

# **Des recherches menées au Théâtre du Soleil à la fondation d'ARTA: De l'exploration des formes à la rencontre des traditions**

## **Lucia Bensasson**

*Comédienne, lucia.bensasson@artacartoucherie.com*

### **La Cartoucherie site théâtral au coeur du Bois de Vincennes**

Hier vaste terrain vague parsemé d'anciens baraquements militaires, aujourd'hui îlot de campagne préservé dans Paris, la Cartoucherie abrite cinq théâtres, dont le Théâtre du Soleil, et une école, ARTA, Association de Recherche des Traditions de l'Acteur, dirigée aujourd'hui par Lucia Bensasson et Jean-François Dusigne. Tous deux ont été, à des époques différentes, comédiens au Théâtre du Soleil, compagnie fondée en 1964 par Ariane Mnouchkine. C'est sous son impulsion et sous la présidence de Paul-Louis Mignon que Lucia Bensasson et Claire Duhamel ont créé ARTA en juin 1988. En 1999, Claire Duhamel a confié sa succession à Jean-François Dusigne.

Située au coeur de la Cartoucherie, ARTA est étroitement liée aux cinq théâtres de la Cartoucherie, le Théâtre du Soleil, le Théâtre de l'Aquarium, le Théâtre du Chaudron, le Théâtre de la Tempête et le Théâtre de l'Épée de Bois. ARTA a tout d'abord été nomade : bénéficiant pour son administration de l'accueil du Théâtre du Soleil, l'association a commencé par organiser ses stages et manifestations dans les différents théâtres de la Cartoucherie. Les activités d'ARTA prenant de plus en plus d'ampleur, la Ville de Paris lui a octroyé en 1994 la "Maison Blanche", après avoir réhabilité ce bâtiment de la Cartoucherie avec le concours du Ministère de la Culture.

Lieu de formation et de ressourcement pratique pour les acteurs professionnels, français et étrangers, ARTA propose tout d'abord une approche pratique des grandes sources de jeu du théâtre mondial. Selon des formules variables, d'une durée moyenne de quatre semaines, des ateliers sont proposés aux professionnels français et étrangers sous la direction des plus grands maîtres. Ces acteurs-pédagogues sont les dépositaires directs de traditions parfois ancestrales, méconnues ou oubliées, qu'ils contribuent à vivifier. Leurs traditions demeurent une source inépuisable d'inspiration pour le comédien qui désire passer aisément de la précision du jeu réaliste au rythme du jeu stylisé, sans perdre pour autant les clés essentielles qui conduisent vers le rôle : l'imagination et la vérité intérieure.

Car assurément, le métier ne se réduit pas à la maîtrise de la parole, et l'art de l'acteur n'est pas qu'affaire de talent, de présence ou de rapport ineffable avec le public. Il importe de savoir se préparer concrètement, tel un musicien ou un danseur, pour éveiller ses sens, muscler son imaginaire et approcher physiquement un rôle.

L'apprentissage des techniques traditionnelles conduit à un entraînement non cloisonné où le jeu se mêle au chant, à la danse, à l'acrobatie, parfois même au combat.

Par delà les différences culturelles et la multiplicité des formes, toute approche organique du jeu par le corps appelle à mettre chaque fois en évidence les lois du mouvement qui régissent l'organisation de la vie, et par suite des arts, du geste à la parole, du silence à l'immobilité, du cri au chant. L'imaginaire peut alors prendre le relais du réel.

ARTA constitue également par sa documentation un carrefour de recherches ouvert aux étudiants, qui y trouvent la possibilité d'observations concrètes et d'échanges avec les artistes qui y séjournent.

Le partage et la confrontation d'expériences, dans un contexte indépendant de tout impératif de production permet ainsi à l'acteur de faire régulièrement le point sur la conduite de son métier et de réfléchir sur l'évolution de sa pratique artistique.

## 1. Introduction

Il s'agit de relater le cheminement qui a conduit à fonder ARTA. On évoquera l'expérience des recherches collectives menées dans les années 70 lors de la création de *L'Age d'Or* au Théâtre du Soleil, les enjeux qui furent alors posés. Etre en prise avec l'Histoire brûlante de notre temps tout en cherchant de grandes formes de récit à la confluence de l'orient et de l'occident, rompre avec la scène réaliste pour donner au réel sa dimension magique ou légendaire, telle aura été l'aspiration du Théâtre du Soleil. Le souci de répondre chaque fois à une attente essentielle du public tout en affirmant la beauté d'une théâtralité qui dépasse les frontières aura conduit la compagnie à s'interroger sur le rôle, la place du théâtre et sa capacité à représenter le monde actuel. La référence à des histoires analogues provenant de cultures différentes pouvait renouveler le monde imaginaire de l'acteur en l'aidant par exemple à se défaire des stéréotypes. L'emprunt de techniques émanant d'autres traditions de jeu pouvait également enrichir les capacités expressives du corps tout en libérant l'acteur du carcan des conventions qui figent son propre répertoire. Et la même question s'est alors posée quand il s'est agi d'aborder le monde contemporain: comment trouver la distance suffisante pour transcender poétiquement notre époque? L'expérimentation directe sur la scène, la perspective de se mettre soi-même à l'école a mûri la conviction qu'il faudrait pallier les carences de formation de l'acteur en France. L'idée d'ouvrir un lieu d'entraînement pratique, ressource-

ment et de recherches a motivé des voyages, notamment en Chine et en Inde afin de découvrir et rencontrer les maîtres par suite invités à ARTA.

## **2. L'âge d'or ou la Réinvention des Principes de Théâtres Populaires Traditionnels**

*Nous ne ressuscitons pas des formes théâtrales passées, commedia ou théâtre traditionnel chinois. Nous voulons réinventer des règles du jeu qui dévoilent la réalité quotidienne en la montrant non pas familière et immuable, mais étonnante et transformable.*

Le Théâtre du Soleil, création collective de l'Age d'Or, 1975.

### **2.1 La création d'un personnage: Autour de salouha<sup>1</sup>**

La création de Salouha s'est faite par étapes successives et par l'intermédiaire d'autres personnages esquissés au cours d'improvisations. D'abord, et bien avant que le spectacle ne soit entrepris, travail sur Zerbine : servante de la *commedia dell'arte* non masquée. Par la suite, toujours un personnage non masqué, une servante plus âgée, plus robuste, mais aussi plus misérable qui commençait à se rapprocher de Polichinelle. Ce fut une esquisse d'un jour, plus jamais retrouvée sous cette forme. C'est à peu près à ce moment-là que j'ai essayé le masque d'Arlequin : ce fut catastrophique. J'avais vraiment l'impression d'avoir un emplâtre sur le visage, mon corps me gênait, je ne savais plus qu'en faire. Pourtant, les comédiens qui avaient trouvé Arlequin ou Pantalon, n'avaient pas l'air de s'en servir si mal.

Cependant, je commençais à me familiariser avec le masque et j'avais un peu compris le fonctionnement d'Arlequin, mais davantage dans sa tête que dans son corps. Pendant une longue période, je décidai de laisser la comédie ancienne et les Arlequins.

L'attitude de contrepoint, d'image secondaire, mais également trouver une image symbolique exemplaire, et cette recherche nous a fait immédiatement tomber dans les schémas masculins. Pour trouver un personnage féminin, j'utilisais un masque d'homme, il n'y avait pas de masque équivalent pour les femmes. A ce niveau, le travail de Stiefel a été difficile. Au début, les masques féminins qu'il nous apportait étaient jolis, mais sans aucune expression, contrairement aux masques d'hommes : il avait en tête une représentation traditionnelle de la femme, image secondaire, objet de l'homme ; mais c'est une vision qu'il a dû progressivement réviser.

Ainsi, une fois affirmé le personnage de mademoiselle Lanzberg, je m'essayai à de

---

1 Texte paru en 1975 texte programme édition : Théâtre Ouvert Stock

nouveaux masques, mais sans grand succès. Nous reprenions constamment le travail sur la comédie ancienne et je n'avais pas abandonné l'idée d'essayer Polichinelle. Ce travail a fait naître un personnage truculent, napolitain comme son modèle, mais je tombai vite dans un folklore facile, m'appuyant surtout sur le langage, et restant corporellement trop statique. Cependant, j'avais trouvé l'importance du contact avec le public, condition d'existence du masque.

J'ai commencé l'esquisse de ce personnage peu de temps avant un séjour en Tunisie. Je repensais beaucoup à la gestuelle des femmes tunisiennes que je connaissais bien : la caractéristique des femmes méditerranéennes est leur rôle dans la foire, le marché, le *souk*, dans leur sens du spectacle par leur gestuelle. A la rentrée, quand je repris le masque de Polichinelle, la similitude d'aspect entre les personnages quotidiens que j'avais pu voir et leurs caractères typiques a été très apparente pour moi et m'a permis également de trouver que c'était un support pour mettre en lumière les contradictions d'une société civilisée. Le personnage de Salouha, par sa réalité, est très lisible au niveau de son rapport au public et, en même temps, il tranche suffisamment avec la réalité quotidienne pour que ses contestations ou ses rancœurs apparaissent sans trop de discours. Je tenais le bon masque : une complicité avec le public, une attitude exemplaire et symbolique, la possibilité de faire apparaître les contradictions du quotidien. Il restait à trouver les limites de ses propres contradictions. Ce ne fut pas le plus facile : elle savait trop de choses, rien ne semblait la surprendre, c'était une héroïne trop héroïne, se sortant de toutes les situations. Aujourd'hui, elle nous rend témoin de ses contradictions et de ses faiblesses.

Parmi toutes les étapes qui ont fait aboutir le personnage de Salouha, il en est une extrêmement importante : l'expérience que nous avons vécue dans les Cévennes, à Lussan, village d'une beauté parfaite. C'est là qu'elle fut confrontée au public, hors du seul cercle que nous formions

Le premier jour, sur une place, lieu idéal de foire, nous sommes tous là, costumés, paradant. Personne ne connaît le Théâtre du Soleil, et au lieu de mourir de trouille, ça me fait rire, cela donne envie d'appeler les gens, de frapper aux fenêtres. Ils sortent timidement, on leur parle, leur présente, nos personnages. L'après-midi, on revient, la place vide, seuls des chats et des chiens, et tout d'un coup les portes s'ouvrent et des femmes, des vieilles et des moins vieilles sortent. C'est très émouvant elles se sont faites toutes belles pour traverser la place... Il y a peu d'hommes, ils sont à la chasse au sanglier : c'est un jour férié. Elles nous proposent des thèmes, comme on leur avait demandé. Une femme qui est là, demande à revoir ce personnage qu'elle avait vu le matin et qui avait un accent très fort. C'est pour moi un moment de grand bonheur : on réclame Salouha, elle est reconnue. L'image que j'ai de Salouha se nourrit et s'achève par l'image que les autres m'ont donnée d'elle.

## 2.2 Pourquoi *l'Age d'Or* ?

Trois heurs du matin, nous sommes exsangues. Plus de mille heures d'improvisation. Par terre sur le tapis en coco, les cheveux en bataille nous sortons toutes les fiches d'une année d'improvisation : Mémé Pigne au super marché, la mort de la vieille, Max gardien de prison, l'arrivée d'Abdallâh, le viol de Sylvette par Marcel Pantalon, Salouha chez le docteur, la grosse et le MLAC, La Ficelle au chantier, Madame le Goff et encore et encore. Et si tout cela n'était qu'une énorme méprise, raconter son temps avec les masques de la Commedia dell'arte, dans un espace vide rempli par le seul jeu des acteurs, et si on s'arrêtait et si l'acteur nouveau était une utopie et si on continuait à improviser sans spectateur et si...

Gros doutes, grosses fatigues. On se quitte là-dessus. Et c'est là qu'une parole nouvelle pour nous va venir comme un immense encouragement : on nous apporte un livre qui vient d'être publié d'un homme oublié. Il dit : "Au théâtre, l'espace est sans limite : l'acteur peut s'en aller si loin que même sa voix sonore ne retentira plus. Et le théâtre peut contraindre le temps à se ralentir ou à s'accélérer. , il peut même le suspendre pendant quelques instants... C'est alors que dans toute leur simplicité, les lois du théâtre sont apparues à l'acteur nouveau." Il dit "Les deux conditions principales du travail de l'acteur sont l'improvisation et le pouvoir de se restreindre. Plus la combinaison de ces dons est complexe, et plus grand est l'art de l'acteur." "L'acteur s'est réveillé." "Le Théâtre théâtral" et cet homme qui nous a redonné du courage, qui nous a autorisés à continuer s'appelait Meyerhold.

(C'est cette mémoire qui m'est revenue au colloque Meyerhold organisé à Paris.) Et c'est cette aventure que je voudrais retracer à gros traits aujourd'hui, vingt ans après. Elle fut exemplaire dans sa conception, et c'est pour cela qu'elle reste encore gravée dans les mémoires. Il y a quelques jours à Paris se tenait un colloque international sur la formation à laquelle notre organisme participait. J'ai été frappé de voir les nombreuses références faites au travail de recherche du Théâtre du Soleil, son mode de création. A plusieurs reprises il a été question de *l'Age d'Or*, qui nous avait demandés exactement dix neuf mois d'élaboration. Pour *l'Age d'Or*, nous avons imaginé des personnages inspirés de la *Commedia dell'Arte*, humainement et socialement définis : Arlequin, Pantalon, Polichinelle, Zerbine etc... qui n'existent que par et pour le théâtre. Nous ne ressuscitions pas des formes théâtrales passées, nous les réinventions. Il nous fallait réinventer des règles de jeu, créer un théâtre de la représentation où tout geste, toute parole, toute intonation avait son importance. Il nous fallait trouver les signes perceptibles par le spectateur.

Nous voulions créer pour reprendre l'expression de Copeau "La comédie de notre temps" et pour cela nous nous tournions vers les formes anciennes, de la *Commedia dell'Arte*, et aussi ce que nous avons appelé le théâtre chinois.

### 2.3 Les différentes étapes

Nous voulions raconter notre histoire. L'histoire de notre temps mais comment y arriver ?

A un journaliste qui posait la question à Ariane Mnouchkine : «Aimeriez-vous arriver à traiter un sujet d'actualité?» elle peut juste répondre : «Certainement, mais c'est presque insupportable au théâtre... le théâtre implique des distances - je ne crois pas beaucoup à son aptitude à refléter les problèmes d'actualité».

Et ce sont ces mises à distances que nous avons poursuivies jour après jour à travers trois genres principaux :

- La Commedia dell'arte
- Le théâtre chinois
- Les clowns mais aussi la tragédie, le mélodrame.

Nous improvisons sur des thèmes tirés de l'actualité, ainsi la Commedia dell'arte était le genre utilisé pour le Choléra qui sévissait alors à Naples. Nous faisons ainsi une double transposition : utiliser la Commedia dell'arte et transposer la situation dans l'ancien la peste en 1720 ; nous basculions sans cesse entre l'ancien et le moderne. L'ancien nous permettait d'avoir davantage d'images, nous évitaient les pièges du quotidien. La difficulté était alors de les replacer dans le moderne, certains comme le personnage de Pantalon ne rencontra aucune difficulté, au contraire même il s'épanouit. Ce furent certains personnages issus de la Commedia dell'arte non masqués qui rencontrèrent le plus d'obstacles. C'est ce qui nous dirigea vers ce que nous appelions "le théâtre chinois" : les personnages n'étaient pas masqués, maquillés de blanc, ils avaient un jeu très expressionniste. C'est ainsi que ce genre nous permit de créer des personnages immédiatement transposés. En vérité, ils avaient peu avoir avec l'Opéra de Pékin que nous ne connaissions pas, c'était ce que nous imaginions : un théâtre sans décor où tout était à représenter.

Tous ces personnages trouvaient dans des styles différents se côtoyaient, pouvaient se succéder dans un même spectacle. Ils permirent de marquer les différences de classe, de parler de la hiérarchie, sans faire de discours politico-militant, très en vogue et très stéréotypés. Nous voulions éviter le capitaliste au gros ventre et au gros cigare, le flic avec un képi sur la tête. Nous voulions raconter ce qui les agissait et pour cela il nous fallait trouver leurs passions, leurs émotions. Lorsque Polichinelle, conducteur d'autobus, était pris dans des embouteillages à cause d'une grève cela prenait une dimension humaine et théâtrale, que nous n'aurions pas eu autrement.

Les jours de panne, et ils furent nombreux, nous nous tournions vers nos aînés, qu'avaient-ils fait ? Qu'avaient-ils dits ?

Nous reçûmes des encouragements à travers la découverte des textes de Meyerhold : «Si je dois jouer un personnage, je dois chercher en lui Brighella ou Pantalon,

parce que ces masques théâtraux existent dans chaque personnage, c'est l'unique tradition théâtrale...». De ceux de Brecht et du théâtre épique.

Il nous fallait trouver la fable et c'est au cours d'une improvisation endiablée que l'on décida que Salouha, le personnage que j'avais créé, serait la meneuse de jeu, la conteuse du spectacle donc «Il était une fois dans un pays très lointain ...»

C'est ainsi que le spectacle commençait dans la salle d'accueil du Théâtre du Soleil sur des tréteaux comme jadis était représenté la Commedia dell'arte. L'histoire commence à Naples en 1720 où règne un prince beau, riche et juste, mais voilà que s'abat une terrible épidémie de peste, qui est responsable ? Par une pirouette que seul le théâtre peut se permettre, un Arlequin traditionnel désigne un Arlequin – Abdallâh, immigré venu d'Algérie et victime toute désignée et c'est lui qui fait pénétrer le public dans un espace immense composé de quatre dunes où vont se dérouler tour à tour les aventures des puissants et des faibles. Le spectacle finit par commencer mais que d'interrogations, que de doutes, que d'espoirs et désespoirs. Et quelques belles rencontres lumineuses, parfois. C'est ainsi que nous quittâmes Paris et la Cartoucherie pour aller nous installer dans les Cévennes, à la rencontre d'un public nouveau des mineurs qui nous racontèrent la mine nous improvisions sur les thèmes qu'ils nous proposaient. C'était beau de les entendre rire parce qu'ils reconnaissaient la mine ou au contraire lorsqu'on avait tout faux, nous avons réussi à créer un nouveau rapport avec un public qui ne vient jamais au théâtre. Fort de cela nous étions retournés à Paris, avec en plus de certaines situations qui sont restées dans le spectacle un rapport nouveau que nous avons voulu poursuivre en rentrant à Paris. C'est aussi à cette époque que vint inviter par le Festival d'Automne, une troupe de théâtre balinaise, une troupe de Topeng : théâtre dansé et masqué. Ce fut du délire, ils étaient magiques, leurs masques dansaient, leurs masques parlaient aussi et certains étaient si proches des nôtres. Nous les invitâmes à la Cartoucherie, et je n'oublierai jamais quand Pugra, qui était aussi le chef de troupe, mit le masque d'Arlequin et commença à improviser. Ils ne savaient pas en nous quittant que leurs masques seraient quelques années plus tard un des outils précieux du Théâtre du Soleil.

Pour mes camarades et moi-même, cette expérience fut longue, difficile, excitante, troublante, passionnante et unique. Elle marqua chacun de nous et reste gravé dans nos mémoires. Elle reste gravée dans l'histoire du théâtre du Soleil, et marque la fin d'une époque celle de la création collective. Les acteurs bien que des auteurs l'étaient davantage au niveau du geste que de la parole. L'Age d'or fut certes un spectacle et un beau spectacle, mais il fut aussi une étape. Interrogée par Denis Bablet, sur la création collective et l'Age d'or, elle lui confia : «Nous avons maintenant bien en main le côté Kyogen, la farce populaire, l'intermède comique que les acteurs japonais intercalent entre deux Nô successifs. Il nous faut atteindre le Nô lui-même, ce que tu appelles le côté cosmique et orphique. Ce que moi, j'appelle la tragédie. C'est la prochaine étape.»

Ce ne fut pas l'immédiate prochaine étape puisqu'il y eut le film *Molière*, et par la suite *Méphisto ou le roman d'une carrière* qui marqua le début d'Ariane Mnouchkine comme auteur de cinéma et de théâtre.

Après l'Age d'or il y eut beaucoup de changements, du côté des acteurs principalement, beaucoup de départs. Celui-ci était parti fonder sa propre troupe, celui-là voulait expérimenter une vie nouvelle d'acteur indépendant loin de la tribu, de la famille et elle où était-elle partie, et lui encore et encore... oui cela faisait beaucoup de changements.

C'est ainsi que l'on vit une troupe rajeunie, pleine d'ardeur, pleine de désir remplacer les anciens,

### 3. Les Shakespeare

Comme elle se posait la question, une fois de plus, comment raconter notre temps, elle se tourna vers Shakespeare, auteur de son temps et directeur de troupe. Comment avait-il fait pour construire une œuvre aussi importante et diriger une troupe et jouer sans doute ?

Et c'est ainsi qu'en remettant à plus tard un spectacle sur le drame cambodgien, elle proposa un cycle monumental sur quelques pièces historiques de Shakespeare : Richard II, Henri IV (1<sup>ère</sup> et 2<sup>ème</sup> partie) Henri V (qui ne fut jamais monté) et comme dans le Nô, entre deux tragédies, une comédie La Nuit des Rois. Il n'était plus question de créer son propre texte, mais il n'était pas question non plus d'abandonner nos outils. La pratique du masque et du jeu masqué restant la base du travail théâtral du Soleil. IL n'était pas non plus question de jouer Shakespeare à l'ancienne, de manière classique. Il nous fallait là aussi transposer, trouver dans quel monde nous allions nous transporter pour raconter ces histoires d'un autre temps, qui devaient nous toucher comme des histoires de notre temps. Il nous fallait comme toujours échapper à l'anecdotique et au psychologique. C'est pourquoi Ariane nous invite au voyage, un voyage mental du côté de l'Asie. Elle nous invite ni plus ni moins à grimper sur l'Himalaya. Elle parlait des cimes, et nos jeunes camarades foncèrent vers des cimes de bandes dessinées qui ressemblaient plus à Tintin au Tibet, qu'à l'univers épique de Kurosawa. Ariane leur parlait des vieux maîtres de Nô ou de Kabuki et comment ils initient les jeunes acteurs, comment aussi quelquefois ils se mettent au service du disciple. Très vite donc, il fut question de Kyogen, de Kabuki, de Nô, de Japon, d'Inde. Comme dans le théâtre asiatique, la musique pénétrait vivante sur le plateau avec un homme - orchestre Jean-Jacques Lemêtre, toujours présent au côté d'Ariane au Soleil. Richard II était inspiré à la fois du kabuki, mais aussi les parties comiques, relevaient du Kyogen et certains personnages masqués, se rapprochaient du Nô. Comme toujours au Soleil, la scénographie se modifiait en fonction du spectacle. Comme dans le théâtre japo-

nais, et plus particulièrement comme sur une scène de Kabuki, des passerelles latérales conduisent les acteurs sur le plateau.

Les acteurs avant d'entrer en scène se préparent derrière un castelet, fait de tentures dans des coloris qui font penser au théâtre Nô. La tension est extrême et les entrées codifiées. Nous utilisons les pas glissés de l'acteur japonais. Mais le rythme n'est pas le même que celui que l'on trouve dans le Nô, il est vif, extrêmement vif, emporté, le roi et sa cour entre comme une horde sauvage. Les costumes sont inspirés du théâtre japonais, mais transposés eux aussi, et clin d'œil magnifique à l'époque élisabéthaine, les fraises portés par les acteurs.

Tout cela donne un ailleurs qui n'est pas vraiment japonais, mais qui est vraiment théâtral et magnifique !

La Nuit des Rois nous transportait en Inde, une Inde plus sensuelle pour dire l'amour et ses émois. A l'origine, ce spectacle ne devait être interprété que par les femmes, peu gâtées dans les tragédies. Très vite, nous nous rendîmes compte que ce postulat était éronné, et nous y renonçâmes, non sans quelques grincements de dents. Pour nous préparer à ce spectacle, nous fîmes appel à une danseuse de Bharata Natyam qui nous initia au rudiment de cette danse.

Je vécus en partie cette nouvelle aventure du Soleil, qui marqua une fois de plus l'histoire du théâtre mondial. Mais sans doute, pour moi, les cimes de l'Himalaya étaient trop hautes et aussi que je voulais vivre une aussi belle aventure l'enfant que j'avais mis au monde.

Aussi je quittais le navire et la Cartoucherie pour un moment, je devais les retrouver et retrouver Ariane avec la création de l'ARTA.

### 3.1 Le Voyage en Chine

Au moment de mon voyage en Chine, je repensais au livre d'Henri Michaux *le Barbare en Asie* que nous avions découvert au moment de *l'Age d'or* je veux partager avec vous un extrait sur le théâtre chinois :

«Seuls les Chinois savent ce que c'est qu'une représentation théâtrale. Les Européens depuis longtemps ne représentent plus rien. Les Européens présentent tout. Tout est là sur la scène. Toute chose, rien ne manque, même pas la vue qu'on a de la fenêtre. Les Chinois au contraire placent ce qui va signifier la plaine, les arbres, à mesure qu'on en a besoin... Il peut représenter beaucoup plus d'objets et d'extérieurs que nous. La musique indique le genre d'action ou de sentiment. Chaque acteur arrive sur scène avec un costume et une figure peinte qui disent tout de suite qui il est. Pas de tricherie possible. Il peut dire tout ce qu'il veut, nous savons à quoi nous en tenir. S'il a besoin d'un grand espace, il regarde au loin tout simplement, et qui regarderait au loin s'il n'y avait pas d'horizon ? Quand une femme doit coudre un vêtement, elle se met à coudre aussitôt. L'air pur erre entre ses

doigts, néanmoins (car qui coudrait de l'air pur?) le spectateur éprouve la sensation de la couture, de l'aiguille qui entre, qui sort péniblement de l'autre côté, et même on a en plus la sensation que dans la réalité, on sent le froid et tout. Pourquoi ? Parce que l'acteur se représente la chose. Une sorte de magnétisme apparaît chez lui, fait du désir de sentir l'absente, quand on lui voit verser avec le plus grand soin, d'un broc inexistant, de l'eau inexistante, sur un linge inexistant, comme il se doit faire, l'existence de cette eau, non apparue, et pourtant évidente, devient en quelque sorte hallucinante et si l'acteur laisse tomber le broc (inexistant) et qu'on est au premier rang, on se sent éclaboussé avec lui...».

***Le voyage en Chine*** (septembre 1988-mars 1989) **comportait deux axes principaux :**

- *Une collaboration artistique au Théâtre de la Capitale ou Théâtre National des Arts du Peuple*
- *Un stage de Kunqu (opéra classique) au Théâtre de Kunqu de Nankin*

*Les deux axes se situaient dans la continuité d'une recherche commencée et poursuivie pendant quinze années au théâtre du Soleil, et en vue d'un projet en gestation, la création d'une école mondiale du théâtre en France.*

### **3.2 Collaboration Artistique au Théâtre de la Capitale**

Dans le cadre d'un voyage personnel en Chine en mai 1987, j'avais rencontré Gao Xingjian (écrivain, peintre et prix Nobel 2000 de littérature). J'avais participé à une lecture de sa pièce

*L'arrêt d'autobus* à Paris, et par ailleurs je l'avais rencontré en 1979, à la Cartoucherie de Vincennes, lors d'une visite au Théâtre du Soleil d'une délégation chinoise menée par Paqim (célèbre poète chinois). Gao Xingjian qui parle parfaitement le français servait alors d'interprète.

Lors de ce séjour, à Pékin, j'avais pu voir un enregistrement vidéo de sa pièce *L'homme sauvage*, mise en scène par Lin Zhao Hua, dont je vis *Les incendiaires* de Max Frisch.

De cette rencontre était sortie un désir de réaliser un spectacle à partir des textes de Gao Xingjian, en étroite collaboration avec le metteur en scène, l'auteur et les acteurs de l'école du Théâtre des Arts du Peuple.

Les chinois étaient très intéressés par les techniques de l'improvisation telles qu'elles se pratiquaient au Théâtre du Soleil.

### **3.3 Stage de Kunqu**

Le Kunqu est né au XVI<sup>e</sup> siècle, le plus ancien des styles encore vivant. Il est à l'origine de toutes les formes d'opéra que l'on trouve en Chine. C'est la forme

d'opéra la plus poétique, la plus raffinée, la plus délicate. Son chant mélodieux est accompagné par la flûte. Les acteurs chantent tout en dansant alors que dans l'opéra de Pékin, les deux sont dissociés). Les ballets sont pleins de grâce, et en ce sens, ils contrastent avec les danses de plus en plus acrobatiques de l'opéra de Pékin. La troupe la plus importante se trouvait alors à Nankin, plus importante par la présence de la plus grande actrice de Kunqu : Zhang Jiqing. On avait pu voir cette troupe à Paris, lors du Festival d'Automne 1986, qui avait consacré une très grande place au Théâtre chinois qui n'était plus venu en France depuis 1956.

J'avais rencontré Zhang Jiqing, à Nankin, toujours lors de ce voyage en 1987. Elle était accompagnée de Wang Henkai, grand acteur de Kunqu et du directeur du théâtre. Cette rencontre avait été organisée par le secrétaire culturel de la région.

Nous avons convenu que je viendrais suivre en février 1989, le travail de Zhang Jiqing. Ce jour là, elle a parlé longuement des différentes techniques du Kunqu : celles de la voix, du geste, du maquillage et la manière dont elle transmettait son art à ses élèves. A la suite de cette rencontre, j'avais été invitée à une représentation exceptionnelle et privée de morceaux choisis tirés de l'opéra « Le pavillon aux pivoines ». J'en garde encore aujourd'hui un souvenir bouleversé.

#### **4 Recherche Théâtrale et Création d'une École**

Ce voyage en Chine me paraissait indispensable quand au projet qui était en gestation : créer à Paris, un lieu de formation où seraient enseignées toutes les formes, toutes les pratiques théâtrales, mais aussi et surtout une école des Maîtres venus d'Asie, car ce qu'enseigne le théâtre asiatique est immense dans sa représentation théâtrale, dans ce qu'il donne à l'acteur de montrer, de représenter sans déploiement superflu.

Ma rencontre avec le théâtre asiatique, et plus précisément avec le théâtre chinois remontait aux répétitions et création de «l'âge d'or», spectacle du Théâtre du Soleil, créé en 1975, mais dont la préparation avait commencé en 1973. La forme principale de ce spectacle était la Commedia dell'arte, mais nous y avons introduit des personnages trouvés dans ce que nous appelions le théâtre chinois, rencontre imaginaire faite de lectures, de réflexions, de tâtonnements, d'exaltation : pour finir ce que nous en retenions c'était la multitude des signes. Depuis je n'ai jamais cessé de fouiller dans ce théâtre.

Aller en Chine suivre le travail des acteurs chinois était un aboutissement de tout ce que nous avions cherché avec mes compagnons du Soleil. C'était aussi le désir de faire connaître un théâtre si riche que nous ignorions.

**5. Sur la carte du monde les artistes venus à ARTA depuis 1989**

