

Magdalena HASIUK

Institut Sztuki PAN

L'INDE DANS LA MISE EN SCÈNE DES CHEFS-D'OEUVRE EUROPÉENS D'ARIANE MNOUCHKINE¹

INDIA IN ARIANE MNOUCHKINE'S STAGING OF EUROPEAN MASTERPIECES

The text discusses influences and oriental inspirations, mainly Indian and Japanese, present in the staging of Shakespeare's plays (*Richard II*, *Henry IV, Part I* and *Twelfth Night*), Euripides (*Iphigenia at Aulis*) i Aeschylus (*Oresteia*) in the Théâtre du Soleil. Owing to the incorporation of 'the imagined orient' in the Shakespearean cycle, Mnouchkine evoked the image of the world immersed in the supernatural. Placing *Iphigenia at Aulis* before *Oresteia*, the director created her own tetralogy. Consciously applying staging strategies, she did not use Greek documents but instead combined documentation from Turkey and the Caucasus with oriental traditions such as kathakali and bharata-natyam. Drawing on references which were unknown (or long since forgotten) and never before used, she staged 'probably the richest and the most satisfactory of all productions of Athenian tragedies' (Ubersfeld).

Keywords: Théâtre du Soleil, Aeschylus, Euripides, William Shakespeare, kathakali

1. A bord du „Cambodge”

Déjà dans *Gengis Khan* (1959) – le premier spectacle mis en scène par Ariane Mnouchkine à l'Association Théâtrale des Étudiants de Paris (ATEP) on peut percevoir l'influence de certaines formes de théâtre traditionnel de l'Orient. Inspirée par les spectacles de l'Opéra de Pékin présentés dans le cadre du Théâtre des Nations, Mnouchkine n'a pas seulement mis en scène le drame d'Henri Bauchau, mais elle a pris l'une des décisions les plus importantes de sa vie. En 1963² embarquée à Marseille sur le „Cambodge”, elle part pour un long voyage

¹ Je remercie à Dominique Devoucoux pour la correction de la traduction de texte.

² Eugenio Barba est parti en Inde dans la même année.

de près de quinze mois, qu'elle passera presque toujours seule³. Elle visite alors le Japon, Hong Kong, la Thaïlande, le Cambodge, l'Inde, le Népal, le Pakistan, l'Afghanistan et la Turquie. Pour elle, cet itinéraire signifie non seulement un déplacement dans l'espace, mais aussi un voyage dans le temps. En retrouvant dans les cultures étrangères des éléments de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance, elle vit des choses qui s'apparentent à „une autre petite enfance” (Mnouchkine 2005: 52). Elle rencontre des gens dont les gestes simples du quotidien ont gardé musicalité et poésie. Ces rencontres influenceront les futurs choix du metteur en scène. Pendant ce voyage Mnouchkine fait aussi l'expérience de la solitude, „très pénible parfois”⁴.

En décembre 1963 elle arrive à Calcutta. Moment d'effroi. Mnouchkine en gardera le souvenir d'une terrible famine, de bébés morts sur les trottoirs. Elle ne parvient pas à dépasser sa peur, à supporter l'insupportable. Elle part au Népal, mais se rend compte qu'elle ne doit pas fuir l'Inde. Elle revient plus sereine. Au bout d'un certain temps, elle découvre que l'Inde est pour elle une seconde patrie, „Terre antérieure”, l'un de ses pays d'avant, où elle avait vécu [peut-être – M.H.] une autre vie⁵. Bien qu'un grand nombre d'artistes de théâtre européens aient recherché leurs racines artistiques en Orient, rares sont ceux qui allèrent jusqu'à appeler un tel pays leur seconde patrie: „En Inde, j'aime la terre, les arts, la ferveur de la vie, l'architecture, l'immensité, le trop” – déclare Mnouchkine dans une interview quelques années plus tard (Mnouchkine 2005: 51). Elle souligne aussi, qu'en Inde elle a découvert le théâtre comme un moment particulier de la vie d'une communauté, comme la cueillette ou la vendange. Le séjour en Inde de 1963 a beau avoir été de courte durée, elle retournera souvent dans sa seconde patrie.

Le voyage en Orient avait émerveillé et encouragé la jeune Ariane de l'époque, mais surtout, et comme bien des fois dans l'histoire du théâtre européen du XXe siècle, il l'avait formée en tant que metteur scène. Force est de constater que, sans ces 15 mois passés à cheminer à travers l'Asie, même si le Théâtre du Soleil avait vu le jour, il aurait constitué un phénomène tout à fait distinct. Pendant sa première longue rencontre avec l'Orient, Mnouchkine n'avait pas seulement

³ A certaines étapes Mnouchkine a voyagé avec Martine Franck – une amie de Paris qui séjournait avec ses parents en Asie. C'est à cette époque, que Franck, inspirée par Mnouchkine, s'est intéressée à la photographie. Avec le temps Franck allait devenir l'un des plus importants photographes du Théâtre du Soleil.

⁴ Jacques Lecoq (Mnouchkine était élève de son école), dont la pédagogie a fortement influencé le travail du Théâtre du Soleil, avait défini la solitude comme „l'expérience fondamentale de la création” (Lecoq 1997: 161).

⁵ Dans les interviews avec Fabienne Pascaud Mnouchkine a fait appel à une situation vécue pendant son séjour en Inde: „Un jour, je suis montée dans un autobus, une femme a dit quelque chose, et tous les passagers se sont mis à rire. Je ne comprenais pas pourquoi. On me montre le contrôleur. Nous nous regardons, lui et moi: nous étions comme frère et soeur! On se ressemblait comme deux gouttes d'eau! Deux jumeaux!” (Mnouchkine 2005: 51).

découvert la perfection et la vraie dimension de l'art scénique traditionnel, mais elle avait également affiné sa propre vision du théâtre. Toute sa pratique théâtrale au sein de la troupe de la Cartoucherie, qu'elle dirige depuis 52 ans, est une réponse à l'expérience, tant émotionnelle qu'intellectuelle, qu'elle vécut durant ce voyage. Des années plus tard, elle se rappelait le soir où elle avait découvert l'acteur asiatique. Devant une lampe à l'huile, avec trois musiciens, dans un petit village, il avait joué toute une nuit, et pendant tout ce temps Mnouchkine l'avait regardé, fascinée et elle avait écouté l'histoire qu'il racontait, qu'elle ne connaissait pas et dont elle comprenait tout! Cette expérience inexprimable avait transformé la façon de penser de Mnouchkine. Elle voulait savoir pour quoi il n'y avait pas, en Occident, de phénomène comparable à ce qu'elle avait vécu. Elle souhaitait qu'une telle chose existât, car cela lui avait paru universel.

Après son retour en France, en mai 1964 avec un groupe d'amis, tous amateurs comme elle, elle créa le Théâtre du Soleil. On pourrait supposer que l'émerveillement éprouvé par Mnouchkine face aux théâtres orientaux allait immédiatement se matérialiser dans de nouveaux spectacles préparés par la jeune troupe. Il n'en fut rien.

2. Les traces de l'Orient

Dans le livre publié en 1998 et composé d'interviews de membres du Théâtre du Soleil Josette Féral posa à Mnouchkine une question fondamentale: „*Quels ont été vos maîtres?*”. Le metteur en scène répondit: „*Il y en a (...) Ce sont des groupes autant que des individus. Notamment, le kathakali est un maître*” (Mnouchkine [in] Féral 1998: 19). Soulignons que cette forme indienne de théâtre ouvrit la liste des 'maîtres' et fut citée bien avant les formes balinaises ou japonaises, en tout premier lieu!

Pour repérer dans un spectacle de Mnouchkine les images inspirées par le kathakali, les spectateurs du Théâtre du Soleil ont dû attendre jusqu'aux années 80. A ce moment précis de la renaissance de la troupe (Simon 1982: 21), le metteur en scène est remonté de façon patente à ses propres sources:

Chacun a ses sources, c'est-à-dire quelque chose qui vous met en position d'imagination (...) Pour moi, l'origine du théâtre, et mes sources, c'est l'Orient (...). De l'Orient vient la spécificité du théâtre, qui est la métaphore perpétuelle que les acteurs produisent – quand ils sont capables de les produire.

Mnouchkine a commenté cela dans un entretien avec Giles Costaz (Mnouchkine [in] Costaz 1984¹: 23). En réalisant le triptyque shakespearien composé de *Richard II*, *Henri IV. La première partie* et *La nuit des rois* Mnouchkine a très vite abandonné ses lectures sur le Moyen Âge européen, et avec toute sa troupe, elle a puisé son inspiration dans le théâtre japonais (kabuki, nō et bunraku), le théâtre

indien (kathakali, bhārata-nāṭyam) et la culture persane. En lisant ce chef-d'œuvre européen Mnouchkine, l'a en quelque sorte, r e é c r i t „en le frottant”, selon la définition de Jan Kott, à un autre texte, dans ce cas-là à un autre théâtre (Kott 2000: 34–35). Elle s'est alors aperçue que les formes éloignées du théâtre européen, telles que les formes traditionnelles des théâtres orientaux, par l'évocation d'un monde immergé dans le surnaturel” (Pignarre 1992: 467) s'adaptent particulièrement bien aux drames de Shakespeare. Ces formes orientales, grâce à leurs rapports directs avec des cérémonies et des rituels religieux, évoquent les valeurs (qualité) que le théâtre contemporain occidental a perdues depuis longtemps. Ces formes lointaines ont permis à Mnouchkine d'exprimer la dimension cosmique des drames shakespeariens et de la lier à une splendide mise en scène.

Pendant les préparations du cycle shakespearien, certaines règles, caractérisant l'attitude de la troupe à l'égard des traditions évoquées, sont devenues plus précises. Les membres du Théâtre du Soleil appliquent ces principes chaque fois qu'ils se réfèrent aux formes théâtrales traditionnelles. D'un point de vue technique, le travail sur les mises en scène shakespeariennes a donné naissance à un certain modèle d'action, qui sera ensuite répété, quand le Théâtre du Soleil rencontrera un nouveau chef d'œuvre européen – *L'Orestie* d'Eschyle – qui, presque dix ans plus tard, a aboutira à un nouveau cycle: *Les Atrides*.

Souvent Mnouchkine répète qu'en Occident on n'a créé qu'une forme théâtrale: le réalisme. On a aussi créé la commedia dell'arte, mais le metteur en scène croit que cette forme vient d'Asie (Mnouchkine [in] Féral 1998: 39). Mnouchkine souligne que le naturel de l'acteur réaliste occidental bloque le tragique (Mnouchkine in Simon 1983: 240)⁶. Pour cela elle cherche des formes théâtrales en Orient. Elle ne s'approprie pas le traditionnel training d'acteurs, ne transpose pas les styles de jeu précis, n'emprunte pas de techniques strictes de mise en scène, ne se sert pas de la philosophie orientale. (Parmi les références directes acquises par le Théâtre du Soleil, les exceptions sont les exercices choisis, utilisés pendant l'échauffement des acteurs et certains éléments de la pratique des acteurs, que les maîtres invités, souvent venus d'Orient, enseignent la troupe). Les références orientales dans les représentations du Théâtre du Soleil, ne constituent jamais que quelques „traces de l'imaginaire”. Les emprunts directs sont remplacés par l'inspiration. Il importe, dans les spectacles de Mnouchkine, que toutes les références aux formes théâtrales concrètes se lient très étroitement. Les éléments venus d'Inde coexistent avec ceux qui proviennent du Japon ou de Bali. Parfois ils „collent” les uns aux autres dans la mesure où il est presque impossible de les séparer, et de les distinguer. Même si, dans un spectacle, les références à une forme concrète du théâtre traditionnel de l'Orient dominant, des éléments venus

⁶ Georges Bigot, inoubliable Richard II et Norodom Sihanouk dans les spectacles du Théâtre du Soleil, a exprimé son opinion: „Pour transposer cette succession d'états forts, de passions premières, on ne peut pas rester dans un registre psychologique, quotidien, naturaliste” (Bigot in Déprats 1982: 13).

d'autres traditions y apparaissent également. A chaque fois, ils se mélangent. Il est difficile, en décrivant l'Inde de Mnouchkine, d'omettre son Japon ou son Bali, car dans ses spectacles l'Orient imaginaire s'unit de façon organique.

Le travail du metteur en scène avec l'acteur ne consiste pas à lui imposer une forme orientale spécifique, mais à l'imprégner d'images et le stimuler, afin qu'il retrouve en lui-même les mouvements, les gestes, les situations indispensables à l'expression une image intérieure. Mnouchkine cherche à offrir à l'acteur les meilleures conditions pour qu'il puisse entrer dans un espace de l'imaginaire „comme s'il...”, „comme s'il était en Inde”, „comme s'il était samourai”. Par contre, Mnouchkine garde dans sa pratique le respect du corps de l'acteur, de la voix, de l'espace, du costume, très important dans les traditions orientales. Le metteur en scène surveille la précision du moindre détail de toutes les composantes du spectacle, car c'est grâce à cette dernière que peut apparaître, au théâtre, la métaphore. Son créateur, au Théâtre du Soleil comme en Orient, est acteur. Par l'intermédiaire des métaphores il exprime le monde dans son entièreté (Féral 1998: 16) – il unit les aspects individuel, social et mythique. L'Orient, peu connu par la majorité des acteurs, stimule l'imagination. La forme d'Orient imaginaire, non seulement empêche le psychologisme, le réalisme et le quotidien, mais permet aussi de faire s'envoler l'imagination au-delà des stéréotypes réalistes (Moscoso 1984) et de transposer l'histoire racontée dans le domaine du mythe.

Et de même que l'Inde dans *La nuit des rois*, ou le Japon dans *Richard II* et *Henri IV*, ont permis d'éloigner et de renouveler les textes de Shakespeare, ces derniers ont aidé à rapprocher les Européens de la spécificité de l'Asie. L'expérience théâtrale est devenue le champ d'exploration des cultures diverses. En renonçant à (l'impossible) copiage de formes orientales fort codifiées, le metteur en scène a également repoussé un cadre qui aurait été rigide pour toute vision théâtrale. Au lieu de reprendre des références orientales précises, elle a créé cet espace où différentes influences pouvaient interférer librement avec des éléments acquis. A chaque fois, ce sont les acteurs qui créent la forme finale de représentation. Les traditions ne sont pas acquises, mais pour ainsi dire, elles servent à recréer encore et encore, individuellement, à chaque nouveau spectacle, et même à chaque nouveau personnage.

3. Entre les vers shakespeariens et les images orientales

Dans le cycle shakespearien, l'inspiration orientale marque presque tous les éléments du spectacle: l'espace, les costumes, les masques, les maquillages, la musique, le jeu des acteurs, et l'approche des textes. Même si la tâche paraît périlleuse, nous allons nous efforcer de faire émerger les composantes clairement liées aux Indes de l'intégrité organique que constituent ces trois représentations shakespeariennes.

C'est sans nul doute *La nuit des rois* qui se distingue par l'ambiance la plus indienne des trois. Mais il est difficile d'y trouver les éléments particuliers, les grandes séquences, par exemple, issues du théâtre ou de la culture indienne. C'est comme si Mnouchkine avait formé une totalité plus indienne à partir de composantes non indiennes. Les critiques ont comparé *La nuit des rois* au cinéma indien (Godard 1982: 14), et l'Illyrie à des „Indes intérieures”, c'est à dire un territoire beau et cruel interne à notre psyché.

L'inspiration indienne se note dans des détails tels que le maquillage ou certains éléments de costume. Les acteurs, dans les rôles principaux, jouent pieds nus. Le clown Festé, bondissant et volatile, venu d'un autre monde, porte des bracelets de cheville auxquels sont fixés plusieurs dizaines de grelots de *bharata-natyam*, lesquels constituent les principaux instruments de musique du spectacle. Dans *Henri IV*, les références indiennes s'imbriquent avec des références japonaises, qui prennent beaucoup d'importance dans *Richard II*. La laine rouge symbolisant le sang (aussi bien dans le théâtre élisabéthain que dans le *kathakali*) apparaît sur scène aux côtés de fouets courts et de mouvements par lesquels les acteurs imitent en même temps les cavaliers et leurs montures. On peut également retrouver des références aux Indes dans les splendides costumes de toutes les parties du cycle. Les tenues des nobles, et en particulier le costumes du roi Richard II dans les premières scènes du spectacle, rappellent les jupes cloches du *kathakali*⁷, quoiqu'enrichies ici d'éléments élisabéthains et japonais. Certains critiques ont écrit que les visages des acteurs, vus de loin, rappellent les marionnettes hiératiques du Rajasthan, tout comme les danseurs du *kathakali*. Les mêmes critiques ont reproché au metteur en scène le fait que les spectateurs trop éloignés de l'espace du jeu ne pouvaient presque pas apprécier les costumes pleins de finesse, ni les détails du jeu des acteurs, comme par exemple les mouvements des yeux (trace du *kathakali*) et les *mudras* de *bharata-natyam* dans *La nuit des rois*, ou encore les mimiques de Bolingbroke et Thomas Mowbray dans *Richard II*.

Les formidables costumes des acteurs créent, dans chaque spectacle, une scénographie en mouvement, avec, en arrière-plan, d'immenses toiles de fond peintes à la main. C'est grâce à ces toiles splendides que le public, chaque soir, applaudissait aussi les aspects visuels des représentations shakespeariennes de Mnouchkine.

Ces toiles de fond font penser elles aussi aux théâtres orientaux, notamment au *kathakali*. L'union du doux et du dur sur les toiles de soie, grâce à des détails métalliques, fait disparaître la légèreté et l'artifice de la matière peinte. Les toiles changent, comme les feuilles sèches qui tombent. Comme dans le *kathakali*, les toiles symbolisent la durée du temps. Chaque tenture liant les différentes séquences du temps, rendant possible la communication entre divers niveaux d'existence.

⁷ Eugenio Barba a comparé des jupes du *kathakali* aux costumes des femmes de la période élisabéthaine (1983: 16–56).

„Le symbolisme de ces soies peintes est simple, direct, presque naïf – écrit Alfred Simon (1983: 236). Le symbolisme des soies dans le *Richard II* se réfère à la course de l'astre solaire, à la succession des jours et des nuits. Le défilé des onze tentures dévoile le sens cosmique de la tragédie du roi.

Grâce à des costumes parfaits et à un éclairage de l'espace irréel au moyen de lampes qui rappellent celui de la scène du kathakali, les acteurs du cycle shakespearien parviennent à la dépersonnalisation totale. Comme dans les traditions orientales, les costumes somptueux, les masques, les maquillages, la position du corps jambes pliées, le timbre de la voix et la gestuelle non seulement permettent aux acteurs de montrer la richesse du monde, grâce à différentes catégories de héros, de découvrir diverses fonctions sociales et la variété des comportements humains, mais aussi de révéler l'irréalité des personnages. Même si les héros sont humains, ils viennent pour ainsi dire d'un autre monde, d'une autre dimension de la réalité, comme les héros du kathakali ou le „shite” du théâtre nō.

„Ariane Mnouchkine traite une œuvre théâtrale d'une manière hyperthéâtrale et, au lieu de la rendre artificielle, lui redonne sa force, sa dimension, sa beauté, sa vérité, par l'artifice même” – écrivait Gilles Costaz après la première représentation d'*Henri IV* (Costaz 1984²).

Le dialogue shakespearien est dit par les acteurs alors que résonne une musique sans fin. Il se caractérise tout d'abord par les sons, la musicalité et le rythme, qui rapprochent les vers articulés du chant récitatif parareligieux.

La voix, comme sonorité magique, a une valeur incantatoire. Les mots se révèlent comme dérivés de la musique, et avec cette dernière, dérivés des états d'âme des personnages, fondamentaux dans le spectacle.

Les acteurs récitent le texte de Shakespeare d'une façon très particulière, articulant chaque syllabe d'une voix forte et soutenue, ponctuée par les percussions, puis par les mimiques et les gestes, analysant les réactions de leurs personnages tout en les révélant aux spectateurs. Dans cette division des mots prononcés et des émotions exprimées, on peut repérer une parenté éloignée avec le kathakali. En effet, si le spectacle du kathakali combine musique, récit du chanteur et actions des acteurs, il faut cependant séparer les gestes des acteurs décrivant les événements d'un monde extérieur des expressions de leur visage, par lesquelles ces acteurs expriment les réactions subjectives de leur personnage à l'égard de sa situation propre. Ces réactions, ce sont les émotions codifiées que l'on appelle „rasas”.

C'est justement au *rasa/bhawa* que Mnouchkine fait référence dans certaines scènes de *Richard II*. Dans la Scène 1 de l'Acte I, les éléments de *rasa/bhawa* apparaissant dans les mimiques de Mowbray et Bolingbroke s'harmonisent avec le texte. Mowbray, voulant répondre devant le roi aux réprimandes de Bolingbroke par „toutes les formes honorables de l'épreuve chevaleresque”, utilise la *rasa/sthâyibhâva* „Comique/gaîté” (*hâsya/hâsa*). Le chevalier n'imaginant rien d'autre que le futur combat, se sent heureux. Ensuite ayant réfuté les reproches

de Bolingbroke, parlant de son adversaire il use des *rasa/sthâyibhâva* „Furieux/colère” (*raudra/krodha*) et „Odieux/aversion” (*bîbhatsa/jugupsâ*). Quand, dans la Scène 3 de l’Acte I, les adversaires arrivent sur scène pour commencer le combat, leur comportement a déjà changé. Mowbray, appelé par le Maréchal, se lève brusquement du tabouret mis en avant-scène, pour exprimer les motifs de son arrivée. Le style soutenu et la rhétorique chevaleresque contrastent avec la posture de son corps et ses gesticulations. Au moment où il fait son sermon, ses jambes tremblent. La *rasa/sthâyibhâva* „Terrible/peur” (*bhayânaka/bhaya*) apparaît sur son visage. Mowbray, soutenu par les deux chevaliers, prononce une tirade au terme de laquelle il s’évanouit. Bolingbroke se comporte de façon identique. Lors de la tirade de Mowbray, Bolingbroke a du mal à rester assis. A l’appel du Maréchal, les nobles qui l’entouraient le tiennent par les coudes et le traînent à la place indiquée. Lâissé seul, c’est à grand peine qu’il reste debout. Il répond, comme le chevalier, d’une voix forte qui contraste avec la faiblesse de son corps:

Bolingbroke: – „Voilà qui je suis, ici, en armes, /Prêt à prouver, avec l’aide de Dieu/ Et la vaillance de mon corps, dans cette arène, /Que Thomas Mowbray, duc de Norfolk, /Est un traître abject et dangereux” (Shakespeare 1984: 22).

Le sens des mots est clair, mais l’attitude du corps de ce noble démontre que Bolingbroke de Lancaster, le chevalier constant, meurt de peur.

A cet instant de la représentation de Mnouchkine les spectateurs ressentent l’existence d’un dialogue particulier entre les mots et les images. Jean-Marie Thomasseau fait remarquer que le remplacement, ou tout au moins l’enrichissement, du dialogue théâtral par le langage scénique fait que des textes théâtraux n’offrent pas qu’une seule signification (Thomasseau 1995: 168). „Le non-verbal (...) fait parler le verbal, en redouble l’énonciation” (Pavis 1990: 34).

Cela est dû à un contraste, à une „collision” par lesquels l’essence du plaisir théâtral se révèle. „Le plaisir théâtral, pour le spectateur, gît dans la différence existant entre ce que l’on dit et ce que l’on montre” (Vitez 1974: 42). Au cours de la scène précitée, le plaisir théâtral résulte de la transformation du sens. L’image révèle une métamorphose profonde des personnages qui l’ont formée. „Au moment où les rites de chevalerie devraient se dérouler, où le courage devrait présider au combat décisif, les adversaires terrifiants arrivent eux-mêmes terrifiés et tremblants”. La cérémonie se transforme en bouffonnerie, les ardents chevaliers en lâches. Ce changement annonce une autre transformation plus profonde. Comme le fait remarquer Valida Dragovitch, dans cette scène, comique en apparence, mais violente en vérité, se trouve le cœur de la tragédie de *Richard II* (Dragovitch 1983: 79). L’humeur changeante de la fortune qui efface les contrastes entre le rituel et le burlesque, entre l’obligation de vaillance et la réalité de la peur, incite le spectateur à prendre conscience de l’essence de la dignité royale et de la fonction de roi, mais aussi de la nature humaine.

4. Le Kathakali imaginé

Les motivations du Théâtre du Soleil au début du travail sur *Les Atrides* rappellent les circonstances de la préparation du cycle shakespearien (*Les Shakespeares*). Mnouchkine invoque les drames grecs antiques, „cette source de source”, lors d’une crise à laquelle sa troupe survivra, après la mise en scène de deux textes d’Hélène Cixous. Le metteur en scène décide de réaliser encore une fois un cycle de drames. Finalement il se compose de deux parties, chacune faite de deux représentations pouvant être représentées séparément. L’ensemble du spectacle dure huit heures et, par sa longueur, rappelle les épopées des théâtres orientaux, tout autant que les représentations qui avaient lieu dans la Grèce antique, et qui duraient toute la journée. En plaçant *Iphigénie à Aulis* d’Euripide avant *l’Orestie* d’Eschyle, Mnouchkine crée sa propre tétralogie, peu ou prou semblable à celles que l’Antiquité nous a léguées⁸. Le metteur en scène, expliquant son choix, déclare que, dans *Iphigénie à Aulis*, les spectateurs assistent littéralement à la faute d’Agamemnon qui offre sa fille par calcul. Pour le public qui ne connaît pas les mythes, si l’on ne montre pas sur la scène le crime d’Agamemnon et le mal de Clytemnestre, le chœur pourra répéter les faits autant de fois qu’il voudra, pour les spectateurs, ils n’existeront pas (Mnouchkine 1991: 28). Le drame d’Euripide est nécessaire, afin de permettre au public, qui connaît mal la mythologie, de prendre connaissance des causes du comportement de Clytemnestre et de la véritable valeur de cette héroïne.

Dans *Les Atrides*, Mnouchkine, encore une fois, choisit le sujet qui revient constamment dans ses spectacles: le thème de la guerre fratricide.

Se battre contre un nazi, c’est une chose. Se battre contre son père, son cousin, être trahi par son voisin, être dénoncé par son oncle, c’est une autre chose (...) Les Atrides [c’est – M.H.] une famille qui a un mauvais destin mais qui aussi de temps en temps, fait le mauvais choix. Il y a du destin, il y a du choix. Tout naît de leur contradiction (...) Pourquoi est-ce qu’on préfère la gloire (...) à son propre enfant? Pourquoi le pardon est-il impossible? Ce sont ces questions-là qui font partie des grandes œuvres. (Mnouchkine in Ferney 1990).

Celui qui fait le mauvais choix a toujours un destin peu enviable, mais celui qui fait le bon ne peut avoir la certitude d’être favorisé par le sort. Parfois, le meilleur choix mène lui aussi à la mort. Les personnages des tragédies grecques vivent constamment dans cette angoisse. D’après Mnouchkine, cette situation fait que les histoires écrites par les tragédiens antiques sont toujours actuelles, touchantes, et bouleversantes.

⁸ Mais la tétralogie de Mnouchkine était différente de celles que l’Antiquité nous a transmises car, au lieu de trois tragédies et du drame satyrique nommé „tragédie en belle humeur” (Thomasseau 1995: 17), dans les spectacles de Théâtre du Soleil il y avait quatre tragédies. Dans la dernière représentation, *Les Eumenides*, on peut retrouver certains éléments du drame satyrique (Hyun-Chung 1993).

Le bon choix n'exclut malheureusement pas le mauvais destin, la catastrophe et le destin n'exclut pas le choix (...) Déjà ça, c'est tragique. Que le progrès doive se payer de la souffrance! (Mnouchkine in Simon 1990: 30).

Il faut souligner qu'en cherchant à mettre en forme cette idée, Mnouchkine évite consciemment de s'inspirer de documents grecs. Non seulement, elle a peur des stéréotypes, mais en outre elle ne connaît pas suffisamment tous les aspects de la Grèce antique. C'est la raison pour laquelle elle se documente abondamment sur la Turquie et le Caucase, des temps anciens aux époques récentes. Puisant son inspiration dans les références orientales – en particulier le kathakali et le bharatnatyam, et en parle ainsi:

Pourquoi vais-je chercher là-bas, même pour un spectacle [comme les spectacles des «Atrides» – M. H.] qui n'a rien à voir avec l'Inde? Parce que tout ce qui est pire là-bas, et tout ce qui est beau y est encore plus beau. Nous avons besoin, nous, de ces extrêmes, de l'imbécillité extrême, de la cruauté, parce que chez nous, pour l'instant et en apparence, tout est tiède, glauque (...) Dans le mot «Extrême-Orient», ce n'est pas l'Orient que je cherche, c'est l'extrême. (...) Le pire indien m'aide à reconnaître le pire ici, la beauté d'Inde m'aide à reconnaître la beauté ici, parce que je reconnais des mythes. Il y a un fleuve souterrain qui unit les cultures (Picon-Vallin 1995: 82).

Anne Ubersfeld remarque que Mnouchkine, fait usage de références qui, inusitées, disparues ou inconnues, créent „la plus satisfaisante peut-être, la plus riche en tout cas, des mises en scène de la tragédie athénienne” (Ubersfeld 1994: 95). Dans les *Atrides* il n'y a pas de références temporelles et spatiales précises ni déterminées: un présent exotique a comblé un passé doublement lointain (par rapport à l'espace et au temps). La culture représentée sur scène est l'équivalent d'une autre société et d'une autre culture – „extraordinairement aboutie, travaillée, où rien n'est laissé au hasard” dans le domaine du costume, des coiffures, des pas de danse, de la musique; une culture „qui est la métaphore de l'ancienne civilisation grecque”. Ubersfeld souligne que Mnouchkine n'a pas créé la beauté antique, mais qu'elle a fait revivre l'idée d'un „beau parfaitement satisfaisante pour un œil moderne”. Cette beauté se caractérise par la perfection plastique, visuelle, „pittoresque”, les rapports chromatiques, l'équilibre des masses, l'harmonie des tableaux, des mouvements et des gestes (Ubersfeld 1994: 86–88).

Comme dans les mises en scène des „Shakespeares”, les références orientales sont confuses et mêlées, présentes dans tous les éléments du spectacle, mais avant tout dans les costumes et les maquillages et également dans les mouvements du chœur.

Les héros apparaissent sur une scène qui ressemble à une arène de corrida dont le sol et les palissades seraient de couleur terne. En revanche, les couleurs des costumes et la surprenante richesse de leurs formes et de leurs détails contrastent avec l'austérité de l'espace. Voilà que les somptueux costumes ici, comme dans „Les Shakespeares”, constituent les éléments visuels les plus splendides. Grâce

aux éléments plastiques (à la mise en espace) les spectateurs voient un monde totalement différent de la réalité quotidienne. Le but de Mnouchkine est de dépasser le réel et d'aboutir à l'universel. Dans les *Atrides* il ne s'agissait pas de présenter un bon, ni un mauvais héros, mais comme dans le kathakali, Le Bien et Le Mal en leur dimension universelle.

Tous les costumes sont faits avec des étoffes naturelles. Dans chaque spectacle domine une autre tonalité de couleurs, et des formes variées, mises en espace avec les costumes du chœur. Les couleurs dominantes dans *Iphigénie à Aulis* sont le jaune et le blanc, et dans *Agamemnon* ce sont plusieurs nuances de rouge. Dans *Choéphores* on trouve le rouge et le noir, et dans *Euménides* les gris, les beiges et les bruns. Le style des costumes s'inspire principalement de l'Inde. Dans tous les spectacles du cycle les références au kathakali sont les plus évidentes – les plus visibles dans les formes et les dimensions des costumes du chœur, lesquels ressemblent à des vêtements de guerriers et à de somptueuses cages. A leur tour, les costumes des protagonistes (Agamemnon excepté) mettent en valeur les silhouettes naturelles des acteurs et leur donnent un aspect hiératique. Dans chaque costume, Mnouchkine juxtapose les éléments de diverses traditions orientales.

Les maquillages et les masques, comme dans le théâtre grec antique, sont liés aux coiffes et aux barbes. Tous ces éléments, grossissant les têtes des acteurs, donnent aux spectateurs une impression de dépaysement et modifient les proportions des corps des personnages. Il faut souligner que, dans le kathakali, les coiffes restent les éléments les plus importants des costumes. C'est justement grâce aux costumes des choreutes, richement ornés, mais aussi grâce aux vêtements plus simples des protagonistes, que les personnages des *Atrides* sont perçus par les spectateurs comme des êtres venus d'ailleurs, d'un autre monde, tels les héros du kathakali. Les acteurs intensifient, en outre, cette impression, par leur façon de marcher et de danser sur scène.

Dans tous les spectacles du cycle grec, une partie des gestes, aussi bien des protagonistes que des choreutes, rappelle les mudras du kathakali. Une autre référence à cette forme de théâtre est perceptible dans les tremblements des mains des personnages aux moments les plus dramatiques. Les critiques écrivant sur *Les Atrides* ont été impressionnés par le langage gestuel (Ubersfeld 1994: 92; Kondylaki 1997: 25). Keren M. Smith souligne même que le geste, dans cette représentation mnouchkinienne, joue un rôle tout aussi important que le mot écrit (Smith 2001: 63). Les danses des protagonistes, exécutées en solo ou avec le chœur, n'apparaissent qu'aux moments les plus flamboyants, fulgurants, éprouvants. La plupart du temps les protagonistes demeurent statiques. Le chœur dansant, presque toujours en mouvement, exprime de la sorte, avec tout le corps, les secousses sismiques et les souffrances de l'âme, contrastant avec les protagonistes immobiles. Le chœur, par son emplacement, est l'élément le plus important de tous les spectacles des *Atrides*. Mnouchkine souligne que Jean-Jacques Lemètre

(le compositeur du Théâtre du Soleil) a littéralement transposé le chant en danse. S'il n'y avait pas eu Jean- Jacques Lemètre dans la troupe, Mnouchkine n'aurait jamais pensé à monter *Les Atrides* (Mnouchkine in Simon 1990: 29).

Dans *Les Atrides* les chants du chœur sont dits par le coryphée, d'une voix hybride, à mi-chemin „entre la récitation et le chant” et soutenue par la musique. Presque toujours, il parle, comme les protagonistes, directement au public. Il devient conteur, il ressemble aux rhapsodes antiques qui en leur propre nom scénique, „hic et nunc” racontaient leur destin.

Bien que le chœur, dans chaque spectacle, reste différent, joue des rôles variés et remplit des fonctions diverses, certains de ses traits, tout comme sa technique de travail, ne changent pas. Nirupama Nityanandan compare le chœur des *Atrides* à un animal „qui a une voix et plusieurs membres; ça fait un corps”. Nityanandan souligne que, pendant les répétitions (et ensuite lors des spectacles) quand le coryphée prenait la parole, les choreutes devaient être dans le même état d'âme afin que „la réplique soit dite par l'un ou l'autre des choreutes, en tant que partie d'un tout” (Nityanandan in Hyun-Chung 1993: 30). Il ne s'agissait pas d'unifier le groupe, mais de lui faire former une totalité organique, dans laquelle chacun gardait son individualité et sa particularité. Les costumes et les maquillages étant pratiquement semblables, ils s'individualisent par leurs nombreux ornements et détails, lesquels diffèrent les uns des autres (Ertel 1992: 28): des ceintures aux câblés, et des pompons aux plastrons. Autre élément des spectacles aussi important que le costume: la danse. Elle détient elle aussi un certain nombre de mouvements individualisés. La danse souligne à la fois les ressemblances et les dissemblances existant entre les choreutes. Notons une fois de plus que la danse est le principal moyen d'expression du chœur. Les acteurs préparant les chorégraphies se basent sur le kathakali (travail avec l'actrice Catherine Schaub), le bharatha natyam (travail avec l'actrice Nirupama Nityanandan) et les danses russes et d'Asie Centrale (travail avec Ndejda Leray Laujine). L'effet final fait penser aux danses des derviches, impression d'ailleurs renforcée par les formes des costumes et les silhouettes des corps des acteurs (Ertel 1992: 28; Kondylaki 1997: 19). Le travail du Théâtre du Soleil dans ce cycle est un exemple de théâtre transculturel qui, tel un foyer effervescent, réunit différentes recherches performatives. Les acteurs montrent en même temps la culture de la société au sein de laquelle ils ont été formés et vivent, mais aussi une technique corporelle acquise, apprivoisée, issue d'autres cultures. Les particularités des diverses cultures dans *les Atrides* ont servi à démontrer l'universalité de la nature humaine.

Mnouchkine dans les *Atrides* ne fait pas seulement revivre un mythe universel de la condition humaine. Pendant ce voyage aux sources du théâtre européen, qui examine l'essence de l'humanité, elle traverse l'histoire du théâtre, de la Grèce antique au théâtre d'aujourd'hui. Elle puise librement son inspiration dans „ses rivières d'est et d'ouest”.

5. L'Orient comme un remède

Mnouchkine a lu les textes de Shakespeare et des tragédiens helléniques à travers le prisme de son inspiration orientale. Grâce à ces références, elle apporte une réponse à l'une des lacunes caractéristiques du théâtre européen contemporain et qui frappe toute la culture occidentale.

«We [comme les gens de l'Ouest] have lost all sense of ritual and ceremony—whether it be connected with Christmas, birthdays or funerals (...) [et tout le temps – M. H.] We feel we should have rituals” – écrit Peter Brook sur cette lacune. (Brook 1996: 53–54)

Le metteur en scène, voulant demeurer fidèle aux visions de Shakespeare et des Grecs, a dû se référer aux cultures au sein desquelles les rites demeurent toujours vivants, où le théâtre a gardé son aspect cérémonial. Selon Mnouchkine, à la fin du XXème siècle, en France, seules les formes orientales ont été capables de transmettre le sens métaphysique ou religieux des œuvres de Shakespeare et des tragédiens antiques. En les relisant à l'orientale, le metteur en scène a restauré leur dimension quasi religieuse (métaphysique). La scène de l'Orient imaginé, créée par le Théâtre du Soleil pour les deux cycles, a permis l'émergence d'une interprétation nouvelle (dans les années 90) et originale des classiques européens, donnant aux textes un nouvel aspect visuel, et rendent aux spectacles leur caractère cérémonial, proche des représentations traditionnelles existant encore en Orient.

Mnouchkine, grâce à ses sources d'inspiration orientales, a profondément marqué les pratiques de la mise en scène théâtrale occidentale dans les années 90. Le théâtre asiatique, selon Adrian Kiernander, a fourni à la directrice du Théâtre du Soleil les techniques de travail qui lui ont permis de dépasser la vision du théâtre fétiche européen, basé sur le naturalisme, la psychologie et l'herméneutique. Les références orientales l'ont aussi aidée à formuler de nouveaux problèmes touchant l'art du théâtre. Ces références ont avant tout apporté de nouveaux outils aux acteurs, lesquels intensifiaient sur scène des conventions scéniques fortes éloignées de la réalité. Les références exotiques leur permirent de trouver des costumes, des mouvements, des styles vocaux, qui, par leur artifice (facticité), correspondaient à certaines caractéristiques du texte – à la condensation du temps, aux monologues utilisés, aux événements centraux pour l'histoire (Kiernander 1992: 150, 155). Grâce à cette composition, la relation entre le mot et l'image, dans les deux cycles, se caractérise par une intensité peu fréquente dans le théâtre occidental. Le montage du fond – de la profondeur, de la précision et de la beauté des vers de Shakespeare et des tragédiens grecs – de même que celui de la forme – destinée, comme dans les théâtres orientaux, à raconter les histoires des dieux, des démons et des héros – aboutit aux spectacles du grand théâtre du monde. Les cultures, les poétiques et les conventions se sont unies en lui pour révéler l'histoire de l'Homme – l'homme individuel et ses passions, l'homme social et son histoire, l'homme cosmique et son sacrum.

Bibliographie

- Barba, E. (1983). "Le théâtre Kathakali". *Bouffonneries* 9, 16–56.
- Brook, P. (1996). *The empty space*. New York: Simon & Schuster.
- Costaz, G. (1984)1. "Mnouchkine, la reine Soleil". *Le Matin* 17 janvier.
- Costaz, G. (1984)2. "Shakespeare l'oriental". *Le Matin* 9 février.
- Déprats, J.-M. (1982). "Un texte masqué. Entretien avec Georges Bigot et Philippe Hotier". *Le Théâtre/Public* 46–47, 13–14.
- Dragovitch, V. (1983). "Richard II dans la mise en scène d'Ariane Mnouchkine" In: M.-T. Jones-Davies ed., *Du texte à la scène: langages du théâtre*, Paris: Touzot.
- Ertel, E. (1992). "Le chœur". *Théâtre Aujourd'hui* 1.
- Godard, C. (1982). "Shakespeare ouvre le Festival d'Avignon". *Le Monde* 13 juillet.
- Féral, J. (1998). *Trajectoires du Soleil*. Paris: Éditions Théâtrales.
- Ferney, F. (1990). "Ariane Mnouchkine: « Aborder le théâtre grec, c'est traverser le feu »". *Le Figaro* 13 novembre.
- Hyun-Chung, K. (1993). *Le traitement du chœur dans „Les Atrides” d'Ariane Mnouchkine. Analyse et mise en perspective par rapport à la tradition du Théâtre du Soleil*, Mémoire de maîtrise soutenu à Paris III Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Monique Banu-Borie. Manuscrit. Paris: Bibliothèque Gaston Baty, III Sorbonne Nouvelle.
- Kiernander A. (1992). "Reading. Théâtre. Techniques: responding to the influence of Asian theatre in the work of Ariane Mnouchkine". *Modern Drama* 35, 149–158.
- Kondylaki, D. (1997). *Les références au rituel dans la mise en scène des „Atrides” d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil*. Mémoire de D.E.A. soutenu à Paris III Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Monique Banu-Borie. Manuscrit. Paris: Bibliothèque Gaston Baty, III Sorbonne Nouvelle.
- Kott, J. (2000). *Lustro*. Warszawa: Czytelnik.
- Lecoq, J. (1997). *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Arles, Bouches-du-Rhône: Actes Sud.
- Mnouchkine, A. (2005). *L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*. Paris: Plon.
- Mnouchkine, A. (1991). "Assister en direct". *Acteurs* 88–89.
- Moscoso, S. (1984). "Notes de répétitions". *Double Page* 32.
- Pavis, P. (1990). *Le Théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.
- Picon-Vallin, B. (1995). "Une œuvre d'art commune". *Théâtre/Public* 124–125, 74–82.
- Pignarre, R. (1992). *Théâtres du monde*. In: *Encyclopædia Universalis*, t. 22. Paris: Éd. *Encyclopædia Universalis*, p. 467.
- Simon, A. (1982). "Les dieux qu'il nous faut. Entretien Ariane Mnouchkine – Alfred Simon". *Acteurs* 2, 20–24.
- Simon, A. (1983). "Le grand jeu shakespearien de la Cour d'Honneur". *Esprit* 73, 236–247.
- Simon, A. (1990). "Les Atrides. Rencontre avec Ariane Mnouchkine". *Acteurs* 81/82, 24–31.
- Smith, K. M. (2001). "Designing Readers: Redressing the Texts of Classic Drama". *Design Issues* 3, 55–66.
- Shakespeare, W. (1984). *Richard II*, trad. A. Mnouchkine. Paris: Théâtre du Soleil.
- Thomasseau, J.-M. (1995). *Drame et tragédie*. Paris: Hachette.
- Ubersfeld, A. (1994). "L'espace métaphore du temps et «Les Atrides» selon Mnouchkine". *French Studies in Southern Africa* 23, 85–95.
- Vitez, A. (1974). „Ne pas montrer ce qui est dit". *Travail théâtral* 14.