

TOUT THÉÂTRE EST POLITIQUE

A un journaliste qui lui demandait pourquoi le théâtre était important dans une société comme la nôtre, Mnouchkine répondait :

C'est important parce que c'est un lieu de parole, de pensée, d'exploration de la lettre, de l'âme de l'histoire, à une époque où tous ces lieux sont reniés et repoussés. Le théâtre reste un lieu où l'on apprend, où l'on essaie de comprendre, où l'on est touché, où l'on rencontre l'autre — où on est l'autre (1).

Ces quelques mots résument à eux seuls la foi qu'a Mnouchkine dans la fonction que doit avoir le théâtre aujourd'hui. Elle les redira maintes fois, dans de nombreuses circonstances, après chacun de ses spectacles, toujours soucieuse de véhiculer cette foi qu'elle a dans le théâtre et cette mission dont elle se sent investie, sans que l'on puisse voir dans ces propos une prétention quelconque à sauver le théâtre ou à en être la seule dépositaire. Comme Vilar avant elle, comme Jovet, comme Dullin, comme Vitez aussi sans doute, Mnouchkine fait partie de ces quelques figures, fort rares dans le paysage théâtral, dont la pratique du théâtre est liée non seulement à une esthétique forte mais plus encore à un profond engagement social.

Engagée, Mnouchkine l'est sans aucun doute. Elle l'est avec autant de force dans le champ du politique que dans le champ de l'art, un art qui rejoint aussi le politique même si elle n'aime pas toujours qu'on le lui rappelle. La nature des deux démarches est radicalement différente, certes, et Mnouchkine en a conscience, elle qui tente de maintenir ces deux modes d'intervention séparés l'un de l'autre. Dans le domaine de l'engagement politique, Mnouchkine mène ses luttes en dehors de toute affiliation à quelque parti que ce soit. Sa ligne directrice est de demeurer fidèle à certaines idées auxquelles elle croit profondément : liberté de l'artiste, revendication du droit d'accueil, soutien aux arts, dénonciation des crimes d'Etat... Sa principale lutte part de la conviction que tout artiste doit pouvoir accomplir son art en toute impunité, dans les conditions nécessaires à l'exercice libre de son talent. C'est dans cet esprit que, au cours des années, aidée souvent de nombreux autres membres de sa compagnie qui l'accompagnent dans ses croisades — elle est intervenue publiquement dans certaines actions, n'hésitant pas à dénoncer et à réclamer des actions rapides des gouvernements : libération des artistes victimes des dictatures en Amérique latine ou victimes des régimes communistes dans les pays de l'Est, action pour les artistes disparus en Argentine, accueil des sans-papiers, appel à la fin de la guerre en Bosnie, défense aujourd'hui des artistes algériens décimés par les divers intégrismes. L'objectif de chacune de ces actions est à chaque fois bien spécifique : libération de Vaclav Havel en Tchécoslovaquie, de Alba Gonzales Souza en Colombie, de Serguei Padjanov en URSS, de Wei Jingsheng en Chine (2). Ces actions dérangent de plus en plus les gouvernements, la société, le public, soudain contraints de prendre position.

Mais il ne faut pas s'y tromper. Pour être multiples — et souvent efficaces — ces actions demeurent tout à fait indépendantes de l'engagement artistique de la compagnie. Elles ne l'influencent en aucune façon, Mnouchkine ayant toujours tenté de garder ces deux domaines parfaitement séparés, même si les acteurs qui sont au Théâtre du Soleil — ou y sont passés — reconnaissent la difficulté parfois de consacrer tant de temps à tant de choses. Ces actions grignotent le temps libre, le temps personnel de chacun, d'où certaines tensions, évoquées avec humour dans le dernier spectacle de la compagnie *Et soudain, des nuits d'éveil* (3). Ces choix d'engagement, sont, bien entendu, laissés à l'initiative de chacun, même si l'on peut imaginer

aisément qu'une force d'entraînement opère lorsqu'il s'agit de défendre les bonnes causes. Ces actions « politiques » demeurent donc bien distinctes de la pratique artistique de la compagnie, elles se font à d'autres moments, souvent en d'autres lieux, même s'il est évident qu'engagement politique et démarche artistique sont nourries par la même passion.

Je n'aime pas qu'on dise que je suis une militante. Ce mot connote un type d'engagement qui n'est pas le mien. Prendre position, défendre des idées, un idéal est une chose. Militer en est une autre. C'est une action à temps plein. C'est presque une profession. Ce n'est pas la mienne. Je me considère comme quelqu'un qui entend participer à l'histoire de son temps en l'exprimant par des moyens d'abord artistiques. Je suis convaincue, en effet, que chaque citoyen, chaque homme, chaque femme, chaque adolescent peut avoir prise sur le monde : chacun la sienne (4).

Mnouchkine a beau se défendre, elle fait bien figure de militante, mais une militante un peu particulière, une militante hors norme qui n'a jamais voulu adhérer à un parti politique quel qu'il soit et qui a toujours revendiqué — et pratiqué — une liberté de pensée et d'action en dehors de tout courant, toujours guidée par le souci artistique (aider les artistes, redonner à l'art sa légitimité dans nos sociétés où les divers mouvements politiques, les gouvernements, les idéologies le malmènent constamment). Les choix des actions à poser au nom du théâtre, c'est donc elle qui les fait en fonction de l'actualité qu'elle suit avec attention sans jamais perdre de vue le théâtre, qui demeure premier. Comme elle le mentionnait en 1998, il est impératif de prendre part à sa propre histoire.

Nos vies se situent à chaque instant dans une période historique : soit on décide, dès l'enfance, qu'on est une petite fille ou un petit garçon qui va participer à l'histoire; soit on décide que l'histoire se fait sans nous, on met la tête dans un trou noir et on ne bouge pas (5).

Il est clair que, face à cette alternative existentielle, Mnouchkine a choisi l'action par le biais de son oeuvre artistique, une action qu'elle pose en tant qu'artiste confrontée à un monde dont elle fait partie et dont elle suit les soubresauts, y prenant position et tentant d'en influencer le cours, refusant avec énergie de baisser les bras.

Je subis mon époque. Je ne suis pas censée m'y plier, pas dans ce qu'elle a de médiocre, ou de cynique ou d'individualiste (6).

Théâtre et histoire

Pour ne pas baisser les bras, Mnouchkine a à sa disposition une arme redoutable : son art. Chez elle, le théâtre est indissociable d'une certaine responsabilité historique. S'il est un engagement ancré en elle comme dans le roc, c'est assurément celui-là. Tout part du théâtre et tout y revient.

En effet, là où le théâtre qui nous entoure aujourd'hui se signale le plus souvent par sa vacuité inoffensive, le théâtre voulu par Mnouchkine se veut ancré dans le présent ; il veut faire sens, parler de l'être humain, des âmes, des passions, du pouvoir. Son but n'est pas de servir de miroir à notre société pour que le spectateur s'y reconnaisse avec délectation mais, plutôt, d'offrir une image autre de certains mouvements de l'histoire présente et passée, de certains destins, afin que le spectateur d'aujourd'hui y reconnaisse la parenté avec l'histoire de son temps.

Ce rapport à l'histoire est constant dans l'oeuvre de Mnouchkine sans discontinuer depuis ses tout débuts. De *La Cuisine* à *Et soudain, des nuits d'éveil*, sa dernière création, l'histoire a été

présente dans son œuvre, histoire passée ou présente, proche ou lointaine, orientale ou européenne. Même son travail sur les Shakespeare ou sur *Les Atrides* ne s'explique et ne se justifie dans sa perspective que par ce désir d'éclairer l'histoire d'aujourd'hui par celle d'hier. Les textes d'Eschyle, comme ceux de Shakespeare, sont des maîtres dans ce domaine. C'est bien parce qu'ils éclairent notre présent et nous permettent de mieux comprendre notre époque que les récits des destins de ces rois passés, déçus, bourreaux ou victimes, nous intéressent. Il en est de même des mythes que le Théâtre du Soleil a abordés dans *L'Orestie*. Ils touchent aux arcanes de la conscience et, plus que tout, aux passions des êtres. C'est ce dont le Théâtre du Soleil est convaincu à travers sa fréquentation des grands textes du répertoire.

L'histoire est comme le pain. Elle donne des forces. Il faut s'en nourrir, la partager — même lorsqu'elle est terrible. Qu'elle soit ancienne comme celle des Grecs (encore qu'elle constitue le fondement de notre civilisation) ou contemporaine avec un tel événement qui ramène au sacré et au respect de la tragédie dans sa façon de mêler l'individuel et l'universel. On y retrouve les notions de destin et de choix. Si le bon choix n'empêche pas obligatoirement le destin tragique, le mauvais choix l'implique toujours (7).

Si les textes anciens se révèlent proches en raison de cette lecture qu'ils permettent de l'âme humaine et du présent, il en est de même de ces parcours géographiques et historiques que Mnouchkine nous amène à accomplir du côté de l'Inde, du Cambodge, du Tibet, pays dont l'éloignement géographique ne doit pas faire oublier la proximité des drames qui s'y jouent.

A un journaliste qui lui faisait remarquer lors de *L'Indiade* que tout cela était peut-être quelque peu éloigné de nous, spectateurs occidentaux, elle répond :

Comme s'il y avait une borne à l'Histoire ! Comme si l'Inde, ce n'était pas mon histoire ! Comme si l'Afrique du Sud, ce n'était pas mon histoire ! Je suis française mais j'appartiens au monde. Si l'Inde n'est pas notre histoire, elle risque de le devenir... on va encore écrire que nous faisons un spectacle historique. Mais, en réalité, nous parlons de ce qui nous concerne. Nous-mêmes, nous ne savions pas à quel point nous allions parler de nous, de notre époque, de nos divisions, de nos intolérances, de nos haines (8).

Même observation à propos du Cambodge :

Quand vous me dites que c'est loin des préoccupations du Français moyen, alors tant pis pour lui. Il n'a qu'à élargir un peu ses préoccupations. C'est aussi notre rôle. Notre rôle n'est pas de suivre l'égoïsme, le corporatisme, le chauvinisme, l'indifférence... Ce n'est pas parce que je veux faire du théâtre populaire que je dois m'abaisser au quotidien le plus obtus. Notre rôle, c'est de dire au français moyen : le Cambodge, c'est ton histoire (9).

Notre histoire, le Théâtre du Soleil la rejoue donc sans cesse, sous des angles toujours différents et renouvelés. L'Histoire qu'il évoque au travers d'histoires spécifiques finit par être celle du monde en général et celle du spectateur en particulier. Comme le rappelle Hélène Cixous, Ariane Mnouchkine a un rapport mondial au théâtre. Elle a aussi un rapport mondial à l'Histoire. L'Histoire la concerne où qu'elle se déroule. Elle en est nécessairement partie prenante.

Quand on parle de ces cultures qui disparaissent, du Tibet, du Cambodge, où je suis allée, ce sont des pans de moi, de nous, d'humanité qui disparaissent. Ce sont nos trésors qui s'en vont. J'ai un trésor, c'est le monde. Je ne suis ni désintéressée ni altruiste en le voulant le moins dévasté possible (10).

Ce désir de participation à l'Histoire accompagne donc toute sa démarche d'artiste. Il en est l'assise fondamentale et permet de comprendre les liens qui existent entre toutes ses pièces. Des *Petits Bourgeois* de Gorki à *Et soudain, des nuits d'éveil*, c'est le même souci et le même étonnement à chaque fois qu'elle découvre que les textes, même ceux qu'elle pourrait penser les plus éloignés dans le temps (*L'Orestie*) sont très proches et permettent de mieux comprendre l'histoire d'aujourd'hui (11).

Car, il ne faut pas s'y tromper, le souci principal de Mnouchkine, par-delà cette préoccupation historique, est de parler du temps présent. L'histoire ne l'intéresse que dans la mesure où elle permet d'éclairer notre époque et toutes ses contradictions.

Après *1789* et *1793*, plus festifs, et *L'Age d'or*, plus critique, *Méphisto* semble être la première pièce où se manifeste une vision proprement politique. Le ton y est plus violent et dénonciateur. La pièce, qui reprend le roman de Klaus Mann, relate le parcours d'un grand comédien allemand, Hendrik Höfgen, qui se laisse glisser dans le courant du pouvoir et devient la vedette favorite de Goering et des nazis. Ne mesurant pas tout de suite la force destructrice que ces derniers vont jouer dans l'histoire, aveugle et inconscient, lâche et pervers aussi mais possédé par son art, il tente de faire progresser sa carrière sans prêter attention aux signes avant-coureurs qui l'interpellent. En face de lui, un autre acteur communiste et sincère, Otto Ulrich, reste fidèle à ses convictions jusqu'à en mourir (12).

Avec *Norodom Sihanouk* apparaît plus clairement le parti pris de Mnouchkine d'inscrire sa démarche artistique dans l'évocation de l'histoire d'aujourd'hui. Paradoxalement, celle-ci rejoint l'entreprise des débuts du Soleil, de *L'Age d'or* en particulier. La force de dénonciation est là, non sous la forme de discours explicites et engagés, mais par le biais des personnages mis en situation. A l'origine, Mnouchkine voulait « faire quelque chose sur le génocide, poser la question : qu'est-ce qui constitue une perte irrémédiable pour l'humanité ? Bien sûr, on aurait pu parler d'autres pays mais depuis trente ans, le Cambodge est le point d'incandescence où se sont accumulés toutes les erreurs, tous les péchés, les cynismes, les mensonges, les indifférences (13). » Aussi la pièce va-t-elle retracer la tragédie qui, de 1953 (date officielle de l'indépendance du Cambodge) à 1979, année de l'entrée des Vietnamiens à Phnom Penh, affecte tout un peuple, enjeu des grandes puissances, que n'arrive pas à défendre un prince désireux de sauver son pays, un prince ni tout à fait héroïque, ni tout à fait veule. Autour de lui se joue un ballet politique entre des gouvernants dévorés de pouvoir : Lon Nol, Fol Pot, Kissinger, Kossyguine. Et le public voit se construire devant lui les rapports qui ont mené au génocide cambodgien, un génocide que le reste du monde a laissé faire, comme il est arrivé si souvent dans l'histoire.

L'Indiade relate également le récit d'une tragédie, celle de la naissance de l'Etat indien et de son déchirement à l'heure de la partition. 1937-1948 : onze années de luttes fratricides, plus de 500 000 morts malgré la non-violence prônée par Ghandi. Les sources de la tragédie sont à trouver dans la diversité du pays lui-même, un pays aux multiples langues et populations dont l'affranchissement du joug britannique et l'indépendance vont se faire au prix d'une partition douloureuse et sanglante. C'est « L'Inde de toutes les utopies ; celle du futur Mahatma Gandhi contre celle de Nehru. C'est l'Inde coloniale de l'empire britannique que Churchill ne voulait pas abandonner. C'est aussi l'Inde sectionnée de Mahammed Ah Jinnah, le fondateur du Pakistan, l'homme de la partition (14) ». A côté des grands (Nehru, Gandhi, Jinnah), la pièce s'attache aussi à rendre compte des petits, ces anonymes plongés dans la gigantesque tornade qui s'empare du continent indien (15).

Plus près de nous, *La Ville parjure* est liée au scandale du sang contaminé et raconte la révolte d'une mère dont les deux enfants sont assassinés par la négligence des gens au pouvoir : gouvernants, médecins qui ont voué à la mort de nombreux innocents par appât du gain et inconscience. La pièce est conçue comme une tragédie, c'est la métaphore du crime de notre époque. Elle dénonce les gens du pouvoir qui sèment le désastre pour leur seul intérêt financier et d'impures stratégies électorales. Il s'agissait de montrer que c'est « tout un système qui fait que des dirigeants, des hommes politiques oublient l'essentiel... ceux qui tiennent les rênes de la société, ou qui croient les tenir, ont décidé qu'il y avait des mots comme fraternité, idéal, qui étaient devenus passéistes, que les idéaux eux-mêmes étaient devenus anachroniques (16). » La pièce évoque l'absence de spiritualité dans un monde affairiste, mais aussi l'érosion de la conscience et de la responsabilité à notre époque.

Actuel à toutes les époques, le *Tartuffe*, lui, se veut une prise de parole véhémement contre toutes les intolérances et tous les fondamentalismes, une guerre contre l'intégrisme. L'idée directrice en a été de montrer ce qui se passe « quand l'idéologie, au lieu de proposer un idéal, devient un instrument d'oppression, et sert à accaparer le pouvoir. J'avais déjà envisagé de monter le *Tartuffe* il y a une vingtaine d'années, j'aurais alors traité du stalinisme », fait observer Mnouchkine (17). Et de s'insurger: « Nous subissons la menace des millions d'hommes dans le monde, qui, au nom de Dieu, s'arrogent le droit de tuer les intellectuels, de violer, de tenir les femmes en esclavage. L'Occident, par un mélange de lâcheté et de prétendue lucidité politique, continue à négocier avec eux, à vouloir trouver une différence entre les tueurs et ceux qui se contentent d'approuver (...). Comme Orgon, l'Occident est complice, et nous avec lui (18).»

La charge est violente et, bien sûr, méritée. Cela rappelle les dénonciations à l'oeuvre déjà dans *Méphisto*, soulignant la continuité d'une pensée et d'un engagement refusant le silence et l'indifférence. Le rapprochement est aisé à faire : « Ils ne sont pas encore aux commandes, mais ils tiennent la rue et sont parfaitement organisés. Ils font peur. » Or, en face d'eux, tout le monde laisse faire, fasciné et craintif tout à la fois.

Et soudain, des nuits d'éveil, enfin, évoque l'histoire actuelle du Tibet, inclus de force dans l'immense empire chinois, comme le rappelle, chiffres et déclarations à l'appui, le journal du Théâtre du Soleil, édité pour l'occasion et consacré entièrement à mieux faire connaître les différents moments de cette annexion. Cette fois-ci, l'évocation historique dans la pièce même est sommaire et n'a pas l'envergure historique que pouvaient avoir *Sihanouk* ou *L'Indiade*. Entièrement centrée autour de l'arrivée dans un théâtre — qui ressemble en tous points à la Cartoucherie — d'une délégation tibétaine (près de 400 personnes) éconduite par le gouvernement français sur lequel elle désirait faire pression pour qu'il ne vende pas des avions militaires à la Chine, la pièce évoque le branle-bas que cette arrivée provoque au sein du théâtre où ils demandent l'hospitalité, avec les conflits et résistances qui accompagnent nécessairement ce genre de situation. Le récit permet non seulement une analyse des réactions de tous les membres de la compagnie à cette situation exceptionnelle qui dérange nécessairement le confort de chacun, mais il permet aussi de lire en sous-texte une allusion à l'arrivée des 300 sans-papiers africains évacués de l'Eglise Saint-Ambroise qui investirent la Cartoucherie en avril 1996 et qui furent hébergés sur cette même scène (19).

Bien sûr, toutes ces pièces n'ont ni la même envergure, ni le même souffle. Si *Sihanouk* et *L'Indiade* sont portés par l'histoire, si le *Tartuffe* est porté par le texte de Molière, *Et soudain, des nuits d'éveil* et *La Ville parjure* ont un statut à part. Cette dernière demeure une tentative proprement artistique d'écrire une tragédie moderne à partir d'un texte (20). *Et soudain, des nuits*

d'éveil, est, pour sa part, un spectacle moins ambitieux, plus petit dans sa forme et plus proche d'un certain théâtre engagé et politique.

Parler au présent sur la scène

Ce parcours n'est que le reflet de ce désir incessant qu'a Mnouchkine de trouver les moyens de parler du présent sur la scène, un présent qui devient de plus en plus proche de nous géographiquement et temporellement au fur et à mesure des spectacles. Or cette évocation du présent — Mnouchkine en fait l'expérience à chaque fois — s'avère difficile et les modalités (et formes) artistiques qui permettraient le passage du réel des faits à la métaphorisation artistique ne semblent pas faciles à trouver. Mnouchkine le sait fort bien, elle qui tente depuis près de vingt ans de porter sur scène un pan de l'histoire française sur la Résistance. Le projet ne prend pas forme malgré ses efforts. La traversée des Shakespeare et des *Atrides* était un moyen de s'en rapprocher en essayant de se mettre à l'école des grands textes. La tentative n'a pas totalement réussi puisque le spectacle n'a toujours pas vu le jour, mais Mnouchkine a trouvé sur sa route d'autres richesses. D'autres aventures ont pris sa place, répondant toujours à ce besoin de mettre en scène le présent.

Notre problème n'est pas seulement d'arriver à un spectacle abouti, mais aussi d'ouvrir une route, de faire en sorte que tout d'un coup, le présent redevienne possible au théâtre (21).

Comment peut-on mettre en scène le présent ? La question hante le théâtre. Elle est fondamentalement liée au sens même que le théâtre peut avoir dans notre société, à sa fonction, une fonction que Brecht a clairement définie.

Parler du présent est bien l'une des fonctions essentielles du théâtre, une fonction que maints théoriciens et praticiens de la scène ont rappelée de façon répétée — Piscator, Brecht, Vilar, Dort, Vitez, Brook. Sans ce rapport au social, sans cette fonction d'éveil du public, sans cette fonction de dénonciation, le théâtre tendrait à n'être plus qu'une forme artistique d'une vacuité inoffensive.

Il faut donc réinvestir le terrain de l'histoire vivante, reprendre, selon Mnouchkine, la place laissée au cinéma qui demeure seul à parler du présent. Mais il ne faut pas, pour autant, verser dans l'actualité. Mnouchkine se défend de le faire. L'actualité ne l'intéresse que dans la mesure où elle permet d'aborder des questions fondamentales touchant les êtres. Pour le reste, la transmission d'informations incombe aux media et non au théâtre. Le passage par l'histoire au théâtre n'est donc jamais une fin en soi.

Il ne s'agit ni de témoigner, ni de ré-écrire l'histoire, pas plus que de la rendre en vastes tableaux — comme le cinéma a su le faire — mais d'en parcourir certains épisodes — en certains lieux bien spécifiques, en certains temps donnés — et de le faire toujours par le biais de destins particuliers (et non de vastes tableaux de masse), pour s'en servir comme moyens de mettre en lumière les grandeurs et les petitesse de l'âme humaine. « Pénétrer les passions des hommes », « mettre les ténèbres de l'âme en pleine lumière », reste la quête essentielle de Mnouchkine, c'est celle-ci qui l'a menée vers Shakespeare, vers Eschyle, afin de revenir, inlassablement, vers aujourd'hui. Il s'agit donc constamment d'une quête du sens afin de mieux comprendre l'homme — pour soi-même d'abord, pour le public ensuite — en en révélant les contradictions.

Le public est constamment présent dans les préoccupations de Mnouchkine. C'est à lui que le théâtre s'adresse, un public que Mnouchkine considère avant tout comme un groupe de citoyens. Pour lui, le théâtre doit être véhicule d'enseignement :

Quand il y a théâtre, il y a source d'enseignement, que ce soit d'enseignement civique, d'enseignement politique, d'enseignement ethnologique, il y a source d'enseignement. Un théâtre qui n'est pas source d'enseignement, une source de réflexion, une nourriture pour l'âme, l'intelligence, pour moi, ce n'est pas du théâtre (22).

Théâtre didactique alors ? Certains le reprocheront à Mnouchkine, gommant commodément le fait que son théâtre est, avant tout, un théâtre de communion et de célébration, fort éloigné de ce que l'expression « théâtre didactique » véhicule avec elle d'ascétique et de froid. Ses pièces sont loin d'être conçues comme des réquisitoires ou des cours d'histoire. Leur force, leur génie même, vient précisément de cet ancrage profond dans l'histoire sans que jamais celle-ci n'étouffe l'individualité des destins qui prennent place sur la scène, sans que jamais ces pièces cessent d'être porteuses de rêve.

Le rapport constant à l'Histoire, ce désir d'éclairer le passé pour le faire servir à une meilleure compréhension du présent, ce souci d'éveiller les consciences impose, bien sûr, des formes artistiques appropriées capables de dénoncer, de résister à l'état du monde. C'est ce à quoi s'emploie Mnouchkine en réussissant à conjuguer de façon étonnante théâtre épique et théâtre lyrique tout à la fois.

Un théâtre épique...

Épique, le théâtre de Mnouchkine l'est avec force, non qu'il mette en scène des tableaux populaires comme avait pu le désirer Piscator (23), mais il emporte les personnages dans des récits où le souffle de l'histoire, celui des récits mythologiques ou celui du destin se fait sentir : histoire de la partition de l'Inde, de l'invasion du Cambodge, de la montée de l'intégrisme mais aussi colère des dieux, appétit de pouvoir des hommes. Les destins des personnages se profilent sur l'horizon d'un social toujours présent qui leur permet d'échapper à une individualité réductrice.

Bien sûr, si l'on observe tout l'éventail des pièces du Soleil, certaines d'entre elles semblent plus épiques que d'autres : *Norodom Sihanouk* et *L'Indiade*, entre autres, sont les plus fortement historiques. Mais ce sont les Shakespeare, paradoxalement, qui se détachent le plus fortement avec cette aura épique, tant en raison de l'immensité de la cosmogonie shakespearienne qui y est évoquée, qu'en raison de l'aspect grandiose de la mise en scène de Mnouchkine.

La situation de *La Ville parjure* et de la dernière pièce du Soleil, *Et soudain des nuits d'éveil* est quelque peu différente. Tout en affichant plus ouvertement que les autres leur dénonciation devant l'horreur de certains crimes d'Etat — donc accomplis par ceux mêmes qui devraient donner l'exemple et protéger le citoyen — ces deux pièces mettent en scène des personnages qui ont moins de force d'évocation que les personnages de Shakespeare ou d'Eschyle. Ne pouvant s'appuyer sur les grands événements de l'histoire, ceux qui avaient amené la disparition ou la naissance d'une nation (création de l'Etat indien et du Pakistan, invasion du Cambodge), ces pièces mettent plutôt en scène des personnages pris dans des luttes partisans et individualistes, dont les actions sont dictées par leurs intérêts immédiats et mercantiles (médecins, hommes d'Etat), face à des victimes impuissantes s'efforçant de comprendre et de dénoncer la collusion des pouvoirs. Sans vision historique ou sociale, ces personnages finissent par instituer autour d'eux un univers vide idéologiquement où des victimes innocentes paient le poids de leurs fautes. Il ne ressort de l'ensemble ni personnages forts ni personnalités complexes, mais une multiplicité de figures représentant autant de psychologies que de types humains différents, l'image aussi d'un peuple et d'une société où chaque individu devient un type porteur d'un comportement

collectif.

De façon intéressante, ce sont ces pièces plus fortement engagées qui ont provoqué le plus de réserve dans l'accueil que leur fit le public. Faut-il voir dans ces réserves la constatation qu'une trop grande proximité de l'actualité nuit à l'oeuvre théâtrale ? Que l'oeuvre de métaphorisation dont Mnouchkine reconnaît la nécessité absolue au théâtre ne fut pas suffisante par rapport à une réalité dont tout le monde pouvait lire clairement les références ? Que la facture scénique ou narrative de ces deux pièces fut moins réussie que celle d'autres spectacles du Soleil ? Sans doute la réponse n'est-elle pas unique et emprunte-telle à tous ces motifs à la fois. Un fait demeure. C'est que, pour beaucoup, les formes artistiques trouvées par Mnouchkine et Cixous dans ces deux spectacles n'arrivèrent pas à effacer la trop grande proximité des événements. Le poids du présent est demeuré malgré la distance et a parasité la perception du spectateur, preuve que le public prend difficilement de distance lorsque les événements sont trop proches de lui. Quelle que soit la raison invoquée, le succès mitigé de ces deux pièces laisse à penser que le présent historique ne se laisse pas appréhender aisément. Cela donne-t-il tort à Brecht pour autant ?

Épiques, les spectacles de Mnouchkine le sont aussi par la façon dont le peuple, toujours présent, est évoqué par le biais de quelques figures populaires qui servent souvent de contrepoints aux scènes des principaux protagonistes. Les scènes à personnages multiples succèdent aux scènes plus intimistes dans une alternance tout à fait brechtienne. C'est l'exemple de *l'Indiade* ; c'est aussi celui de *Sihanouk*.

Pour cela, le théâtre a besoin de personnages forts. Il ne peut raconter l'histoire des masses, rappelle Mnouchkine. La masse d'ailleurs n'existe pas. C'est là l'une des leçons les mieux comprises par Mnouchkine. L'Histoire (avec un grand H) passe nécessairement sur scène par les destins personnels de personnages évoqués dans leurs actions quotidiennes (24). De ce point de vue, il fut plus facile de théâtraliser le Cambodge (25) que ce ne le fut pour l'Inde, pays aux mille visages, où trop de personnages voulaient monter sur scène (26).

J'ai visité pour la première fois le Cambodge en 1964 au cours d'une errance un peu hippie... J'ai essayé d'écrire une pièce sur le pays dès 1979. Mais je me suis aperçue que mon travail était didactique, trop partial, qu'il fallait un véritable écrivain, j'ai alors renoncé, choisi d'abord l'Orient par le biais du théâtre de Shakespeare, utilisant la forme « kabuki » pour exprimer le tragique de Richard II, la forme « kathakali » pour exprimer le burlesque des bouffons dans La Nuit des rois, la synthèse des deux styles étant réalisée dans Henri IV. J'ai alors compris que la meilleure façon de traiter l'histoire contemporaine du Cambodge était de l'approcher par le biais d'un personnage central, comme Shakespeare avait coutume de le faire (27).

Ce sera Norodom Sihanouk, personnage de théâtre mi-shakespearien mi-moliéresque, comédien dans la vie, qui se reconnaît tout à la fois dans Shakespeare et dans Eschyle (28)

C'est par ces parcours individuels, sinueux et parcellaires que se construisent les grands récits. D'où les choix indispensables opérés autour de personnages principaux pour faire de ces récits du quotidien une oeuvre de fiction, mettant en scène des personnages tragiques, comiques et spirituels tout à la fois.

Appuyés par la structure même des récits mis en scène, les personnages évoqués deviennent des types porteurs à la fois de l'image de la collectivité et profondément individualisés. Les grands événements de l'histoire et la vie quotidienne de chacun s'interpénètrent si bien que c'est au travers de ces vies quotidiennes que se fait la chronique historique.

Privé et public se confondent, faisant des personnages les représentants de forces puissantes — psychologiques ou politiques — qui jouent en eux : personnages shakespeariens dévorés par le goût du pouvoir et le goût de la guerre, homme d'Etat trompé par des grandes puissances étrangères désireuses d'asseoir leur influence, révolutionnaires pacifistes voulant obtenir l'indépendance de leur pays et confrontés à l'ambition de rivaux politiques qui finiront par amener le pays à une sécession. Chaque personnage y acquiert une densité que le type de jeu expressionniste que Mnouchkine demande à ses comédiens vient amplifier.

Nous avons remarqué dans les chapitres antérieurs que les acteurs de Mnouchkine sont porteurs d'un récit qu'ils incarnent et qu'ils racontent en même temps. Jouant de l'identification et de la distance, ils donnent ainsi l'impression au spectateur à la fois d'être leur personnage et de le montrer, réussissant à faire totalement l'un et l'autre, jouant les personnages avec intensité tout en demeurant toujours porteurs d'un récit plus vaste qui les porte.

Un tel théâtre ne peut que renier la psychologie. Le jeu psychologique est donc banni de l'arsenal de l'acteur puisqu'il ferait précisément surgir le quotidien là où la dimension épique est recherchée. « Scène et salle ne communiquent qu'au niveau du général. » Comme l'écrivait Hegel, il s'agit toujours de « soumettre le caractéristique et l'individuel de la réalité immédiate à l'action purificatrice de la généralité, réaliser la médiation de ces deux aspects (29). »

A cela s'ajoute une gestuelle au croisement du théâtre expressionniste, du théâtre populaire et de nos pratiques fondées sur l'intériorisation des personnages ainsi qu'une diction assez particulière au Théâtre du Soleil, toujours théâtrale, affirmant une artificialité voulue qui contribue au caractère épique de l'ensemble. Refusant la psychologie, demandant aux acteurs de jouer exclusivement les situations et les états, il n'est pas étonnant que cette forme de jeu débouche sur un jeu à la fois extériorisé, quasi expressionniste et sur un jeu intériorisé qui fait que les acteurs sont toujours « au présent » de la réalité scénique (avant même celle du récit). Brecht n'aurait sûrement pas renié ce jeu à la fois proche et lointain.

Théâtre lyrique : une fête pour les sens

Épiques, les spectacles du Théâtre du Soleil n'en sont pas moins lyriques. Leur ancrage dans l'histoire, leur appel à la conscience des spectateurs, n'en font pas pour autant des spectacles didactiques. La grande force de Mnouchkine et de ses acteurs est de réussir précisément à ce que la puissance de la forme choisie pour chacun des spectacles, soit un tel plaisir pour l'œil que c'est bien l'expérience artistique qui domine la vision de metteur en scène, le jeu des comédiens, l'évocation d'un univers de fiction, l'émergence de personnages imaginaires qui savent faire rire et pleurer. L'univers théâtral du Soleil a une force d'évocation et une puissance scénique telles qu'il séduit incontestablement.

Pour cela, Mnouchkine rappelle sans cesse la nécessité que le théâtre demeure avant tout profondément théâtral. Ce n'est qu'à ce prix qu'il demeure œuvre d'art. Sans une forme artistique forte, toute œuvre politique ne serait qu'un discours partisan sans grand intérêt pour le spectateur.

Je continue à penser que le théâtre doit faire semblant et être le plus théâtral possible. Le théâtre est une forme, une chimie, une transformation. Pour moi, dès qu'on prétend y parler comme dans la vie, dès que le théâtre devient réaliste, il devient faux et il meurt. La seule chance de survie du théâtre, c'est d'être du théâtre. Et plus que jamais, dans un spectacle historique moderne

d'actualité (pour utiliser un mot que nous n'avons jamais utilisé nous-mêmes) il fallait échapper à un pseudo-réalisme (30).

La scène a besoin d'un théâtre qui émeuve, touche, emporte, fasse rêver le public tout en le faisant penser.

Le but du théâtre, ce n'est pas d'affaiblir et de désespérer, mais de nourrir. Ce doit être un banquet de tous les sens, de l'esprit, de l'intelligence (31).

Mnouchkine recherche ce plaisir du regard, consciente de ce que le théâtre doit être une fête pour les sens en même temps que pour l'esprit (32).

Pour cela, le théâtre doit être porteur de métaphores et s'éloigner du quotidien. L'essentiel même du travail du metteur en scène et de l'acteur est d'en arriver à cette construction. Si l'Orient séduit Mnouchkine, c'est précisément en raison de cette grande force (et beauté) des métaphores dont les formes artistiques sont porteuses.

La fonction du théâtre est d'apporter du plaisir. Elle est aussi d'ordre moral, pédagogique. Elle doit amener à la réflexion. Cela ne signifie pas qu'on doive faire du théâtre documentaire ou militant. Il s'agit d'incarner dans une forme poétique un fait présent, contemporain et qui pèse d'une manière très forte comme une fable métaphorique (33).

Il s'agit de pousser les événements, les récits, les personnages jusqu'à leur dimension mythique. C'est ce que réussissent à faire si bien les textes de Shakespeare, d'Eschyle et d'Euripide. C'est ce que tentent aussi les textes de Cixous.

La relation qu'a Mnouchkine avec la scène est de nature quasi sensuelle. Elle a un rapport aux couleurs, aux textures qui est de l'ordre du plaisir. Il faut que la scène fascine, séduise, plaise au spectateur, qu'elle aille le chercher tout en le respectant dans son intégrité, dans sa compétence à comprendre, dans son désir d'être éclairé. Elle s'adresse donc à lui à la fois comme spectateur de théâtre, certes, mais aussi comme citoyen.

Or Mnouchkine est convaincue que le théâtre actuel sous-estime le désir qu'ont les spectateurs d'être éblouis, éclairés, de s'embarquer dans un univers imaginaire, ce dernier fût-il long. Il y a une attente de leur part et cette attente, il faut savoir la remplir sans concession en restant fidèle à l'œuvre artistique.

Le pouvoir, la presse démissionnent. On ne fait aucune confiance aux spectateurs... Ni les uns, ni les autres ne se rendent compte de l'appétit du public, de l'immense besoin de comprendre, d'être ému (34).

« Le spectateur, note Mnouchkine, délègue à un acteur la terrible entreprise de lui raconter l'être humain » ; cette tâche est immense et il faut en être à la hauteur. Mais au spectateur incombe la tâche d'accomplir lui aussi une part du chemin, celui qui va le mener à la rencontre de la pièce.

Le théâtre « a une place très fragile, il ne s'emmagine pas, c'est l'éphémère, l'unique, l'instant... Mais c'est peut être là sa force. Il faut que le public le désire, ait le courage d'aller le chercher. Il y a un besoin, un vrai désir, un besoin des acteurs, de la chair humaine, du cœur humain (35) ».

Cette fragilité, Mnouchkine tente de la préserver. Même si tous les sujets évoqués sont toujours graves : trahison, guerres de pouvoir, lâcheté, partition, montée de l'intégrisme, crime du sida... les spectacles de Mnouchkine, eux, sont lumineux et sont porteurs d'espoir. Le spectateur n'en sort jamais désespéré, accablé, sombre mais, au contraire, souvent comblé. C'est le reflet d'une vision du monde qui n'est ni désespérée, ni cynique. C'est dans cette perspective-là qu'il faut comprendre l'une des dernières scènes de *La Ville parjure*, une scène qui se déroule dans l'au-delà de la mort et où brillent une nuée d'étoiles dans une nuit profonde : tableau un peu kitsch que certains critiques ont dénoncé comme une évocation idyllique d'un autre monde. En fait, ce tableau est là comme contrepoids à cette histoire à laquelle le public a assisté, une histoire de crime et d'intérêts, où les innocents meurent et où les responsables s'en tirent sans châtement. Il est comme l'image possible d'un avenir meilleur, le refus de se croiser les bras, même au théâtre.

Peu- être... que l'on se rend compte que l'avenir qu'on nous prépare n'est pas du tout l'avenir que nous espérons. C'est du glacial qui s'annonce et les gens ne veulent pas du glacial (36).

Le théâtre de Mnouchkine n'aime pas non plus le glacial, c'est avant tout un théâtre de communion et de célébration d'une très grande rigueur artistique. Malgré cela, le souci premier de Mnouchkine demeure de faire vivre le théâtre afin qu'il continue de parler de nous et d'éclairer le citoyen :

Il ne faut pas se décourager d'être toujours battu. Moi, je n'ai pas l'impression d'avoir perdu ; je me dis plutôt qu'on n'a pas encore gagné. Il y a des tas de petites défaites tout le temps qu'il faut admettre. Et de minuscules victoires qu'il faut célébrer, même si elles sont suivies de défaites (37).

Faisant perpétuellement la navette entre le passé et le présent, Mnouchkine tient à garder éveillée la conscience du spectateur, à ranimer la flamme de son courroux. Elle redit sans cesse l'histoire de façon originale pour nous empêcher de l'oublier. Elle remplit ainsi le rôle de l'artiste : dénoncer, résister et lutter avec son art. « Entre l'art révolutionnaire et l'art de participations, c'est un art de la conscience » notait Bernard Dort. C'est aussi et avant tout un art responsable.

S'il est une leçon à tirer des spectacles de Mnouchkine, par-delà les parcours historiques auxquels ils nous invitent, c'est assurément celle-là. Il n'est pas nécessaire de désespérer le public pour le faire réfléchir, pas plus qu'il n'est nécessaire de faire des scénographies sombres et tristes pour véhiculer la dénonciation et la résistance. La beauté, l'humour, le rire même peuvent faire partie de l'entreprise. Le théâtre peut être une fête pour l'esprit et les sens et faire oeuvre politique tout à la fois.

C'est là sans doute que la démarche de Mnouchkine se sépare de celle de Brecht. Très proche de lui par sa conscience politique, par son souci du social, par ses engagements, par sa vision même du théâtre, par la facture de certaines scènes et du rapport de l'individu avec la société, par son désir d'amener une résistance et une réflexion, elle s'en sépare totalement dans la facture de ses spectacles qui demeurent imprégnés, quelle que soit la gravité des sujets abordés, de soleil. L'art de Mnouchkine, ce qui fait sa force, c'est précisément d'avoir su réunir avec tant de force et de conviction une vision du théâtre, une conscience de la mission sociale du théâtre, un sens de l'engagement et une esthétique théâtrale dont les formes créent sur scène un véritable plaisir du théâtre.

Plus qu'un théâtre didactique, ou même dialectique dont l'évocation même renvoie à une époque révolue, il serait sans doute plus juste de parler dans le cas de Mnouchkine de théâtre de dénonciation ou mieux encore de théâtre de résistance, un théâtre qui cherche à montrer les contradictions des êtres et de nos sociétés, les lâchetés, les crimes accomplis au nom d'intérêts personnels, cachant mal l'égoïsme dominant (38).

Bernard Dort notait à propos de Vilar que « c'est par le retour à l'artisanat que Vilar entend[ait] rétablir le théâtre dans sa dignité essentielle et dans sa vérité active [...] (39) ». On songe à la définition de Hegel : « L'acteur doit, en quelque sorte, être l'instrument dont l'auteur joue, une éponge qui s'empreint de toutes les couleurs et les rend inaltérées (40). » Ces propos pourraient être ceux de Mnouchkine (41). Au croisement des pratiques de Vilar, de celles de Brecht et de Hegel, l'art de Mnouchkine s'inscrit dans ces traditions fortes, celle d'un théâtre à la fois ontologiquement politique et profondément festif, un théâtre qui renoue avec le rapport de nécessité qui lie théâtre et société.

Texte de Josette FERAL

(in *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, Editions Théâtrales, Paris, 1998, pp. 245-263)

<http://www.editionstheatrales.fr/>

Notes :

1. *La Croix du Nord*, 20 novembre 1987.
2. Voir la liste des actions de l'AIDA, in *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, Editions Théâtrales, Paris, 1998, p. 96.
3. Où deux des personnages manifestent leur résistance à l'engagement collectif avant de se laisser emporter par l'urgence de l'action. Tout d'abord la jeune stagiaire qui estime que l'arrivée des Tibétains réfugiés dans le théâtre ne la concerne pas vraiment et croit pouvoir ne faire que du 8 à 5 ; ensuite Madame Gabrielle, la gardienne du théâtre, jouée par Myriam Azencot, s'opposant au désordre occasionné par ces nouveaux venus et réclamant que dans un théâtre on ne s'occupe que de théâtre et non de loger des réfugiés.
4. *Le Journal du théâtre*, 9 février 1998.
5. Entrevue avec Catherine Bédarida in *Le Monde*, 26 février 1998.
6. Entretien avec Maria Shevtsova, in *Alternatives Théâtrales*, n°48, 1995, p. 72.
7. *La Croix*, 4 juin 1994.
8. *Le Matin*, 28 septembre 1986. De façon intéressante, Mnouchkine avait déjà affirmé cela lors des *Atrides*.
9. *Soir*, 16 juin 1986.
10. *Le Monde*, 26 février 1998.
11. En commençant à travailler sur *L'Indiade*, je ne me rendais pas compte que ce mal [l'incompréhension entre les cultures, une incompréhension savamment suscitée, cultivée, exploitée] nous touchait si directement que nous nous trouvions, en France, plongés en plein dedans. » in *Mensuel européen*, 5 octobre 1987.
12. Des débats houleux suivront ces représentations, en particulier lors d'une rencontre publique organisée par la revue « La Nouvelle critique » sur le thème : Le théâtre et la leçon de l'histoire. Certains des participants y dénoncent la vision caricaturale que donne la pièce des intellectuels allemands et de la classe bourgeoise « qui apparaît de ce fait peu dangereuse ». Mnouchkine leur répond : « Pourquoi n'aurait-on pas le droit d'être insolent avec les communistes ? Je veux vous dire que cela ne va pas s'arranger. Nous avons l'intention de récidiver, d'interroger l'histoire des PC. On va vous harceler, parce que c'est en vous harcelant qu'on se harcèle nous-mêmes. » in *L'Humanité*, 29 juillet 1979.
13. *Agence femmes-information*, 9-15 septembre 1985.
14. *Le Quotidien de Paris*, 28 septembre 1987.
15. Mnouchkine a raconté comment elle souhaitait au départ faire une pièce sur Indira Gandhi, mais l'analyse des faits historiques a forcé Hélène Cixous à remonter plus loin dans l'histoire pour rendre le récit compréhensible.

16. *L'Humanité*, 22 déc. 95.

17. *Le Monde*, 6 juillet 1995.

18. *Ibid.*

19. Cette double lecture a été reprochée à Mnouchkine en raison de sa trop grande proximité des événements survenus peu de temps auparavant au Soleil, mais aussi en raison de la facture du spectacle jugée trop didactique.

20. Le Théâtre du Soleil tentait pour la première fois de mettre sur scène l'actualité avec les difficultés que l'on imagine aisément lorsque les événements évoqués sur scène sont trop proches de ceux que le public connaît déjà. *La Ville parjure* sera un demi-succès ou un demi-échec, comme on voudra. Le spectacle restera à l'affiche moins longtemps que les autres spectacles. Par vote démocratique, les comédiens se prononcèrent pour l'arrêt des représentations, une décision que Mnouchkine regrette aujourd'hui, estimant qu'elle ne s'est peut-être pas assez battue sur ce point. En dépit de ces difficultés, *La Ville parjure* demeure pour elle l'une des pièces qu'elle a montées pour laquelle elle a le plus grand attachement.

21. *La Croix/L'Évènement*, 8-9 septembre 1985.

22. Entretien avec Maria Shevtsova, in *Alternatives Théâtrales*, n° 48, 1995, p.72. Ailleurs, elle dira « Il n'y a pas de divertissement profond sans apprentissage », *Mensuel européen*, 5 octobre 1987.

23. Même si de telles scènes existent : récit de la Bastille dans *1789*, qui demeure l'une des scènes les plus puissantes dans le domaine, scènes du cimetière au début de *La Ville parjure*, scènes de foule dans *l'Indiade*, *Norodom Sihanouk*.

24. « Le théâtre a besoin de personnages. Il ne raconte pas d'histoire des masses. Les masses passent toujours par un, deux ou trois personnages, mais la masse ça n'existe pas », *Les Echos des Polders*, 1986.

25. Dans la mesure où tout le récit se construisait autour d'un personnage à dimension historique: Sihanouk.

26. Cette difficulté de construire les récits des peuples par le biais de quelques personnages, Hélène Cixous la raconte, expliquant en quoi l'écriture de *l'Indiade* fut plus difficile que celle de *Norodom Sihanouk* : « C'est l'Inde aux cents visages, aux quarante langues, aux religions diverses. La gageure de ce spectacle est énorme : comment faire exister, coexister tous ces acteurs sur une même scène ? Avec Sihanouk, je possédais un personnage central. Ici, j'en ai au moins dix, d'égale importance. C'est comme un système solaire éclaté. » *Le Quotidien de Paris*, n° 2441, 28 septembre 1987.

27. *Panorama du Médecin*, octobre 1985.

28. « J'ai aussi étudié la tragédie grecque : j'y ai appris et compris (tout bouddhiste que je suis) que les dieux nous gouvernaient. Alors j'aimerais simplement qu'on dise à ma mort "Sihanouk était vaincu d'avance mais il a fait son devoir" », dit Sihanouk, *Télérama*, 9 octobre 1985.

29. Bernard Dort, *Théâtre public*, p. 365. Référence à Hegel dans *Esthétique*, tome III, p. 227.
30. *Le Soir*, 12 juin 1986.
31. *Le Journal du théâtre*, 9 février 1998.
32. Propos qui font écho à certaines réflexions de Brecht : « Une opinion très répandue veut qu'il y ait une énorme différence entre le fait d'apprendre et le fait de divertir (...). Il nous faut donc défendre le théâtre épique contre la suspicion où on le tient d'être quelque chose de désagréable, de morne et même d'épuisant (...). Même lorsqu'il est didactique, le théâtre reste le théâtre, et s'il s'agit d'un bon théâtre, il ne peut être que récréatif », *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche éditions, 1963, p. 113-114.
33. *La Croix*, 4 juin 1994.
34. *Mensuel européen*, 5 octobre 1987.
35. *Croix du Nord Magazine*, 720 novembre 1987.
36. *L'Humanité*, 22 décembre 1995.
37. *Le Monde*, 26 février 1998.
38. Agamemnon sacrifiant sa fille pour voir ses bateaux appareiller, médecins commercialisant des produits criminels dans un but mercantile, homme politique amenant la partition d'un pays par ambition personnelle.
39. Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, Seuil, 1979, p. 32.
40. Hegel, *Esthétique*, vol II, troisième partie, troisième section, chapitre 3, livre de Poche, édition 1995, p. 655.
41. Voir son entretien, in *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, Editions Théâtrales, Paris, 1998, p. 15.