, voilà, à s'aimer au fond. Ça sert à ça, à tenir le théâtre, la tendresse, les sentiments humains, vivants, contre une machine infernale. (*s'adressant à Eugenio*) Nous sommes d'accord là-dessus. (*Applaudissements*)

*Transcription du débat Eugénie Agoudjian et Franck Pendino*