

# INTERVIEW D'ARIANE MNOUCKINE.

« L'Age d'or » — première ébauche, le nouveau spectacle présenté par le théâtre du Soleil, s'inscrit dans une démarche entreprise par celui-ci avec « 1789 ».

Il ne prétend en aucune manière à l'aboutissement. Tout en se revendiquant d'une continuité avec les spectacles précédents, il marque aussi une rupture par sa volonté de retrouver en profondeur les ressorts fondamentaux du théâtre populaire, de réhabiliter la notion de plaisir si présente chez Brecht, de s'inscrire délibérément dans l'histoire qui se fait tous les jours à travers les luttes de la jeunesse et de la classe ouvrière.

« L'Age d'or » ouvre un débat considérable qui n'est pas près de se terminer. Nous avons voulu par une discussion avec Ariane Mnouchkine en dégager quelques thèmes. Le texte ci-dessous parle de lui-même. Nous le publions pour susciter chez nos lecteurs la volonté de participer à ce débat, en souhaitant qu'il donne lieu à de nombreuses contributions.

Michel Field — *Veux-tu situer l'Age d'or par rapport à ce que vous avez fait auparavant, par rapport à 1789, 1793, au niveau et du thème choisi et du boulot que vous avez fait ?*

Ariane Mnouchkine — On peut voir notre démarche comme se développant un peu en spirale tournant autour de quelque chose. *L'Age d'or* me paraît comme le début, reprécisé, d'une démarche de recherche sur un théâtre. Mais en même temps, si tu veux, ce qui est très dur, c'est que chaque fois que tu veux avancer, il y a quelque chose que tu trouves dans un spectacle, et puis, pour trouver autre chose, tu abandonnes ce que tu avais trouvé dans le spectacle précédent, quitte à le retrouver dans le spectacle d'après. Ainsi, il y avait des choses importantes, à mon avis, qu'on a trouvées dans 1789 et 1793, et dont on n'a pas, pour le moment, réussi à utiliser l'acquis dans la recherche de *l'Age d'or*.

M.F. — *Tu penses à quelque chose de précis ?*

A.M. — Je pense à 93 plus qu'à 89. Je pense qu'avec 93 on avait trouvé une façon de jouer les mouvements, tu vois ! Les mouvements de masse. Trouvé, d'ailleurs, en tout cas qu'on avait un peu ébauché. Et, dans *l'Age d'or* on a cherché quelque chose de plus, de plus profond, de plus dif-

ficile. Et, pour le moment, cet aspect mouvement de masse a été mis de côté. Alors je ne sais pas. Je crois que *l'Age d'or* est un début, mais c'est un début qui n'est pas du tout coupé de nos démarches précédentes, même si, pour le moment, l'acquis de 93 en particulier n'est pas présent vraiment dans *l'Age d'or*.

M.F.— *Et si on te demandait de définir l'Age d'or, précisément dans ce qu'il a de nouveau ? Par ce qui a été trouvé en plus de ce qui se passait avant ? Le bilan positif, dès maintenant, du travail que vous avez fait ?*

A.M.— Ce qui a été trouvé, avec *l'Age d'or*, c'est la conception, la découverte et la conception des personnages. Ça c'est très, très important. Je ne sais pas tout ce qui a été trouvé d'ailleurs, mais nous, on s'est rendu compte de l'importance de ne pas séparer le soi-disant « message politique » de l'action qui se passe en scène. Ça nous est d'ailleurs suffisamment reproché, mais ce sont des choses dans lesquelles on s'obstinera parce que les passages les plus réussis de *l'Age d'or* sont les passages où le politique est joué, tout simplement, et pas dit. Et d'ailleurs, à mon avis, une partie des gens qui disent que, politiquement, ce n'est pas très fort, sur certains plans, ils ont raison, mais sur d'autres ils se trompent totalement, dans la mesure où ils ont encore envie de voir le politique affiché en tant que tel. Il y a des scènes dans *l'Age d'or* où les choses sont jouées, sont représentées, et il y a des scènes où elles ne le sont pas ; et c'est là où on a à faire d'énormes progrès.

Michel Rotman — *Et le rapport à la Commedia dell'arte ? Pourquoi avez-vous fait ce choix ? Qu'est-ce que ça apporte ?*

A.M.— Si tu veux trouver une forme, je veux dire une forme claire, par le jeu de laquelle tu peux faire tout passer, tu n'as pas tellement le choix dans l'histoire du théâtre ; tu n'as pas énormément d'expériences théâtrales véritablement populaires. En fait, il y a les théâtres asiatiques, une partie seulement car tu en as qui sont des théâtres de cour, puis il y a la *commedia dell'arte*, et...basta ! Ça s'arrête là. Tout le reste, c'est très vite devenu, en fait, de la littérature...

M.F.— *...Qui existe encore dans l'Age d'or ! Tu parlais tout à l'heure des rapports entre représentation et langage parlé, mais l'Age d'or oscille entre les deux : le montré et le dit, langage parlé ou plutôt message politique entre guillemets.*

A.M.— Non ! Non ! Je ne parlais pas du langage parlé, moi. Je trouve que le langage parlé peut être aussi populaire. Et je suis certaine qu'on a d'énormes progrès à faire du point de vue du langage parlé. Je ne cherche pas un théâtre sans parole, pas du tout !

M.F.— *Pourtant, les scènes les plus fortes de l'Age d'or, ce sont les scènes où on ne parle pas.*

A.M.— Je ne suis pas sûre que l'on soit tout à fait d'accord là-dessus, ça dépend de quelles scènes tu parles, oui de quelles scènes parles-tu ?

M.F.— *Je pense à la scène où Abdallah arrive dans le foyer. C'est de loin la scène la plus forte...*

A.M.— Je ne crois pas que ce soit parce qu'elle est sans parole. D'abord, elle n'est pas sans parole : il parle, il parle peu, mais il parle. Je

la scène à laquelle je pensais en parlant de scène où le politique est joué, et où il n'est pas dit, c'est-à-dire où la situation sociale des personnages est jouée, où la façon qu'ils ont de le survivre est jouée, où leur solidarité est jouée et où rien n'est dit. Pour moi, de ce point de vue là, c'est la scène exemplaire du spectacle. Mais je ne crois pas que ça tienne à l'absence de parole. Ils pourraient très bien parler, seulement ils ne parleraient pas de ça.

M.R.— *Alors, si on prend cette scène qui représente quelque chose de relativement achevé...*

A.M.— ...Oui, moi je trouve...

M.R.— *...On peut en déduire que, finalement, le théâtre politique ouvre sur l'acteur, et essentiellement sur lui ?*

A.M.— Mais... je ne suis pas loin de le penser

M.R.— *C'est une question très importante, notamment par rapport à d'autres tentatives de théâtre dit politique, « engagé » ?*

A.M.— Sur quoi d'autre voudrais-tu que le théâtre repose ? Je vais te dire. Je pense que le théâtre, le vrai théâtre, c'est-à-dire un théâtre qui raconte l'histoire dans laquelle il est plongé, ne peut reposer que sur l'acteur. Je n'arrive d'ailleurs pas à comprendre sur quoi d'autre il peut reposer.

M.R.— *Je suis assez d'accord. Ce qui explique d'ailleurs le non-décor, l'absence d'accessoires...*

A.M.— Oui.

M.R.— *C'est quelque chose de fondamental. Ça rejoint une autre expérience qui est celle de Dario Fo.*

A.M.— Oui, c'est probable ! Justement, c'est un très grand acteur, lui Dario Fo.

M.R.— *Avec lui le politique passe également totalement par l'acteur, et pas par une série d'accessoires rajoutés ou rapportés... ou, comme tant d'autres, en faisant des projections...*

M.F.— *Tu parlais tout à l'heure de la scène de la drogue...*

A.M.— Parce que c'est une scène qui, comme on dit, marche beaucoup, mais, pour moi, c'est une scène qui ne me satisfait pas complètement.

M.F.— *Moi non plus !...*

A.M.— Elle ne me satisfait pas, mais en même temps elle est très utile dans le spectacle, et c'est un moment assez incisif, très important, et c'est un moment où nous sentons bien, nous, que nous n'avons pas dépassé une certaine dimension, qui, à mon avis, est une dimension de très bon cabaret, mais pas plus. En fait, ça devrait être une scène tragique, et, pour nous, ça l'était d'ailleurs. Là il y a eu méprise. Nous, on regardait cette scène sans sourire du tout. Et quand on l'a jouée, tout le monde s'est marré. Disons qu'il y a une ambiguïté là dedans... Mais ça, ça vient de difficultés d'acteurs qu'on a eues aussi, ça vient du fait qu'il est très difficile de jouer les jeunes. On a eu énormément de mal à trouver la transposition des jeunes. Les vieux...enfin...les gens très typés, ou de types sociaux très marqués, c'est plus facile. Tu demandais à quoi servait la commedia dell'arte, précisément, ça sert à ça, ça sert à retrouver des familles de personnages. Mais il y a toute une famille de personnages qui n'existe pas dans ce théâtre là, et pour cause, parce qu'elle n'existait pas, à cette époque, ou plutôt parce qu'elle était très

différente... Par exemple, dans les rencontres qu'on a eues avec les lycéens, on attendait... on était comme ça un peu idéalistes... on attendait des jeunes vachement combatifs, et puis on est tombé sur des gens très... tristes d'abord. Et tu n'as pas les types pour les faire ressortir sans les caricaturer, sans les démolir.

M.F.— *Sans les inventer.*

A.M.— Ah si ! Les inventer, ce serait bien de les inventer. Si on les invente juste évidemment. Mais tu jouerais un lycéen comme on en a vu des quarantaines, certains soirs, eh bien, tu ferais un truc anti-jeunes. Si tu le joues tel qu'il est, tu fais un mec un peu blasé, mou, chiant, s'en foutant, etc. Bon ! Alors qu'en fait, c'est un masque. Il faut arriver à comprendre ce qu'il y a dessous. C'est très difficile. Je crois qu'avec la drogue, d'une certaine façon, on se heurte à ce problème. On n'a pas trouvé comment jouer certains types sociaux, certaines classes sociales, en particulier la petite-bourgeoisie. C'est très dur. Et une certaine classe politique actuelle, c'est très dur aussi. Tu vois, c'est pas comme les politiciens de la III<sup>e</sup> République. Jouer Duclos, trouver un personnage comme Duclos, c'est facile, tu vois ce que je veux dire ? Tandis que si on voulait jouer Krivine, ce serait beaucoup plus difficile. Comment le faire apparaître, comment faire apparaître ses côtés positifs, ses contradictions et sur quoi il est vulnérable, etc.

M.F.— *Tu crois que ça, c'est à cause d'un travail pas encore suffisamment élaboré, ou est-ce qu'à la limite ça ne remet pas en cause le choix que vous avez fait ? Je veux dire, est-ce que ça ne tient pas justement au parti-pris de la commedia dell'arte ?*

A.M.— Non ! Là, tu fais une erreur qu'ont faite pas mal de gens qui nous ont posé des questions. On a l'impression que nous n'avons pris que la commedia dell'arte comme parti-pris de base. On a choisi la commedia dell'arte, c'est ce qui a été à la fois le plus difficile et le plus riche, c'est sur elle qu'on a passé le plus de temps - mais tu sais, on a passé aussi pas mal de temps sur le théâtre asiatique, qui donne une toute autre famille de personnages. Ça ne remet pas en cause la démarche, mais ce qui est évident, c'est que nous ne pouvons pas tout traiter par la commedia dell'arte. Ça n'a jamais été notre but. Ça a été de s'en servir... Voilà, ce n'est pas facile à expliquer, tu dis à un acteur : voilà, je propose un lieu, un café, joue ça, qu'est-ce qui peut se passer dans un café ? Eh bien tu auras, pendant une heure, rien. Tu auras une photo grisâtre de la quotidienneté, mais sans aucune révélation de ce quotidien, sans aucun éclaircissement de ce qu'est ce quotidien, etc., tu vois, parce que l'acteur ne verra pas les objets qu'il a tous les jours sous les yeux. Alors que si tu dis au même acteur ou à la même comédienne : Il y a mille ans, dans une petite auberge en Chine... A ce moment là, plein de choses commencent à naître parce qu'il ou elle est libre d'inventer, en fait, des choses réelles, mais qu'ils n'osent pas inventer dans un café moderne. Si elle passe par ça, et que tu lui dis après : Bien ! de cabaretière chinoise que tu étais, tu deviens la cafetière chez qui est arrivée l'histoire de Thévenin à Grenoble ! Là, tout à coup, le café commence à démarrer, à vivre avec tout ce que ça représente, et la comédienne redécouvre tous les objets qui l'entourent, et les faits, et les transmet. Pour nous, la commedia dell'arte, le théâtre chinois, etc., ça a été une espèce de décon-

ditionnement, parce que - il n'y a rien à y faire - même nous, après 89 et 93, on est tous abominablement influencés par le théâtre qui nous entoure et qui est, en fait, un théâtre psychologique, pas un théâtre de signes, qui est un théâtre de décor finalement. Il faut une table, on met une table, il faut un tank, on met un tank, tu vois ? Ou dans un autre sens : les flics sont des salauds, alors on montre un flic avec un grand S à salaud. Mais pourquoi il est salaud ?

M.R.— *Dans l'exemple que tu viens de prendre, on en revient à ce que tu disais tout à l'heure au sujet de l'acteur. Finalement, c'est lui qui invente, disons, qui est le moteur de l'invention dans ce théâtre-là.*

A.M.— Oui, absolument !

M.R.— *Si l'acteur n'invente pas, il y a rien à faire, on ne peut pas exprimer quoi que ce soit, le théâtre n'existe pas à ce moment là. Alors pourquoi reste-t-il des choses qu'on ne peut exprimer ?*

A.M.— Ah non ! Je ne crois pas qu'il y ait des choses qu'on ne puisse pas exprimer. Je crois qu'il y a des choses dont on a pas encore compris comment il fallait les exprimer.

M.R.— *Tu as dit : par la commedia dell'arte on pourrait tout exprimer.*

A.M.— Non ! Parce que la commedia dell'arte, c'est un théâtre qui s'est arrêté à un certain moment. C'est aussi un théâtre qui était un théâtre de farce, qui jamais n'a poussé jusqu'à la tragédie, jamais ! C'est un théâtre qui gagnait ses écus en faisant rire.

M.R.— *Quand je dis commedia dell'arte, je veux dire la démarche que vous reprenez aujourd'hui en essayant de la pousser très, très loin, y compris sur le plan tragique... A ce moment-là, on peut tout exprimer ?*

A.M.— Oui ! Bien sûr ! On a repris le travail avec des masques complets. On s'est aperçu qu'ils ouvrent un tout autre...

M.R.— *Alors, pourquoi « première ébauche » ? Quel est le projet ?*

A.M.— Le projet ? C'est d'arriver à jouer le monde qui nous entoure en l'analysant. Et non seulement le monde qui nous entoure, mais le monde tel qu'il est, puis tel qu'il pourrait être... Mais on n'en est pas là ! Le projet c'est d'arriver à être un théâtre immédiatement contemporain, c'est-à-dire d'être tellement en possession des différents outils, que les acteurs soient capables vraiment de jouer très, très vite. Voilà ! Si tu veux, c'est être prêt à tout jouer avec justesse ; à jouer tout ce qu'on peut nous raconter, tout ce sur quoi on peut nous informer ; l'invention de l'acteur devenant à ce moment-là un instrument pour quelqu'un qui ne peut l'exprimer, lui, que par un récit, ou un simple écrit.

M.R.— *Mais alors, il y a une chose qui est très intéressante avec ce théâtre entièrement basé sur l'acteur et l'absence de décor, d'accessoires, en l'absence de scène aussi, c'est que c'est un théâtre qui peut être joué n'importe où. Par exemple, si vous sortiez de la Cartoucherie, et que vous alliez demain je ne sais où...*

A.M.— Je crois que ça peut être joué n'importe où, mais... Ça aurait été tragique de jouer ça dans un vrai théâtre... Ça aurait tué complètement le but du spectacle qui est, quand même, de proposer un certain changement. Il y a un changement de rapport entre les comédiens et le public 95

qui est très, très important, et qui n'aurait pas été possible.

M.R.— *Quand je dis n'importe où, je ne pensais pas à un autre théâtre, je pensais à des lieux populaires de travail, la rue...*

A.M.— Les lieux de travail, oui ! La rue, c'est plus difficile, car je crois qu'il ne faut pas se leurrer, pour le moment... Je crois que le problème de la rue c'est qu'il y a une telle déconcentration, et un tel manque de sélection, les gens ne sont pas du tout là pour voir, alors ils peuvent s'attrouper en badauds, mais avant que la badauderie passe vraiment à un niveau de compréhension, d'émotion... Une manif, ça c'est autre chose ! Par contre, des lieux de travail en grève, donc déconditionnés, alors c'est tout à fait ça.

M.R.— *Là, on aborde la question des rapports avec le public, comment vous les concevez ? Comment se nouent les rapports ? Le public vient-il ici, comme il va au spectacle, ou bien y a-t-il un rapport privilégié ?*

A.M.— Il y a un rapport différent, mais pas avec tout le monde. Je crois que, dans la salle, sur 550 personnes, il y en a bien 200 à 250 qui viennent comme ils vont ailleurs ; les autres, il y en a qui ne vont pas ailleurs. Il y a beaucoup de gens dans la salle qui ne vont pas à d'autres théâtres. Donc, il y a déjà un rapport privilégié. Qu'il soit complètement nouveau, complètement différent, ça, je ne sais pas, je crois que par moments, oui, pas toujours. De toute façon, ici, je crois que, surtout avec ce spectacle, il y a un rapport entre les acteurs et le public qui, par moment, visiblement, passe la barre ; c'est-à-dire que, tout à coup, on se retrouve un petit peu ailleurs, un petit peu dans un théâtre différent. En même temps, je crois qu'on est aussi, quand même... on n'est pas seul au monde, je veux dire : on est entouré par une histoire.

M.F.— *C'est évident que le rapport spectateurs-acteurs a pu être changé ici par la disparition de la scène, enfin par une rupture du rapport passif-actif...*

A.M.— Bien sûr ! Et puis, par ce que nous cherchions, nous, depuis déjà longtemps, qui est le conteur. Je crois que c'est très important. Il y a une ébauche de conteuse dans le spectacle qui, visiblement, englobe tout le monde... Tu vois, dans le récit qu'elle fait...

M.F.— *Elle est médiatrice ?*

A.M.— Oui c'est ça, elle est médiatrice ; elle n'est pas complètement actrice, et on peut très bien imaginer le jour où on sera justement très, très fort, et qu'on puisse demander à quelqu'un dans le public de raconter une histoire, et que, nous, on la joue. Mais, là, c'est la première ébauche. La première ébauche, c'est qu'on n'est pas libre ; on a encore besoin de garde-fou, d'être sûr au moins que le spectacle finira, ne serait-ce que ça.

M.F.— *Et au niveau théâtral, et en même temps politique, comment te situes-tu dans cette création par rapport aux gens de théâtre qui, aujourd'hui, font des recherches à la fois théâtrales et à la fois politiques, tout en conservant le même cadre ? Je pense à Chéreau ; je pense à Vincent ; je pense à l'apport de Brecht, par exemple ; comment te situes-tu par rapport à ce théâtre-là ?*

A.M.— En ce moment, il y a quelque chose qui m'agace un petit peu.

ment cloués au pilori parce qu'on ne se définissait pas comme brechtiens, maintenant, ça y est, Brecht, en ce moment, à la poubelle, il a empoisonné le théâtre, etc. C'est pas vrai ; je trouve que Brecht a été un apport extraordinairement important dans le théâtre. Tu ne peux pas faire du théâtre en 1975 en oubliant qu'il y a eu Brecht vingt ou trente ans avant, etc.

M.F.— *Pourtant, ça n'a rien à voir, ce que tu fais...*

A.M.— Je ne suis pas si sûre ! Je ne suis pas sûre que nous le ferions s'il n'y avait pas eu Brecht avant. Tu vois, ce que je trouve grave, moi, justement, c'est que les gens qui sont restés collés, non pas à ce que disait Brecht, mais à ce qu'on faisait de Brecht, de ses pièces, maintenant le jettent, jettent le bébé avec l'eau du bain ; alors que moi, je trouve que c'est parce qu'ils ont été incapables de le dépasser. Brecht vivrait maintenant, il ne ferait probablement pas ce qu'il a fait il y a trente ans, et il aurait avancé. Donc, ce qui a été grave, c'est cette espèce de coagulation brechtienne qui a terrorisé d'une façon totalement insupportable le théâtre dans beaucoup de pays, en France en particulier. La décentralisation a été littéralement figée, pas par Brecht, mais par les brechtiens. Et les mêmes, maintenant, font des grands articles comme ça, en disant qu'ils envoient Brecht par-dessus les moulins. Du coup, moi je deviens très brechtienne, tu vois ! Du coup, j'ai envie de dire : relisez-le, vous verrez, c'est formidable.

M.R.— *Tu disais qu'il y avait un rapport entre ce que vous faites maintenant et ce théâtre brechtien. Un rapport en quoi consistait en quelque sorte le dépassement.*

A.M.— C'est dur ! Je ne dis pas que c'est un dépassement d'ailleurs. Toi, tu dis que ça n'a rien à voir.

M.F.— *C'est autre chose, mais je crois que c'est presque l'inverse, comme démarche.*

A.M.— Oui, c'est autre chose... mais en quoi est-ce que c'est l'inverse ?

M.F.— *En tant qu'il n'y a pas la « distanciation », bien comprise comme elle fonctionne chez Brecht, qui consiste à faire jouer l'imaginaire théâtral et en même temps à le nier, et à montrer que c'est un imaginaire. Avec l'Age d'or, c'est pas ça du tout. Je veux dire qu'il y a une sorte d'intégration de la réalité dans l'imaginaire théâtral, ce qui fait qu'il n'y a aucune distanciation par rapport au spectacle.*

A.M.— Je ne te comprends pas ! Pour moi, s'il y a spectacle qui est de la distanciation, pure d'une certaine façon, où toujours le jeu théâtral est présenté en tant que jeu théâtral, et comme transmission d'une histoire...

M.F.— *Oui, mais absolument pas séparable. Je veux dire : le geste théâtral dans l'Age d'or n'est absolument pas séparable du contenu qu'il signifie...*

A.M.— Je ne crois pas que Brecht ait jamais dit le contraire. Ce que je crois grave, c'est ce qui est arrivé ensuite, où effectivement, tout était tellement laborantisé... Mais lui n'a jamais dit qu'il devait y avoir d'un côté ce qui se disait, de l'autre le geste théâtral.

M.F.— *Ce que je voulais dire, c'est que la distanciation, chez Brecht, c'est le théâtre en tant que tel, et, dans le théâtre, une sorte de constante mise en garde du spectateur pour montrer que ce n'est que du*

*théâtre. C'est toute une stratégie théâtrale de rupture, rupture par les sons, etc., pour bien montrer finalement que ça n'est que spectacle.*  
A.M.— Je ne sais pas... D'abord quand tu dis ce n'est que spectacle, que du théâtre... C'est un peu méprisant...

M.F.— *Non, non, ce n'est pas du tout péjoratif, c'est du théâtre...*

A.M.— Moi, je crois que chacun a sa distanciation. Je crois que, ce que voulait dire Brecht, dans la distanciation, ce qu'il exigeait surtout, c'était la conscience de l'acteur, c'était que l'acteur, à aucun moment, ne prétende être le personnage, et qu'à aucun moment il ne prétende tromper, par cette propre tromperie, l'autre ; qu'à tous moments il soit un homme qui montre à d'autres hommes un certain jugement qu'il avait sur un homme. Alors ça, je le reprends, *totale*ment. A aucun moment Philippe Coubère ne prétend être Abdallah ; il est tout le temps en train de montrer comment il pense, lui, qu'Abdallah est. Pour moi, c'est ça le théâtre, tout simplement. A aucun moment personne ne se dit ici : Ah, ce qu'il est bien ! ni ne s'identifie à personne. Mais disons qu'il y a une espèce de « reconnaissance », c'est-à-dire qu'on les reconnaît, on est tout le temps en train de dire : celui-là, effectivement... Je ne trouve pas qu'il y a une rupture. On est d'accord avec Brecht lui-même, avec ce qu'il a dit.

M.F.— *Pas avec ce qu'on en a fait...*

A.M.— On a toujours été en rupture avec ce qu'on en a fait, c'est sûr ! Je crois qu'il y a eu une sorte de terrorisme brechtien, de pudibonderie brechtienne qui était effrayante... Ne pas comprendre la notion, tout simplement, de plaisir qu'il y avait chez Brecht, qui était très importante. Pour lui, une bonne pièce, c'était comme un bon repas, ça devait nourrir, faire plaisir... Alors que les spectacles brechtiens, en général, pardon !...

M.F.— *Puisque, d'après ce que tu as dit tout-à-l'heure, il n'y a pas de texte préexistant, que le texte se crée par l'auteur, le texte au sens plein du terme, c'est-à-dire, le jeu théâtral et le contenu, alors comment fonctionnez-vous ?*

A.M.— Ça se fait de façons différentes ; c'est-à-dire que tu es tout le temps obligé de piéger, de piéger l'imagination. C'est un travail qui t'oblige à muscler ton imagination. D'ailleurs, c'est là qu'on s'aperçoit que l'imagination de chacun d'entre nous est un muscle. Ça s'entraîne ou ça dépérit. Puis il y a des blocages, des gens qui n'ont aucune imagination pendant un an, pendant deux ans, pendant trois ans, puis, tout d'un coup, clac ! ça démarre. Pourquoi ? On ne sait pas... Si, d'ailleurs, je crois savoir pourquoi, mais je ne sais pas comment. Alors, tu dis : Aujourd'hui, on va travailler sur ce qu'on appelle, nous, un lieu-thème, on donnait un lieu comme thème, l'hôpital...

M.R.— *Par exemple, l'histoire du bistrot...*

A.M.— Le bistrot, etc. Tout ce qui peut se passer dans un bistrot. Il y a des tas de choses qui s'inventent dedans, y compris des personnages, quelqu'un avec un masque, l'invention d'un personnage, plein de choses. Alors, on travaille sur les lieux. Puis tout d'un coup, on s'aperçoit que c'est fini. Par les lieux, on ne trouve plus rien, il faut trouver une autre façon de trouver des choses, alors on trouve autre chose. Un thème cette fois-ci, un article de journal, on s'aperçoit que c'est encore plus dif-

journal, tu tombes tout de suite dans la photo. Donc, il faut le transposer. Ça c'est un plan très important, et c'est ce qui, pour nous, est si long, si lent. C'est ce qui s'est passé avec vous, quand vous êtes venus avec des appelés, avec des soldats. Ce qu'ils ont donné... c'était vachement intéressant, parce qu'ils sont venus avec plein d'informations, et nous, on a été incapables de les transposer, c'est-à-dire qu'on a commencé à jouer ce qu'ils disaient, on n'apportait rien. Tu comprends ce que je veux dire ? On ne créait pas en fait, comment les rapports de force entre des personnages secrets, sur quoi ils s'appuient, pourquoi certains l'acceptent, pourquoi certains autres ne l'acceptent pas... Ça, c'est un des écueils qu'on a, un des mille écueils...

M.F.— *Et les 999 autres ?*

A.M.— Les 999 autres, c'est ce que j'appelle les pièges qu'il faut tendre à l'imagination pour la débusquer, parce qu'elle est vraiment embusquée dans des coins incroyables.

M.F.— *C'est une suspicion généralisée, chacun épie l'autre...*

A.M.— Ah non ! pas du tout. Au contraire, non ! non ! On n'est plus habitué simplement à faire appel à son imagination.

M.R.— *Mais il y a une question qui est très importante, à partir de là, qui est la suivante : si on est entraîné à muscler l'imagination, comme tu le dis, dès l'école, par exemple, à travers des activités de ce type, dès la maternelle, tout le monde pourra devenir comédien, non ?*

A.M.— Avoue que si on était entraîné à cela, tout le monde pourrait devenir beaucoup de choses, pas seulement comédien. Par contre, ce que je crois, vraiment, c'est qu'il y a des tonalités différentes. Je crois qu'il y aurait des gens avec une imagination plus portée à la sculpture, tu vois. Je crois que ça, ça résisterait toujours quand même. Heureusement !

M.R.— *Quand je dis tout le monde, je veux dire, en masse... On pourrait faire du théâtre dans les écoles, dans les lycées, on pourrait en faire dans des collectivités...*

A.M.— C'est évident ! Moi je suis sûre que tous les groupes sociaux pourraient avoir leurs porte-paroles, en bien plus grand nombre que ce n'est le cas maintenant, par le théâtre.

M.R.— *Je pose cette question parce, dans le cadre d'une société socialiste, en transition vers le socialisme, par exemple, ce type d'activité pourrait être fantastique.*

A.M.— Le problème, c'est que, justement, dans les sociétés socialistes existantes, pour le moment...

M.R.— *C'est qu'elles ne sont pas très socialistes...*

A.M.— Je sais bien ! Ça a l'air d'être le contraire qui se produit.

M.R.— *Ça pose le problème de la professionnalisation finalement ?*

A.M.— Peut-être, je ne sais pas. Je me suis toujours demandée, par exemple, la vie des villages, même il y a très longtemps, il y avait quand même toujours un type qui racontait mieux que les autres, ou un type qui faisait de plus belles chansons, et qui, de ce fait, devenait responsable devant le village des contes et des choses comme ça. Mais c'est vrai qu'il y avait un niveau général de conteur ou de chanteur bien plus que maintenant. Alors, je crois que la professionnalisation, telle qu'elle est exercée actuellement, est mutilante pour le comédien lui-même, pour 99

ceux auxquels il s'adresse, et elle est fausse, elle est archi-fausse. Que ça remette totalement en cause ou non la notion des gens qui seraient chargés de faire du théâtre plus que d'autres, ça je ne sais pas, je ne peux pas me rendre compte. On ne peut pas trancher.

M.F.— *Ce que tu as commencé à dire, tout-à-l'heure, c'est que, dans les pays dits socialistes, il y a régression théâtrale ?*

A.M.— Ecoute, dans la mesure où, par exemple, ils n'ont pas le droit de monter telle pièce sans présenter le texte, déjà, ça remet en cause tout le principe de l'improvisation. Dans cette mesure, un théâtre comme le théâtre du Soleil, qui existe déjà avec peine ici, dans un pays socialiste, il faut bien admettre que ce serait impensable.

M.R.— *Vous allez à Varsovie, pourtant ?*

A.M.— Oui, c'est pour ça qu'on y va ! C'est vraiment pour ça qu'on y va, parce que moi, j'avoue, j'avais pas tellement envie... Puis je me suis dit : oh merde ! c'est trop intéressant, parce que je suis sûre qu'il y a des tas de Polonais pour qui ça va être très important, simplement qu'on dise ce qu'on est, et comment on fonctionne, ça va être important. Maintenant, il faut voir quel public va être trié dans le théâtre des Nations.

M.R.— *Mais alors... il y a une question difficile que je ne sais pas comment formuler : faire ce théâtre là, vouloir être un théâtre contemporain, c'est-à-dire inséré dans la réalité sociale, dans les luttes, en rendre compte d'une certaine façon, c'est aussi avoir une action politique ? Je ne veux pas dire : est-ce que vous considérez votre travail comme une certaine forme de militantisme, quoique, quand on discute individuellement avec des comédiens, par exemple du Soleil, ils répondent : oui. Est-ce que, de faire ce travail là, qui a bien entendu, une portée politique au niveau du résultat, est-ce que, pour vous, ça représente une action politique ?*

A.M.— Une action ?... En tout cas, je trouve que ça représente une expérience politique, ça c'est sûr. Les gens peuvent dire ce qu'ils veulent sur le théâtre du Soleil, qu'ils soient militants ou pas militants, mais je sais que travailler comme nous travaillons, créer ce que nous créons, comme nous le créons à quarante, je sais que c'est une expérience politique de tous les instants. Que ce soit une véritable action politique, je crois que son insuffisance est contenue encore dans les insuffisances mêmes du spectacle. Donc, ça peut l'être, et ça ne l'est pas encore tout à fait. Je trouve que les rapports de forme et de contenu sont importants dans un mode de communication ; alors, je ne suis pas du tout d'accord avec la démarche du : Très bien, on devient tous amateurs, on joue simplement le soir, on fait de la merde, mais qui dit les choses qu'il faut dire. Moi, je suis contre, violemment contre. C'est-à-dire je crois que si on nie les moyens du théâtre, il faut faire autre chose, il ne faut pas faire du théâtre.

M.R.— *Ça concerne tous ceux qui, en gardant une forme que j'appellerai classique, essaient d'y mettre un autre contenu. Ils utilisent une forme qui a été forgée par le théâtre bourgeois et ils essaient de mettre autre chose dedans.*

A.M.— Attends ! Ça c'est un point. C'est évident. Je ne crois pas qu'un spectacle, même si c'est un spectacle de Brecht, qui est produit dans des conditions de hiérarchie, de division, d'inégalité, puisse avoir la

moindre authenticité. Je trouve que ça pue. Mais je ne parlais même pas de ça ; je parlais d'un certain type de théâtre militant qui me paraît vraiment dangereux, qui ne me paraît pas du tout cumuler les deux qualités de « militant » et de « théâtre », qui est mauvais sur le plan du théâtre, et donc inefficace sur le plan militant.

M.F.— *L'efficacité politique du théâtre, ce serait une efficacité théâtrale.*

A.M.— Théâtrale ? oui c'est ce que je crois. Ou alors tu finis par être des troupes de meetings, qui ne peuvent jouer que dans des meetings, répètent ce qui est le mot d'ordre du meeting. Nous, ce que nous aimerions arriver à faire, c'est un théâtre militant, mais pas pour militants.

M.F.— *Aussi pour militants !*

A.M.— Pour les militants dans la masse des non militants.

M.R.— *Vous posez le problème d'atteindre la conscience du public auquel vous vous adressez. Que le public sorte avec quelque chose qui a changé dans sa tête.*

A.M.— Oui, ça c'est sûr. Je ne dis pas que c'est atteint...

M.F.— *Et ça, ça veut dire une très large autonomie du travail théâtral par rapport à toute forme politique directe. Je veux dire : pas de partis privilégiés, etc...*

A.M.— Ça c'est sûr. Il est évident qu'on est plus en sympathie avec certains types de gens qu'avec d'autres. Mais on ne veut absolument pas de rapports privilégiés avec... par exemple vous, il n'y a rien à faire, je suis sûre, même avec des gens comme vous avec qui on s'entend très bien, si par malheur on se laissait phagocyter par un mouvement comme le vôtre, je suis sûre qu'au bout de très peu de temps, on serait censurés, c'est sûr.

M.R.— *Il faudrait qu'on dégénère bien quand même !*

M.F.— *Peut-être pas censurés, mais la vision à court terme, comme tactique, etc.*

M.R.— *On peut avoir des visions tactiques qui limitent. Ça c'est possible. Je ne dis pas que c'est impossible ; un aspect utilitaire qui peut prévaloir à un moment donné, et qui, effectivement, est très dangereux.*

A.M.— Plus un aspect qu'ont les militants, qui est de ne jamais vouloir... Du moins c'est ce que je ressens que, vraiment, pour que la vérité éclate, il faut vraiment se...

M.R.— *Se dépouiller ?*

M.F.— *S'investir individuellement ?*

M.R.— *Se dépouiller surtout, et le militant a une série de blocages qu'il charrie avec lui, à moins qu'il ne soit déjà très libéré de toute une série de formes idéologiques qu'il trimballe...*

A.M.— C'est ça !

M.F.— *Et encore, il peut se faire occulter par le type de discours politique qu'il tient. C'est souvent une défense...*

A.M.— Oui, absolument ! L'exemple caricatural étant certain type de maoïste qui est... Il y a des gens que j'aime bien, en plus ; j'examine, tu vois, mais là, c'est dément. Ça a quelque chose de bête, ça devient bête au bout d'un moment.

M.R.— *Je crois que c'est la résultante d'une certaine faiblesse politique, c'est-à-dire d'un manque de confiance en sa ligne politique, et qu'à partir de ce moment-là, on met tout de suite des garde-fous pour bien la préserver, la conserver.*

M.F.— *Plus tu es faible, plus tu es sectaire...*

A.M.— *Oui, c'est vrai, c'est sûr ! C'est un problème qui me remue, moi, le rapport... Parce que je pense toujours à d'autres... Comme je suis toujours complètement optimiste, et idéaliste, je pense toujours qu'avant qu'on ne crève, il pourrait se produire quelque chose de très, très important.*

M.R.— *La révolution, quoi !*

A.M.— *Oui, tout simplement ! Donc notre rapport avec les militants révolutionnaires pourrait devenir, à ce moment-là, effectif, au point de vue des luttes et, à ce moment-là, moi, j'avoue, je ne te cache pas que ça me fout une trouille épouvantable. Quand tu vois ce qui s'est produit en Russie. Je ne parle même pas encore avec Staline. Tout ce qui s'est produit à ce moment-là, le nombre de mecs que ça a complètement détruit, le capital artistique que ça a vraiment décapité et fauché à la base. Je ne parle même pas physiquement, mais moralement. C'est vrai que ça me pose des problèmes, c'est vrai ! Je ne veux pas être sourde, aveugle et muette. Et, en même temps, je vais quand même très loin dans la compromission avec ce genre de sujet-là, c'est-à-dire que j'estime que c'est vrai, à mon avis, qu'il y a certainement des moments où un créateur, un acteur, appelle ça comme tu veux, n'a pas le droit ni de tout dire, ni de tout faire, je suis bien d'accord. Mais c'est tellement difficile, tu vois, l'analyse de ça, et...*

M.R.— *Oui, mais ça, ça doit relever de sa responsabilité, ça ne peut pas être quelque chose d'imposé, et sa responsabilité, on ne peut la concevoir qu'à partir du moment où il y a un environnement qui le rend responsable, ou partie prenante d'un processus révolutionnaire, ou quelque chose comme ça, mais pas parce qu'on lui dicte.*

A.M.— *Oui ! Et puis qu'on lui dicte une chose une année, six mois plus tard une autre chose, deux mois plus tard encore ça, c'est une tragédie ! Moi, je le ressens là ! Avec certains groupes, c'est déjà caricatural, nos rapports. C'est caricatural !*

M.F.— *Il y a un problème qui, j'espère, sera quand même résolu un jour, c'est que les organisations révolutionnaires, aujourd'hui, sont largement marquées par leur histoire, qu'elles ne sont pas encore émancipées de leur propre histoire, c'est-à-dire qu'il n'y a pas encore aujourd'hui d'organisation révolutionnaire du prolétariat qui permettrait de libérer toute une série de choses, de libérer une série de rapports, et alors qu'on a à faire à des organisations qui sont encore très, très faibles, et qui sont dans une certaine mesure, certaines beaucoup plus que d'autres, prisonnières de l'histoire qui les a faites ce qu'elles sont aujourd'hui, si, effectivement, il n'y a pas dépassement, il n'y aura peut-être pas de révolution non plus.*

A.M.— *Moi, c'est ce que je pense. Je suis d'accord. Je crois que le problème qui peut apparaître comme tout à fait mineur des rapports... vous et nous, c'est un problème qui, tout mineur qu'il est, reflète quelque*

M.R.— *Ce que je voulais dire, c'est que les rapports qui peuvent exister aujourd'hui, par exemple, entre la troupe du Soleil et des organisations révolutionnaires ne préfigurent pas nécessairement les rapports qui existeront entre les artistes et le parti révolutionnaire de la classe ouvrière affirmé.*

A.M.— Très franchement je l'espère. Encore que je trouve qu'on n'a pas particulièrement de mauvais rapports. Mais tu sens, tellement... simplement, qu'ils ne comprennent pas le développement des choses, que dans *l'Age d'or*, par exemple, il n'y ait pas ça, ça, ça. On leur dit : Oui, mais peut-être qu'il y aura ça dans le prochain. Oui, mais pourquoi pas maintenant ? Tu vois, il fallait... il fallait... quitte à le dessiner avec un gros pinceau, et puis le mettre sur un bout de papier. Quitte à ce que ça n'explique rien, quitte à ce que ce soit un mensonge. Mais que ça y soit. Par exemple, tu dis un truc qui, pour moi, est le seul et unique sujet théâtral de notre époque, et qui me paraît, beaucoup par l'incapacité des militants à le formuler, la raison pourquoi nous n'arrivons jamais à le mettre en théâtre. Ce que tu viens de dire, c'est la création d'un vrai parti ouvrier révolutionnaire. Qu'est-ce qu'il faudrait pour ça ? Est-ce que ce n'est pas ça vraiment le sujet essentiel. Mais pour qu'on arrive à le faire, il faudrait de la part des gens dont c'est le quotidien, il faudrait une telle liberté, une telle sincérité, une telle conscience de leurs contradictions, une telle vérité, un tel dégagement des passions et des idéologies, et du dogmatisme... que ça paraît...

M.R.— *Peut-être que ça ne peut se faire qu'après la révolution.*

A.M.— Peut-être ! c'est ce que je crois. On peut, tu vois, donner des notes d'utopie, mais, vraiment, l'utopie totale, d'abord elle est très vite réactionnaire parce qu'elle est tout de suite figée dans un certain domaine, un programme...

M.R.— *Alors, vous allez continuer l'Age d'or pendant longtemps ? En le modifiant ?*

A.M.— On va continuer *l'Age d'Or* tant qu'on n'a pas fini l'autre spectacle. On l'arrêtera deux mois avant. Je crois que *l'Age d'or* probablement, se modifiera plus radicalement qu'on le pense. Je n'ai pas l'impression qu'on va le modifier par petites touches, j'ai l'impression qu'on va le modifier plus radicalement, dès qu'on aura... dès qu'on sentira qu'on a atteint le palier au-dessus, quoi.