

## « On n’invente plus de théories du jeu » Entretien avec Ariane Mnouchkine

Josette Féral

Number 52, 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26676ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Féral, J. (1989). « On n’invente plus de théories du jeu » : entretien avec Ariane Mnouchkine. *Jeu*, (52), 7–14.

---

# JEU

---

## THÉÂTRE DU SOLEIL

### «on n'invente plus de théories du jeu»

entretien avec ariane mnouchkine

#### il y a des théories du jeu

*Ariane Mnouchkine, je sais d'emblée qu'à la première question que je vais vous poser, vous allez me répondre qu'il n'y a pas de théorie du jeu.*

**Ariane Mnouchkine** — Je ne sais pas si je vous dirais qu'il n'y a pas de théorie du jeu. Je sais que moi je n'en ai pas, peut-être parce que moi je ne suis pas encore en mesure d'en élaborer une; peut-être ne serai-je d'ailleurs jamais capable de le faire, parce que, dans l'idée de théorie du jeu il y a, en fait, une élaboration écrite de la théorie du jeu et une pratique du jeu. Disons que nous, metteurs en scène et acteurs, «nous pratiquons la pratique» et pas la théorie. Je pense qu'il y a sinon une théorie du jeu, du moins des lois théoriques qu'on retrouve curieusement dans toutes les traditions de jeu. L'expression «théorie du jeu» ne me paraît pas fondamentalement fausse, mais elle me semble toujours quelque peu impérialiste et prétentieuse. Je préfère utiliser les *lois fondamentales* que parfois on connaît, et que parfois on perd et on oublie, car ce n'est que la pratique qui tout à coup fait ressurgir la loi ou la tradition. Je ne vous dirai donc pas qu'il n'y a pas de théorie du jeu, au contraire, il y en a eu de multiples. Évidemment, ce qui m'intéresse dans ces multiples théories, ce sont les lois essentielles qui les traversent toutes.

*Dans les années soixante, il existait quelques théories du jeu auxquelles tout le monde se référait : celles de Brecht, d'Artaud, de Grotowski, par exemple, qui ont représenté un moment important de l'évolution théâtrale. Certains de ces théoriciens ont été des praticiens, d'autres pas. Artaud, par exemple, n'a pas été un praticien au même titre que Brecht, même s'il s'est essayé au théâtre, même s'il a écrit pour le théâtre. Par contre, ce qu'il a dit du théâtre a suffisamment eu de sens pour provoquer l'adhésion de toute une époque. Aujourd'hui les acteurs, les comédiens en formation sont quelque peu démunis parce que tous ceux qui étaient nos maîtres à penser ne le sont plus.*

**A. M.** — Il n'y a pas eu qu'eux. Ces théoriciens ont été parmi les plus grands, mais il n'y a pas eu qu'eux. Il y a eu Stanislavski évidemment, Meyerhold... et d'autres. En France, par exemple, certains ont écrit des choses absolument fondamentales : Copeau, Dullin, Jouvet. Si vous les relisez, vous vous apercevrez qu'il y a des choses dans les écrits de Copeau qu'on retrouve dans Zeami, et c'est ce qui est intéressant, émouvant, non pas rassurant mais «confortant». On voit alors que Copeau redit au XX<sup>e</sup> siècle ce qui s'est dit au XV<sup>e</sup> siècle au Japon et que Brecht, tout original et idéologue qu'il peut être, dans ses moments les moins législateurs, redécouvre des choses tout à fait traditionnelles du théâtre oriental. Vous avez raison, moi je ne ferais pas de différence entre maître-à-penser-praticien et maître-à-penser-non-praticien parce que même Artaud, d'après ce que



*La Nuit des Rois* de  
Shakespeare, en 1982.  
Photo : Vaucluse-Matin.

l'on sait, a échoué dans le domaine de la pratique, probablement parce qu'il n'a eu ni les forces physiques ni les forces mentales de réaliser ce qu'il voulait. Mais ce qu'il écrit est si proche de la pratique du théâtre balinais, il en fait une traduction théorique si forte que c'est presque de la pratique.

*Artaud a eu des intuitions si fortes qu'elles ont rejoint notre sensibilité, notre attente dans le domaine du théâtre, si bien que même s'il ne donne pas de méthode, il reste important. Stanislavski, Brecht, Artaud se rejoignent sur un point, c'est que les lois qu'ils tentent de révéler s'appuient avant tout sur une vision de ce que doit être l'acte théâtral dans son essence.*

**A. M.** — Je ne mettrais pas Artaud et Brecht sur le même plan. Artaud est plus proche du fondamental que Brecht. Brecht a donné les lois d'un certain type de théâtre, dont certaines se retrouvent dans tous les types de théâtre. Je crois qu'Artaud a envisagé la fonction, la mission de l'acteur de façon plus profonde... moins politique et plus métaphysique.

### **des lois fondamentales si mystérieuses!**

*On a l'impression que les pratiques du théâtre, en Orient comme en Occident, sont devenues universelles même si les techniques varient d'un endroit à l'autre parce que précisément elles sont régies par les lois fondamentales dont nous parlions. Que sont ces lois?*

**A. M.** — Vous voulez que j'en fasse un inventaire? (Rires). Comment vous dire? Elles sont à la fois si mystérieuses et si volatiles. Parfois on a l'impression qu'une répétition se passe à se souvenir de lois que l'on pensait parfaitement connaître la veille. Tout à coup, pendant une répétition, il n'y a plus de théâtre. Un acteur n'arrive plus à jouer, un metteur en scène n'arrive plus à aider un acteur. On se demande pourquoi et on ne comprend pas. On a l'impression de respecter les lois et en fait, subitement, on s'aperçoit qu'on a oublié l'essentiel, comme *d'être au présent*. Je pense que le théâtre est l'art du présent pour l'acteur. Il n'y a pas de passé, pas d'avenir. Il y a le présent, l'acte présent. Quand je vois de jeunes élèves travailler, comme ils disent, «sur les méthodes de Stanislavski», je suis surprise de constater combien parfois ils «rentrent au passé». Évidemment, Stanislavski parle du passé du personnage, d'où il vient, de ce qu'il fait. Mais alors, du coup, les élèves n'arrivent plus à trouver le présent tout simplement, l'action présente. Alors quand ils rentrent, je leur dis toujours: «Vous entrez penchés en arrière, alourdis de tout ce passé, alors qu'au théâtre il n'existe que l'instant.» La plus grande loi mystérieuse est sans doute celle qui régit le mystère entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'état (ou le sentiment, comme dit Jouvet) et la forme. Comment donner une forme à une passion? Comment extérioriser sans tomber dans l'extériorité? Comment l'autopsie du corps... du coeur peut-elle se faire? [Ariane Mnouchkine dira «corps» avant de se reprendre et de dire «coeur» — «mon lapsus est assez révélateur puisque cette autopsie, c'est par le corps qu'on la fait.»] On peut dire qu'un acteur digne de ce nom, ou une actrice digne de ce nom, est une sorte d'«autopsieur», une sorte d'écorché permanent comme sur les gravures. Son rôle est de montrer l'intérieur. Hier, c'était très beau, il y avait un petit débat<sup>1</sup> avec des lycéens en option théâtre, tous très jeunes. Ils n'arrêtaient pas de me poser toujours la même question: «Comment ça se fait qu'il a tant d'émotion?» (C'est un moment où Nehru dit: «J'ai peur.») C'était une toute petite jeune fille de quinze ans à peine qui me posait la question, puis un garçon. Alors on s'est posé la question ensemble. Comment? Pourquoi une fille de quinze ans, française, pouvait être tout à coup émue par une scène particulière de Nehru? Et on s'est dit qu'il y avait quelque chose de particulier au théâtre qui est la mémoire du non-vécu. Ainsi une jeune fille française n'ayant pas vécu est capable, par la grâce du théâtre, et de l'acteur, de comprendre et de reconnaître ce qu'elle a de semblable à un homme de soixante ans qui est d'un pays de quatre cents millions d'habitants, de comprendre sa peur. On était contents de découvrir que le théâtre, c'est ça, que le théâtre survient au moment où un acteur réussit à *rendre familier l'inconnu* et, à l'inverse, éblouit et bouleverse le familier (pas le quotidien, parce que le quotidien, c'est justement «l'usé d'avance»). Alors quand vous me demandez quelles sont ces lois?... Si je les connaissais en permanence, je ne me dirais pas ce que je me dis tous les jours en répétition: «Bon, alors, qu'est-ce que le théâtre? Va-t-on réussir à avoir un instant de théâtre aujourd'hui?»

### **L'émotion vient de la reconnaissance**

*Cette émotion, vous en parlez du point de vue de l'acteur, mais il est vrai que cette émotion que l'acteur crée et projette par le biais de son personnage, elle existe aussi du côté du spectateur qui, lui, va la chercher chez l'acteur. Ce sont deux émotions qui se rencontrent.*

**A. M.** — L'émotion est différente dans ces deux cas. Par exemple, le théâtre indien offre quelque chose de très beau de ce point de vue. Il y a de grands livres théoriques sur le sujet. Il y a Zeami, bien sûr, mais il y a aussi un livre indien, un ouvrage énorme qui donne la théorie de tout le théâtre indien. On y trouve quelques lois que je trouve extraordinaires. Il y a par exemple deux mots différents pour définir l'émotion de l'acteur et du personnage, et celle du spectateur regardant cet acteur. Et je trouve que dans leur style de jeu, certains acteurs occidentaux confondent ce qui devrait être leur émotion et qui devrait être dans l'action, et ce qui sera

1. À propos du spectacle *l'Indiade*. N.d.l.r.

l'émotion du spectateur. Les bons moments, c'est lorsque tout à coup un spectateur a des larmes dans les yeux alors que l'acteur joue un moment d'enthousiasme, de bonheur et de rire. Pourquoi subitement vous mettez-vous à pleurer de joie ou de reconnaissance?

*Parce que ce que l'on perçoit à ce moment-là, c'est la justesse de ce qui se passe, c'est la vérité du moment auquel on assiste, indépendamment de ce qu'il exprime.*

**A. M.** — Exactement, l'émotion vient de la reconnaissance, du fait que c'est vrai.

*Cette reconnaissance n'est pas seulement celle du contenu, de ce qui se dit, de la vie qui y est jouée; c'est la reconnaissance de la justesse de ce qui se passe sur scène perçue dans la performance de l'acteur. C'est ce qui fascine au Théâtre du Soleil; le plus souvent, je ne dirai pas tout le temps, mais la plupart du temps, les acteurs tombent juste. Il y a dans leur geste quelque chose qui relève de la nécessité du moment, de l'urgence. Il y a une telle efficacité qu'on se dit que le seul geste que l'acteur pouvait faire à ce moment-là avec tant de justesse est celui qu'il a accompli et que l'on a vu. Ceci nous ramène à l'une des lois que vous abordiez tout à l'heure. Vous disiez que l'acteur devait être présent.*

**A. M.** — Attention, je n'ai pas dit «être présent» mais être *au présent*. L'acte théâtral se passe dans l'instant et une fois que c'est passé, autre chose se passe.

*Il y a un concept emprunté à l'Orient dont on parle beaucoup aujourd'hui et que des gens comme Eugenio Barba utilisent dans leur travail avec l'acteur, c'est celui de présence de l'acteur. C'est une notion très difficile à cerner, mais il est vrai qu'en tant que spectatrice, je peux identifier un acteur qui a de la présence par rapport à un acteur qui n'en a pas. Le corps de cet acteur est présent sur scène mais on ne le voit pas, on ne voit que son manque. Il est en creux. Cette notion de présence, vous l'utilisez? Vous paraît-elle correspondre à quelque chose?*

**A. M.** — La présence est en effet une chose que l'on constate, mais je n'ai jamais travaillé avec cette notion. Je ne saurais pas comment dire à un acteur d'être présent. Par contre, ce que je sais, ce que j'essaie de faire avec l'acteur, c'est qu'il soit au présent, dans son action, dans son émotion, dans son état et dans la versatilité de la vie aussi. Ce sont des leçons que donne Shakespeare. On sent avec lui qu'on peut commencer un vers dans une colère assassine, avoir un instant d'oubli de cette colère pour n'être que joyeux de quelque chose qui est dans le texte, pour retomber dans une atroce envie de vengeance, et tout cela en deux vers, c'est-à-dire en quelques secondes. Donc le présent est hyperprésent. C'est un présent à la seconde. Quant au concept même de présence de l'acteur, là... Il y a des acteurs qui sont présents et d'autres moins. Un bon acteur est présent. Ça va avec le don. Il n'y a pas de mauvais acteur qui ait de la présence, ou alors il s'agit d'une mauvaise présence. La présence progresse avec la capacité de nudité d'un acteur.

### **muscler son imagination**

*Comment aidez-vous l'acteur à être au présent? Adoptez-vous une technique? Votre méthode est-elle une forme d'écoute?*

**A. M.** — Je crois qu'il n'y a pas de techniques. Il y a probablement des méthodes, et je pense que chaque metteur en scène en a une, peut-être inconsciente. J'en ai une, sans doute, mais je ne la connais pas. Le dernier mot que vous avez dit est très important: c'est l'«écoute». Je crois que je sais bien faire ça. Je ne dirais même pas je sais, mais j'aime, j'aime écouter et j'aime regarder les acteurs. J'aime ça de façon passionnelle. C'est déjà une façon de les aider. Ils savent que je ne me lasse pas de les écouter, de les regarder. Mais comment je les aide, je n'en sais rien.



*Richard II* de  
Shakespeare, en 1981.  
Photo : Martine Franck.

*Vous les dirigez, vous les stimulez. Dans un de vos textes, vous disiez : «Il faut muscler l'imagination de l'acteur.» C'est une forme d'aide, cette nourriture que vous apportez à son imaginaire.*

**A. M.** — Je revendique tout à fait l'expression «muscler». Quand je travaille avec de tout jeunes comédiens, en stage par exemple, c'est l'une des premières questions que je leur pose. Je leur demande quel est, à leur avis, le muscle le plus important du comédien. Évidemment personne ne pense à ça, alors je leur dis : «C'est l'imagination.» Et ça se muscle, ça se travaille; c'est comme un mollet.

*Par quel biais?*

**A. M.** — Par la sincérité. Par les émotions. Par le jeu, vraiment par le jeu. Pas par le souvenir, ça je n'y crois pas. Il faut petit à petit arriver à avoir des visions, à être visionnaire, à voir ce dont ils parlent, à voir où ils vont, où ils sont, à voir le ciel au-dessus d'eux, la pluie, à recevoir l'émotion de l'autre, à y croire. On est en train de parler très sérieusement et très gravement des théories du théâtre, mais enfin la théorie essentielle, c'est qu'il faut y croire: croire à ce qu'on joue, à ce qu'on est, à ce qu'on incarne, et croire à ce que l'autre incarne, croire à son trouble, à sa force, à sa colère, à sa joie, à sa sensualité, à son amour, à sa haine, à ce que vous voulez... mais il faut y croire. Et souvent la mésinterprétation qui est faite de Brecht, c'est qu'on a cru comprendre que Brecht disait qu'il ne fallait pas y croire. Brecht n'a jamais dit cela. Il a dit qu'il ne faut pas tromper. Je crois qu'il y a quelque chose dans le travail de l'acteur qui fait que ce dernier doit non pas retomber en enfance mais entrer en enfance, se dépouiller des images toutes faites qui sont le contraire de l'imagination. Ces images toutes faites sont des clichés, des béquilles, et c'est là où il n'y a pas d'émotion.



*Richard II.*  
Photo : Martine Franck.

*Mais cette imagination doit se nourrir quelque part. Il ne suffit pas que l'acteur se dise: «Je vais y croire» pour y croire. Il faut encore qu'il ait des points d'appui pour l'aider à croire.*

**A. M.** — Il faut déjà qu'il ait une vraie situation; je ne dirai même pas un prétexte puisqu'on sait que c'est possible en improvisation, mais il faut qu'il y ait une situation théâtrale et l'ambition de créer un personnage. Il faut qu'il y ait de l'invention, de la découverte.

### **fuir le quotidien**

*Ce travail sur le personnage se fait seul? en groupe? par des discussions?*

**A. M.** — Rien ne se fait jamais seul. Le travail se fait d'emblée par le jeu. Pour nous, il n'y a jamais, jamais de travail à la table. On lit la pièce une fois, et le lendemain on est déjà sur le tapis. Les acteurs peuvent décider d'essayer tous les personnages qu'ils veulent pendant plusieurs semaines, plusieurs mois. Ils ont des vieux bouts de costumes à leur disposition pour se déguiser et ils commencent. Et on joue tout de suite. Il faut du théâtre le premier jour.

*Certains ancrages s'opèrent-ils dès le début? Les acteurs gardent-ils la mémoire de ce qu'ils ont joué pour que les gestes, les attitudes, les situations trouvés en cours d'improvisation soient maintenus au cours des répétitions ou est-ce simplement une période d'exploration?*

**A. M.** — Il y a une période d'exploration, mais les bonnes choses restent quand elles sont vraiment bonnes, quand tout le monde comprend, il y a là une évidence. C'est ce que vous disiez sur la justesse du geste, l'évidence du geste. Ce n'est pas le geste qui restera, car les choses se fixent beaucoup plus tard, mais on saura que ce personnage-là a ce genre de geste, qu'il est un peu comme ça. Puis on découvrira autre chose. Parce que la loi qui nous paraît la plus importante, c'est de bien se rappeler que tous les personnages, tous, ont une âme complète. On se dit aussi, et ça c'est un peu dogmatique, que chaque personnage d'une pièce contient tous les autres. Il y

a un peu du Prince dans Falstaff, un peu du père dans le fils, un peu de la fiancée dans le fiancé, un peu de la fiancée dans la nourrice, un peu de la nourrice dans Juliette... Tout le monde est complet. Parce qu'autrement on tombe dans un travers qui nous est parfois arrivé. Des moments où je me suis rendu compte que le concept de travail sur le personnage, le concept de personnage même, pouvait être très limitatif et qu'on traduisait souvent un personnage en le limitant au lieu d'en faire, au contraire, quelqu'un d'illimité et qui surprendra toujours. Il y a des personnages typés, bien sûr, mais il faut toujours pouvoir dépasser le type.

*Faites-vous une étude psychologique des personnages? Je vous le demande parce que dans l'Indiade, on n'a pas l'impression que les personnages ont une psychologie. On a plutôt l'impression que ce sont des personnages de théâtre, présentés comme des constructions théâtrales avec beaucoup de théâtralité, complexes mais sans psychologie du quotidien. Ce sont presque des blasons. Ils véhiculent des signes plus que de la psychologie.*

**A. M.** — On fuit plutôt le quotidien. On ne parle pas de psychologie mais plutôt de l'âme des personnages. Mais ils ont des émotions, des sensations. Ils ont froid, ils ont faim, ils sont orgueilleux, ils veulent le pouvoir, ils ne le veulent pas, ils sont entêtés. Ils ont chacun leur façon d'être, ils ont chacun leur monde. Boileau a dit: «Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable», et le vraisemblable n'est pas forcément vrai. Dans un spectacle historique, on le ressent plus vivement encore. C'est-à-dire que ce qui est arrivé, c'est ça. Ce sont ces personnages-là qui l'ont subi ou orienté ou fait. C'est avec leur «psychologie», comme vous dites, que les événements ont eu lieu. Mais, rien à faire, le théâtre n'est pas chargé de représenter la psychologie mais les passions, c'est tout autre chose. Il a charge de représenter les mouvements de l'âme, de l'esprit, du monde, de l'Histoire. Au Théâtre du Soleil, la psychologie est une critique. Quand je dis aux acteurs «attention, c'est psychologique», c'est une critique. Ils savent très bien ce que je veux dire: que ce n'est pas vrai, que c'est lent, compliqué, narcissique. Contrairement à ce qu'on croit, la psychologie ne tire pas vers l'intériorité; elle tire vers le masque intérieur.

#### **«le théâtre est oriental»**

*Il n'y a pas de tradition du geste en Occident. Beaucoup de metteurs en scène vont chercher cette tradition du côté de l'Orient. Vous-même, au Théâtre du Soleil, vous avez trouvé une inspiration du côté des théâtres asiatiques. Qu'allez-vous y chercher?*

**A. M.** — Les théories orientales ont marqué tous les gens du théâtre. Elles ont marqué Artaud, Brecht et tous les autres parce que l'Orient est le berceau du théâtre. On va donc y chercher le théâtre. Artaud disait: «Le théâtre est oriental.» Cette réflexion va très loin. Artaud ne prétend pas qu'il y a des théories orientales intéressantes pour le théâtre, il affirme que «le théâtre est oriental». Et je pense qu'Artaud a raison. Donc, je dirai que l'acteur va tout chercher en Orient. À la fois le mythe et la réalité, à la fois l'intériorité et l'extériorisation, cette fameuse autopsie du cœur par le corps. On va y chercher aussi le non-réalisme, la théâtralité. L'Occident n'a donné naissance qu'à la commedia dell'arte — mais celle-ci vient d'Asie — et qu'à un certain type de réalisme auquel échappent les grands acteurs. C'est vrai qu'un grand acteur, même quand il est dans un théâtre réaliste, réussit, on ne sait pas très bien comment, à ne pas être réaliste, lui. Mais c'est difficile.

*Au fond, le théâtre a besoin de traditions.*

**A. M.** — Il a besoin de sources et de mémoire. Il a besoin de se labourer pour faire affleurer toujours les profondeurs et les origines. On peut difficilement dire qu'on a besoin de traditions. On les a. Les lignées existent et elles nous appartiennent tout à fait, même au-delà des frontières.

*Comment choisissez-vous vos acteurs?*

**A. M.** — Je fais face à beaucoup de jeunes acteurs qui veulent entrer au Soleil. Alors il y a plusieurs tamis. Le stage est un des tamis, mais ce n'est pas le seul parce que je ne le fais pas dans cette optique-là. Je ne sais pas comment je choisis les acteurs. Je choisis des gens qui me touchent d'abord. Des gens qui me touchent humainement avant de me toucher artistiquement. Des gens qui m'émeuvent. J'aime ceux dont je crois pressentir la force, l'innocence, la fantaisie, la gaieté, l'exigence aussi.

*Il vous arrive de vous tromper?*

**A. M.** — Oui, mais pas très, très souvent; mes erreurs sont graves, cependant, parce que dans un groupe, c'est grave de se tromper. Ça m'est arrivé. Quand je m'aperçois suffisamment vite d'une erreur, ce n'est pas trop grave, ça se règle très vite. Mais quand l'oiseau a fait son nid, c'est plus grave. On a connu des moments de crise. Toutefois, en vingt-quatre ans, mes erreurs majeures n'ont à mon sens pas dépassé les doigts d'une main. Il y a eu bon nombre de petites erreurs mais mineures. Il y a des gens dont la place effectivement n'était pas au Soleil; mais ceux qui ont tenté d'y faire du mal et qui en ont fait sont vraiment rares.

*Vous avez dit que le devoir de tout metteur en scène était de faire des ateliers pour les acteurs. Est-ce parce que la formation est insuffisante?*

**A. M.** — Oui, il existe une formation mais elle est insuffisante quand on voit la demande réelle. Il y a une ou deux bonnes écoles et elles prennent de trente à quarante élèves par an. Et puis même les élèves qui sont passés dans les écoles ont besoin de continuer à travailler. Quand ils ne jouent pas, ils se sclérosent.

### **on n'invente plus de théories du jeu**

*Pourquoi ne pas mettre par écrit vos théories du jeu?*

**A. M.** — D'abord parce que je ne suis pas dans l'écriture, ensuite parce que, sincèrement, je crois que sur le jeu tout a été dit d'une façon extraordinaire. Jean-Jacques<sup>2</sup>, notre musicien au Théâtre du Soleil, disait à quelqu'un qui lui demandait s'il avait inventé des instruments: «On n'invente plus d'instruments; on en transforme, on en redécouvre, mais on n'en invente plus. Ils ont tous été inventés.» Je dirais de façon similaire qu'on n'invente plus de théories du jeu. Le problème, c'est que des théories du jeu existent mais qu'elles sont ensevelies au fur et à mesure qu'elles sont énoncées. Que les jeunes élèves lisent donc Zeami, Artaud, Copeau, Dullin, Jovet, Brecht aussi... Il y a tout là-dedans. C'est tout ce que je peux leur dire. Et qu'ils fassent du théâtre. Il n'y a pas à dire plus.

propos recueillis par **josette féral**  
à la cartoucherie, le 5 mars 1988

2. Jean-Jacques Lemêtre. N.d.l.r.