

## La chronique, de la réalité à la fiction

Pour écrire *Sihanouk*, Hélène Cixous s'est principalement fondée sur le texte de William Shawcross – correspondant du *Sunday Times* – *Une Tragédie sans importance*<sup>63</sup> qui définit ainsi son entreprise :

J'ai tenté dans ce livre d'étudier la façon dont le gouvernement Nixon s'est servi du pouvoir. J'ai essayé de montrer qu'elles ont été les répercussions de décisions prises à Washington sur la vie d'un peuple lointain. C'est, en quelque sorte, un regard sur la version politique-étrangère du Watergate<sup>64</sup>.

Et, pourrait-on ajouter, sa dénonciation. D'autre part, une série de documents, de photos, de récits bouleversants rapportés du Cambodge par son frère pédiatre, de retour d'une mission médicale au Cambodge en 1981, lui permirent de se familiariser avec un pays qu'elle connaissait peu.

Pour étudier, au travers de la langue, dont on a vu l'importance chez elle, le comportement des hommes politiques, Hélène Cixous a lu et relu leurs discours de l'époque, traduits souvent en anglais. Étudier le rythme de la phrase, les mots « phares », lui permettait de découvrir l'univers mental de chacun.

Il y a une quantité énorme de textes de Gandhi, de Nehru et de tous les personnages connus. Et je les ai lus. Alors je ne me mets pas à l'imitation de la langue de Nehru, de Gandhi, mais par contre je peux entendre quelque chose de l'imaginaire, quelque chose du monde mythique de ces personnages, un sol secret à partir duquel moi, je plante et rebranche quelque chose. [...] Ce n'est pas intellectuel, c'est affectif, bien sûr<sup>65</sup>.

Cette démarche d'historienne a été rendue plus difficile pour *L'Indiade* car non seulement Hélène Cixous n'avait pas de livre précis auquel se référer mais surtout parce qu'elle se trouvait devant une masse énorme de documents, les uns indiens, les autres anglais ou pakistanais, chacun donnant sa

version des faits. Il fallait alors opérer une sorte de reconstitution générale. Cette démarche de chroniqueur, Hélène Cixous l'a peu appréciée mais elle lui a permis de réaliser qu'il y avait un manque énorme de documentation précise concernant la période étudiée. Ce manque est dû sans doute à une importance moindre accordée à l'Histoire dans l'Orient contemporain et provient d'une longue tradition où l'Histoire n'était guère prise en considération. Ce travail d'historienne a gêné l'auteur en empêchant bien souvent à l'imagination de trouver la poésie de l'Histoire. Hélène Cixous s'est alors mise à lire des récits et des contes cambodgiens, des livres d'ethnologues, des livres de botanique pour *Sihanouk*, et pour *L'Indiade*, des poèmes ourdous, soufis, tout un substrat propre à développer l'imaginaire. Pour Hélène Cixous, en effet, parler de l'histoire d'aujourd'hui sans la falsifier – mais on la falsifie toujours ! – et tout en lui gardant son souffle épique, poétique, implique une double démarche : lire des textes, connaître l'Histoire, et trouver la « légende » dans cette Histoire c'est à dire la transformer en histoire. C'est qu'elle ne cherche pas à travailler à une démonstration mais à pouvoir dire « il était une fois un peuple fort doux, heureux et antique »<sup>66</sup>.

Après avoir pris en considération les modèles d'Hélène Cixous, il est nécessaire de se pencher plus précisément sur sa dramaturgie et ce qui fait son originalité.

## LES TITRES

L'Orient apparaît dans le titre même des pièces. Le titre de la première pièce fait explicitement référence à Shakespeare, celui de la deuxième, d'une manière plus lointaine, à Homère. Le premier titre, *L'Histoire terrible mais inachevée* de

*Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, qui joue sur la longueur, portant un embryon de récit, signale le nom du personnage principal comme dans les chroniques shakespeariennes et annonce un non-dénouement. Il indique la biographie d'un souverain, mais les deux adjectifs qui la caractérisent sont notés comme s'opposant, « terrible mais inachevée », ébauche d'un espoir, volonté de ne pas conclure sur le simple aspect tragique de l'Histoire. D'autre part, cette notion d'inachèvement peut évoquer aussi les chroniques shakespeariennes dont les histoires se reproduisent sans cesse et ne s'achèvent jamais, l'Histoire s'y manifestant surtout comme une suite ouverte : on proclame Henri IV et on met en terre Richard II, Henri IV meurt et, au cours du même cinquième acte, son fils Henri V est couronné. Cependant l'inachèvement n'est pas du même ordre ici, l'originalité vient de ce qu'il s'agit d'un même personnage dont on suit la trajectoire sans conclure par sa mort, car, et ceci introduit à un renouvellement du sens de la chronique, le personnage vit encore au moment où la pièce est écrite, et se trouve être toujours actif sur la scène de l'Histoire. C'est insister sur le fait que le théâtre est bien au présent. Le mot « histoire », premier mot du long titre, nettement détaché de son complément, joue ici de sa polysémie. L'« histoire », c'est le récit, ce qui est proche de l'anecdote, du conte, un récit qui va jouer sur le pathétique (terrible), sur la crainte, sur la catharsis. Le terme « roi » inscrit cette histoire dans l'Histoire. L'ancien titre du souverain est conservé, ce qui témoigne de l'angle sous lequel Sihanouk va être considéré et l'importance, comme il a été déjà souligné, accordée au passage de la royauté au régime des Khmers rouges. Le premier et le dernier mot de ce titre, rendent compte, plus que du destin d'un homme, de celui d'un pays, d'une nation.

Cette importance apportée au destin d'un peuple se retrouve aussi clairement notifiée dans le titre de la seconde pièce *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Il ne s'agit plus de référence à la chronique shakespearienne mais de référence à l'épopée homérique :

Nous traitons en effet une épopée déchirante, sanglante, les dix années où le nationalisme indien et la tentation séparatiste se sont manifestées, affirmées, affrontées, combattues durement<sup>67</sup>.

Il n'y a plus ici un personnage historique légitimant la pièce mais un pays dont le nom est énoncé deux fois, en tant que référent littéraire d'abord, puis en tant que référent géographique. Mais à une deuxième lecture on peut encore parler de référent littéraire car *L'Inde de mes rêves* est le titre d'un ouvrage de Gandhi. Ainsi apparaît ici, implicitement, le personnage de Gandhi, avec une force d'autant plus grande qu'il est fait référence non à l'individu mais à sa pensée, pensée qui va porter toute l'œuvre théâtrale et l'irradier. D'autre part le recours au rêve utopique est une ouverture vers ce que la seule réflexion politique n'oserait envisager. C'est renouer alors avec 1789 et la phrase de Saint Just servant de sous-titre : *La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*. Le procédé employé dans 1789 ou *L'Indiade* est identique, citation d'une pensée ou de titre de livre, et témoigne des points d'ancrage de la réflexion politique au Théâtre du Soleil.

## LES LIEUX

Il est intéressant de se pencher sur les indications spatio-temporelles, sur « les mentions explicites, dans le texte dramatique, d'un lieu, d'un temps »<sup>68</sup>, comme Patrice Pavis les définit, pour préciser ce qui du Cambodge ou de l'Inde est

évoqué et l'importance que cela prend par rapport à l'Histoire contemporaine. Ceci paraît d'autant plus significatif que les mises en scène font se dérouler les histoires de ces deux pays dans un espace qui reste identique à lui-même du début à la fin. Elles ne s'essouffent pas à rattraper par des essais réalistes la diversité du monde, laissant au texte la possibilité de soumettre à un renouvellement permanent l'espace dramatique.

Les textes d'Hélène Cixous relèvent d'un goût certain pour la multiplicité des lieux. Dans *Sihanouk*, la pièce la plus riche en ce domaine, chaque scène se déroule dans un endroit différent. Il y en a quarante quatre. On se déplace d'une partie du monde à l'autre, de Phnom Penh à Paris, Moscou, Pékin, Washington, Saïgon. La scène 4 de l'acte IV de la Première Époque, qui se déroule dans un avion, « au-dessus de l'Asie, entre Moscou et Pékin »<sup>69</sup>, est emblématique de ce drame qui se joue à l'échelle de la planète.

Comme je savais que c'était pour le Théâtre du Soleil, je savais que tout était possible. Ariane, c'est la reine de l'espace<sup>70</sup>,

confie Hélène Cixous. Dans cet espace scénique on a plus cherché l'esprit d'un pays que la lettre, rien n'est trop marqué culturellement, la scène, comme dans les théâtres orientaux, ne se module pas et reste suffisamment vide pour qu'il suffise de nommer et de jouer l'espace pour le faire apparaître. L'immensité du monde évoqué se retrouve cependant au niveau de l'immense plateau où se déploient les acteurs, suggérant un lieu qui dépasse et écrase les personnages qui s'y agitent, qu'il s'agisse de Sihanouk, cherchant désespérément à retrouver son royaume, ou de Gandhi, parcourant l'Inde pour éviter la Partition.

Les changements de lieux sont moins nombreux dans

*L'Indiade*, pièce qui ne comprend qu'une époque, et dont l'action se déroule uniquement à l'intérieur « des Indes » britanniques. Sur les dix huit scènes de la pièce, une se passe en prison, neuf à New Delhi, quatre à Bombay et les quatre autres dans divers lieux du pays dont jamais on ne sort. C'est qu'ici, on suit l'histoire d'une nation alors que dans *Sihanouk*, il s'agit de celle d'un individu qui incarne une nation et parcourt une partie de la planète.

## LE TEMPS

La datation des événements selon le calendrier chrétien sert de repères au public occidental et place, pour celui-ci, l'histoire à une échelle mondiale. Exemple à cet égard est la réplique de Sarojini Naïdu à la scène 1 de l'acte II de *L'Indiade* :

Quelle route ? Pour aller où ? Pourquoi faire en cette année 1944 ? Usés, endeuillés, vieillis que nous sommes, diminués d'un fils, d'une femme, privés de nos proches et de nos forces ?<sup>71</sup>

En entendant cette indication temporelle, le spectateur occidental s'aperçoit que, lorsque l'Europe subissait le feu de la guerre, l'Inde connaissait d'innombrables deuils du fait de la présence anglaise. Ainsi s'établit une relativisation de la conscience du temps historique.

*Sihanouk* et *L'Indiade* présentent des événements qui se déroulent sur vingt quatre ans, de 1955 à 1979 pour l'histoire du Cambodge, et onze ans, de 1937 à 1948 pour l'histoire de l'Inde. Si l'on considère également *La Ville parjure*, dont les événements sont postérieurs à 1979, ces pièces semblent vouloir embrasser la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle pour en dresser une sorte de chronique visant à fixer l'attention sur les tragédies de notre époque.



Le temps obsède les personnages de ces drames comme il obsède ceux de Shakespeare, car il est le tissu sur lequel se déroulent les destins.

O Messieurs, le temps de vivre est court !

Mais dépensé basement, ce temps si bref serait trop long,

Même si notre vie, chevauchant les aiguilles d'un cadran,

Au bout d'une seule heure arrivait à son terme.

Si nous vivons, nous vivons pour piétiner les Rois<sup>72</sup>

déclare Henry Percy dans *Henri IV*. Dans *Richard II*, la réplique de Salisbury au roi, à la scène 1 de l'acte III :

Un jour de retard a, je le crains Seigneur,

Assombri ici-bas tous les jours lumineux.

[...]

Aujourd'hui, aujourd'hui ce malheureux jour de retard

Ruine tes joies, tes amis, ta fortune, ton pouvoir et ta gloire,

Car tous les Gallois sur le bruit de ta mort

Sont allés à Bolingbroke, dispersés ou en fuite<sup>73</sup>

peut être rapprochée de celle de Zhou Enlai à Sihanouk, dans la pièce d'Hélène Cixous :

Ces deux jours, pauvre Prince, te coûtent deux mille ans de monarchie et à nous l'agrément d'une amicale alliance<sup>74</sup>.

À la fin de la Première époque de la pièce, Penn Nouth dit :

Les événements, eux, continuent leur course au galop, et l'on doit s'engager sans délai si l'on veut garder une chance de pouvoir un jour les rattraper<sup>75</sup>

alors que peu de temps auparavant, il exhortait Sihanouk à ne pas brusquer les événements :

Ralentissez, prenez parfois le temps de vous retourner<sup>76</sup>.

Gandhi donne le même conseil à Nehru, qui ne peut le suivre :

Gandhi

Mais à Noakhali je n'ai pas échoué, je n'ai seulement pas eu le temps de réussir car le Bihar m'appelait. [...] Du temps. Prenez du temps.

Nehru

Bapu, je ne l'ai pas<sup>77</sup>.

Rajkumar, qui demandait sans cesse l'aide de Gandhi, aide toujours retardée par ce dernier, lui dit un jour son désespoir devant le temps qui a passé et sur lequel on ne peut plus agir :

Le jour est passé, Mahatma. Je ne viens pas vous chercher car voici qu'il est trop tard. [...] Vous aviez dit : sur mon cadavre, la Partition ! Non ! Sur les cadavres de mon épouse et de mes enfants !<sup>78</sup>

Ce temps, contre lequel il faut rivaliser de vitesse par ses actes, est de notion toute occidentale, marquant sans conteste un théâtre qui se veut chantre de l'Histoire. Ici apparaît une distinction fondamentale entre la pensée orientale traditionnelle et la croyance occidentale dans le progrès. Cela se sent dans la mise en scène à l'occasion de certaines entrées, trépidantes, électriques, efficacement soutenues par la musique et désignant la précipitation des événements et l'urgence des réactions devant ceux-ci. Pour Hélène Cixous, le temps est celui des montres, des agendas, des échéances et des rendez-vous politiques.

Bien différent alors se présente le rythme du théâtre oriental, qu'il s'agisse du Nô ou du théâtre indien dont Lyne Bansat-Boudon parle en ces termes :

Toutefois le rythme du spectacle, pour être continu n'en est pas pour autant rapide. Bien au contraire – il suffit d'être spectateur du Kathakali ou du Kutiyattam pour s'en convaincre – tout dans ce théâtre est amplifié et ralenti, [...]. Tandis que le personnage est grandi dans l'espace : élargi par son costume, exhaussé par la tiare qui le couronne, c'est dans le temps que sont magnifiés les gestes, les circulations, la récitation même, qui semble déployer le texte, longuement, avec méticulosité. Ce déploiement est une élaboration et comme une exégèse : afin de ne rien omettre du sens, on travaille en effet à le désarticuler, à le distendre et à le montrer, du corps et de

la voix, ainsi décomposé en ses éléments les plus ténus. C'est ainsi que sur le théâtre s'installe un autre temps, qui n'est pas celui de l'urgence quotidienne – ni même celui de l'urgence tragique qu'ignore absolument la scène indienne – mais plutôt celui du loisir et du plaisir<sup>79</sup>.

Le temps, ici, répond à des notions telles que la Félicité, *ananda*, ou l'Émerveillement, *camatkara*, ou bien encore le Repos dans le Soi, *at mavisranti*, et la Sérénité, *nirvriti*<sup>80</sup>. Dans la pensée hindoue, il s'agit d'échapper au devenir, synonyme d'absence de repos, qui se traduit par un torrent ininterrompu d'actes. Le théâtre est un moyen d'échapper aux tensions du temps de l'action pour se préparer au bonheur de savourer un autre temps, celui de la contemplation et de la communion avec l'univers.

Les personnages de *Sihanouk* et de *L'Indiade*, quoique orientaux, sont soumis à la conscience occidentale du temps, en tant qu'hommes politiques. Tout se passe comme si l'Occident avait réussi à envahir toutes les consciences bien que certains personnages échappent à cette conception du temps. A Rajkumar qui, poussé par la violence environnante, a tué le fils de son voisin et qui se trouve « à demi-mort »<sup>81</sup>, Haridasi conseille de se retirer du monde :

Je te donne un conseil. Va à Bénarès et demeure trois années sans parler au bord du Gange sacré. Dans trois ans tu auras oublié Rajkumar. Moi, quand j'avais perdu mon mari et mon fils, c'est cela que j'ai fait et j'ai tout oublié<sup>82</sup>.

Mais comme *Sihanouk* disant « je ne peux plus m'arrêter d'être le Cambodge »<sup>83</sup>, la plupart des personnages des pièces ne peuvent plus s'arrêter d'être l'Histoire, comme s'ils étaient agis par elle. Nehru ne dit-il pas, parlant de lui-même :

Ah ! Je me moque du Pandit Nehru, celui qui croit conduire l'Inde tandis qu'il erre les yeux bandés<sup>84</sup>;

ou encore :

Sans que j'y puisse rien, j'ai trahi<sup>85</sup>.

Le temps distillé par la dramaturgie des textes d'Hélène Cixous installe résolument l'Orient sur la plate-forme politique mondiale qui se construit sur le modèle occidental. C'est le temps qu'ont adopté les hommes politiques des nations orientales pour désigner, face à l'URSS et aux USA, cette troisième force qu'est le « Tiers-Monde ». La dramaturgie des créations du Théâtre du Soleil préfère l'Orient contemporain, au traditionnel, pourtant volontiers sollicité, dans la praxis de la troupe et les mises en scène, parce qu'il représente une Histoire inachevée, ouverte à tous les possibles.

#### LA FABLE

*Sihanouk* et *L'Indiade* cherchent à attirer l'attention sur le malheur de peuples soumis aux aléas de l'Histoire, à provoquer l'indignation par la représentation de ses malheurs. Comme il a été vu, l'histoire racontée s'étend sur de nombreuses années, un quart de siècle pour le Cambodge, une dizaine d'années pour l'Inde. La matière est abondante et Hélène Cixous condense les moments cruciaux de l'Histoire, quelquefois en des scènes uniques, pour exprimer l'urgent, le rapide. L'acte I de *Sihanouk* couvre huit ans d'Histoire, de 1955 à 1963, durant lesquels on assiste à l'abdication de Sihanouk en faveur de sa mère, la reine Kossomak, manœuvre politique permettant à la couronne de demeurer au sein de la famille et qui donne au Prince la possibilité d'exercer le pouvoir véritable par le biais de la fondation d'un parti. Sihanouk triomphe aux élections qu'il a provoquées, une partie des Khmers rouges partent pour le maquis. Apparaît pour la première fois Saloth Sar, qui deviendra Pol Pot. Les Américains,

soucieux de disposer du Cambodge comme d'une base tranquille dans leur guerre contre le Vietnam et face au communisme en Asie, essaient de gagner l'alliance de Sihanouk par l'aide économique, mais en vain car le Prince résiste. Les événements multiples, les informations très nombreuses n'empêchent pas des monologues qui éclairent la nature et la position de certains personnages comme celui de Saloth Sar. Les effets de l'Histoire dans la vie quotidienne du peuple sont représentés par l'intermédiaire de madame Khieu Samnol, marchande de légumes cambodgienne et madame Lamné, marchande de poissons vietnamienne. Toutes les tendances présentes dans le conflit et qui vont se développer sont déjà là : rapports de Sihanouk avec Pen Nouth, l'ami fidèle, Sirik Matak, membre de la famille royale mais ennemi du roi, Lon Nol, futur dictateur.

En étudiant la construction des pièces, la progression de l'ensemble, on peut considérer que le mode rythmique de narration théâtrale n'est guère éloigné du principe de création-conservation-destruction représenté par la trinité Brahma-Vishnou-Shiva dans l'hindouisme.

Le fait de travailler sur des périodes historiques aussi longues, aux événements et aux personnages aussi nombreux, cinquante pour *Sihanouk*, une trentaine pour *L'Indiade*, a imposé certaines contraintes à l'écriture. Hélène Cixous dit souvent qu'elle est devenue architecte, qu'elle a dû passer des mois pour construire son texte. La division en cinq actes, adoptée par Hélène Cixous pour les deux époques de *Sihanouk* et pour *L'Indiade*, ne représente, en fait, comme pour Shakespeare, qu'un groupement formel de scènes. Il ne s'agit pas, comme dans la structure classique, d'établir une progression constante mais au contraire de jouer sur les coupures, ce

découpage servant surtout de clarification, pour les différents lieux, les entrées et les sorties :

Les actes, ça n'a pas d'importance, c'est purement pratique... Nous, quand nous avons travaillé, nous n'avions pas d'actes ; nous avions 1, 2, 3, 4, 5... Et moi-même, d'ailleurs, j'ai travaillé comme ça, arbitrairement, à partir du point final. Je me suis dit : j'ai droit à tant d'heures, ces heures je peux les couper en tant de morceaux. Finalement, il faut que je raconte cette histoire en sachant que je vais avoir quarante ou cinquante *coups* de théâtre<sup>86</sup>.

Ces « *coups* de théâtre » servent un théâtre épique, très proche du théâtre shakespearien, éloigné de l'esthétique classique, de la péripétie unique d'Aristote. Les actions imprévues, les changements subits de situation, les effets de surprise rythment l'ensemble et lui donnent sa cohésion. Cette structure, en développant un principe de mutation non progressive, un mouvement du devenir convulsif, fait de l'Histoire un ensemble de « coups du sort », une force extérieure qui s'abat sur l'individu. Cette vision de l'Histoire n'implique pas un univers de la décadence, de la complaisance à l'échec et à la mort, mais provoque une véhémence protestation, non une plainte mais un cri, l'espoir que le théâtre puisse ramener les êtres à un état d'harmonie équivalent à celui montré au début de chacune des pièces. Quand commence la première, Sihanouk remplit l'office de sa charge de roi :

Vous allez me voir rendre ma justice sous mes flamboyants. C'est là un des moments si rares où la réalité se fait merveilleuse clémence et où l'on peut se régaler d'être roi<sup>87</sup>.

Dans la seconde, on n'envisage pas encore la partition, l'unité de l'Inde est encore possible.

Jinnah arrive tout à l'heure, ce sera un grand jour pour l'Inde qui verra réunis pour la première fois sous le ciel de Bombay la magnifique, les leaders du Congrès et le chef de la Ligue Musulmane<sup>88</sup>



Deux actes présentent les forces antagonistes qui vont bientôt dégrader l'équilibre précaire des commencements. Tandis que Sihanouk, encore roi, rend sa justice, on découvre les affrontements dûs aux multiples intérêts qui rongent le pays ; Nehru et Jinnah se rencontrent sous le ciel de Bombay mais leur lutte commence. Trois actes vont insister sur les horreurs et la « destruction ». On ne peint pas une lente dégradation mais l'arrivée brusque, brutale du malheur. L'acte III de *L'Indiade* est l'acte où se déclenchent les massacres, ceux de Calcutta, de Noakhali, du Bihar, préparant la scène primordiale de la partition à l'acte IV.

L'étude de la scène 2 de l'acte IV de *L'Indiade*, moment où la partition est acceptée, permet de comprendre, non seulement au niveau de l'acte mais aussi à l'intérieur d'une scène, comment se présente ce passage de l'équilibre à sa rupture. Quatre actes ont préparé ce moment essentiel de la pièce, un acte et une scène en examineront les conséquences. Cette scène aurait pu constituer la fin de la pièce car la Partition y est acceptée. Ce n'est pas le cas, la pièce se terminera sur la mort de Gandhi. Quatorze personnages vont se succéder : deux représentants de la Ligue musulmane, l'Anglais Mountbatten et tous ceux qui représentent le Congrès, compagnons de lutte de Nehru et de Gandhi. Dix entrées et sorties scandent la scène. Outre l'abondance et la rapidité, ce qui est remarquable ici c'est de voir, à travers les réactions de chacun à l'événement, les conflits et donc la « destruction » qui s'annonce. La scène commence par l'acceptation de la partition par Nehru :

Tristement, avec humilité, nous acceptons. Nous ne savons pas ce que ces mots portent de deuil, de regret ou de soulagement [...] Mais demain l'Inde se réveille guérie, alors je ne regretterai plus rien<sup>89</sup>.

C'est l'état de « création ». La scène se poursuit par les différentes prises de position des personnages, c'est l'état de « conservation » ou de développement. Jinnah, mécontent, formule des demandes supplémentaires :

Je demande que le Penjab et le Bengale soient attribués tout entiers au Pakistan<sup>90</sup>.

À quoi Mounbatten rétorque :

Vous pouvez le refuser (le Pakistan). Mais je ne vous ferai pas d'autre proposition<sup>91</sup>.

Gandhi qui, fidèle à lui-même, préfère voir une Inde non divisée propose une nouvelle alternative :

Votre Excellence, je voue en prie, donnez l'Inde vivante à Monsieur Jinnah et ne la mettez pas à mort !<sup>92</sup>

ce qui provoque de vives protestations de la part de Patel :

Nous appellerons l'Inde entière Pakistan ! Non !<sup>93</sup>

Nehru réitère alors son acceptation, devenue résolution :

Nous voulons l'Inde indienne, éclairée, laïque, socialiste. La livrer à la Ligue ce serait un péché. Votre Excellence, je veux la Partition. Sans joie, sans fierté, sans hésitation<sup>94</sup>.

pendant que Gandhi prophétise :

Vous ne voyez pas l'horreur qui nous attend ?<sup>95</sup>

Après ces tentatives de dernières minutes d'intervenir dans le cours de l'Histoire, ce sont les protestations et plaintes de l'amour blessé de Ghaffar Khan, qui pourraient correspondre à l'étirement du temps qui, comme on l'a vu, est cher aux dramaturgies indiennes :

Vous nous avez abandonnés ? Nous ne faisons plus partie de vous ? Nous ne sommes plus vos frères ? Ce matin nous étions du même sol, de la même mère. Ce soir, étrangers ? Pourquoi ? [...] Et aujourd'hui, vous avez vendu votre frère aux marchands ? [...] Mon frère tant aimé, c'est lui qui me tue !<sup>96</sup>

Une nouvelle division se dessine, dénoncée par Azad :

Vous en avez encore (des frères) ! C'est vous qui les quittez ! Le Pathan est trop entêté!<sup>97</sup>

Finalement, Aruna va remettre en cause l'attitude de tous les membres du Congrès :

Panditji pourquoi acceptez-vous la Partition dont vous ne voulez pas ? Et vous, Maulana ? [...] Vous êtes tous faibles [...]. Je croyais que vous étiez des héros, je vois que vous n'êtes que des mortels!<sup>98</sup>

Azad apporte le point d'orgue de cette scène, en mettant l'accent sur la « destruction » ainsi opérée,

Désormais l'Inde sera un pays de blessés et d'exilés<sup>99</sup>.

Grande scène de passage annonçant la Partition et les violences qu'elle va entraîner et qui se termine par ces mots de Gandhi :

Je ne veux plus être ici et assister à cette fête de l'Indépendance qu'ils appellent naissance et que j'appelle moi adieu et mortelle défaite<sup>100</sup>.

Destruction et/ou création, création et/ou destruction, cette scène centrale est emblématique d'une Histoire qui commence, avec l'indépendance d'un pays, et annonce le cycle à venir.

L'acte IV de la Première Époque de *Sihanouk* est celui de sa destitution, l'acte III de la Deuxième Époque, celui de l'évacuation de Phnom Penh, sommet de l'horreur. De la Première à la Deuxième Époque, on passe de la « conservation » à la « destruction ». La deuxième Époque commence par une scène avec Suramarit, le roi-passeur, le roi-revenant, dont les premiers mots donnent le ton de l'ensemble :

Les mauvais jours sont là

L'épée sacrée a rouillé dans le fourreau<sup>101</sup>.

Plus tard, à la scène 5 de l'acte I, le capitaine Nissai décrit la situation extérieure à la reine Kossomak qui va mourir dans sa réclusion :

Le pays court affolé en tous les sens, essayant de fuir le meurtre abo-

minable. [...] Ils égorgent le pauvre Vietnam cambodgien, par villages entiers. Le Mékong écœuré est devenu une tombe terrible. Avec une aveugle cruauté, les soldats de Lon Nol assassinent nos pêcheurs, nos mécaniciens, nos garagistes<sup>102</sup>.

D'un défunt à d'autres défunts, cette Deuxième Époque se déroule toute entière sous le signe de la mort, mort physique de Kossomak, de Khieu Samnol, la marchande de légumes, mort physique et morale du peuple cambodgien. Quant à *L'Indiade*, la pièce se termine par la mort de Gandhi.

Ce qui est présenté, c'est une époque de rupture, rupture qui s'opère dans les multiples coups de théâtre, rupture qui entraîne la « destruction ». Sans être en présence d'une vision cyclique de l'Histoire, les dramaturgies de *Sihanouk* et de *L'Indiade*, par leurs rapports aux mythes, suggèrent que du chaos de toute « destruction » existe toujours une nouvelle naissance. Certes, les deux pièces se terminent avec des morts. *Sihanouk* se termine par le retour des personnages de la pièce qui sont morts, parmi lesquels la reine Kossomak exhorte les vivants au silence pour entendre les autres morts, ceux que le théâtre n'a pu qu'évoquer :

Aujourd'hui, dans le Cambodge captif, des millions de nos semblables, debout autour de leur immense tombe, crient, crient, crient.

Ils crient : Cambodge ! Seulement cela : Cambodge !

Chut. Écoutez, chut...<sup>103</sup>

Cette scène, appelée « scène finale », marque la conclusion de la pièce mais le spectateur sait que l'histoire est « inachevée », que Norodom Sihanouk est encore en vie et qu'étant contemporain de cette histoire, aussi éloigné qu'il soit, il en devient l'acteur.

À la fin de *L'Indiade*, Gandhi est mort mais Haridasi, sous forme de question, exprime l'espoir :



Il n'est pas mort, Inder, il est devenu immortel, il rentre chez les Dieux qui nous l'avaient prêté.

(...)

Qui sait ce qu'il emporte ? Qui sait ce qu'il nous laisse ?<sup>104</sup>

L'Orient, source de grands récits et non lieu de modèles dramaturgiques, est vu au travers du prisme de la chronique historique shakespearienne mais demeure néanmoins assez puissant pour influencer une nouvelle forme de narration théâtrale de l'Histoire incarnée par des personnages. Ce sont en effet eux qui font la fable.

## LES PERSONNAGES

La présentation des personnages dans les programmes des spectacles, reprenant celle donnée par Hélène Cixous au début de ses textes, est très suggestive. On constate que les rôles sont rassemblés selon leur nationalité, puis la force politique dont ils font partie, comme rangés sous des bannières. Dans *Sihanouk*, sont présentés successivement les personnages du Cambodge, des États-Unis d'Amérique, de l'U.R.S.S., de la Chine et du Vietnam. Parmi les personnages du Cambodge, on distingue ceux de « la Maison Royale », « les Fidèles et les Amis du Roi », « les Ennemis du Roi », ceux de « la Maisonnée Royale », de « Phnom Penh », de « la Maisonnée de Lon Nol », de « la République de Lon Nol », « les Khmers Rouges » et les « Autres Personnages ». Dans *L'Indiade*, les personnages sont présentés de manière analogue : « le Parti du Congrès et ses proches », « la Ligue Musulmane et ses proches », « les Provinces », « l'Angleterre », « les routes et les rues », « la Frontière Nord-Ouest », « New-Delhi », « le Punjab », « le Sind », « le Bengale », « le Bihar », « Bombay » et le « Tamil Nadou ». Ce que nous dit cette présen-

tation, c'est que le sujet des pièces est à chercher du côté de ses enjeux politiques, aucun personnage n'y échappe.

Les personnages sont, en effet, définis essentiellement dans leur être politique, accessoirement dans leur être individuel. Les femmes de Sihanouk et de Gandhi sont présentes dans les pièces mais ne sont pas l'objet d'intrigue secondaire, d'ordre sentimental. Sorte de confidentes, elles participent au même combat politique que leur mari et ne font qu'accentuer leur être politique. Le même processus s'opère pour la fille de Jinnah, Dinah. Quand elle annonce à son père son désir de se marier, la scène de tendresse familiale que le spectateur peut s'apprêter à suivre redevient immédiatement une scène politique lorsque Jinnah rejette le mariage parce que sa fille est amoureuse d'un parsi, ce qui est incompatible avec un islam seul digne d'être suivi. Dinah, qui est elle-même l'enfant du mariage de Jinnah avec une parsi s'étonne et s'indigne :

Ton Pakistan haïra-t-il celui qui n'est pas musulman ? Alors nous n'en voulons pas<sup>105</sup>.

Elle provoque la colère de son père qui la rejette. L'aire politique l'emporte sur l'aire familiale.

Le classement opéré entre partisans et opposants de Sihanouk, entre Congrès et Ligue, définit précisément les camps. Sihanouk, Nehru ou Gandhi ne se situent pas en dehors d'eux, pas de statut ambigu des grandes figures du texte. Hélène Cixous souligne le conflit existant entre un pouvoir et une opposition, une opposition qui deviendra pouvoir.

Quant au peuple, il est, dans *Sihanouk*, symbolisé par deux marchandes, l'une de légumes, l'autre de poissons, l'une cambodgienne, l'autre vietnamienne, madame Khieu Samnol, madame Lamné, représentantes de Phnom Penh selon les didascalies. Ces deux personnages deviennent une foule dans

*L'Indiade*, ce qui se concrétise visuellement sur scène. Dès le prologue, elle occupe progressivement le plateau, évoquant l'Inde des villages mais très vite, à la scène première, elle laissera la place aux membres des deux partis qui vont s'affronter. Le peuple constitue un groupe nombreux mais jamais indéterminé. Chacun a un nom, est défini par son appartenance religieuse, politique et géographique. Chacun prend la parole durant la pièce, commente les décisions des leaders, fait ses choix sur l'échiquier indien, s'étriepe avec son voisin dont les idées sont différentes des siennes. On assiste aux mêmes conflits entre gens du peuple qu'entre dirigeants. La querelle entre indiens fait dire à Haridasi :

Est-ce que c'est pareil en haut et en bas, je me le demande ?<sup>106</sup>

Rahman, le rickshaw-wallal musulman décide de partir au Pakistan, mais sa mère, Ima, veut rester à Delhi, et son frère reste avec elle pour l'aider. Ils seront tués, tous deux, sur scène par deux Hindous. Rajkumar, paysan de Sialkot, aura sa fille tuée et tuera à son tour ses meurtriers. Chacun des personnages du peuple est un exemple de la folie de destruction qui s'empare de l'Inde.

En se référant à l'analyse précédemment faite de la scène 2 de l'acte IV de *L'Indiade*, montrant les réactions de différents leaders à l'annonce de la Partition, on va voir que l'analyse des réactions ne se limite pas aux seuls hommes politiques mais est étendue aux gens du peuple qui leur font, en quelque sorte, écho. La scène 3 de l'acte IV montre les conséquences de la Partition et la division qu'elle entraîne entre gens d'un même village. Dans le nouveau Pakistan, Bahadur, montreur d'ours, se sent obligé de quitter le lieu où il habite et invite Rajkumar, paysan hindou, à faire comme lui :

Partez avec moi, mon frère. Ici, depuis que le pays a pris le nom de

Pakistan, ce n'est pas pour un homme comme vous et moi<sup>107</sup>.

Rajkumar refuse car il attend Gandhi, mais son voisin Siddiqui, paysan musulman, arrive pour déclarer qu'il s'empare de sa maison. Maintenant que Rajkumar est seul, elle ne lui est plus utile et Siddiqui peut y héberger sa famille. Il cherche à l'effrayer :

Et plus un Hindou dans notre quartier ?<sup>108</sup>

En outre, Siddiqui demande à Rajkumar de lui donner sa fille qu'il a en fait déjà enlevée.

Dans la scène 1 de l'acte IV, se déroulant avant la nuit de la Partition, nous assistons aussi bien aux réactions des hommes politiques qu'à celles du peuple.

Je veux que vous compreniez une chose :

Il n'y a qu'un seul Dieu. Pour tous. Un seul.

[...]

C'est pour cela que je suis contre la Partition<sup>109</sup>

dit le gardien de la tombe du Saint Soufi aux musulmans qui partent pour le Pakistan, comme Ahmad :

Cette nuit nous partons au Punjab parce que le Pakistan c'est demain<sup>110</sup>.

Son frère Rahman, et sa mère Ima préfèrent demeurer à Delhi :

Toute ma vie j'ai vécu ici. J'aime mieux rester<sup>111</sup>.

Mais ils expriment leur désarroi :

Ce que je ne comprends pas, c'est pourquoi nous devons tous nous séparer<sup>112</sup>.

En décomposant le phénomène, en voyant les réactions des gens du peuple comme des leaders politiques, chacun se trouve alors à égalité devant l'événement le plus menaçant et ne l'appréhende qu'en fonction de sa propre sensibilité. « Le haut et le bas » se rejoignent. Il n'y a pas de perception plus claire ou plus rationnelle d'un côté que de l'autre, tout est affaire de

passion. C'est que le texte cherche essentiellement à montrer comment un même événement réagit dans le cœur de chacun, cherchant moins à exprimer une vérité historique d'ensemble qu'à être habité de sentiments vrais. Les points de vue sont présentés comme subjectifs, partiels et partiels. Hélène Cixous parle à propos de son travail de « pièce historique humaine ». En effet trois scènes se trouvent ici : la scène historique-politique, la scène théâtrale et la scène émotionnelle de chacun des personnages.

Les didascalies indiquent une représentation du peuple comme groupe d'êtres individualisés, à la parole différenciée. Si elle ne montre pas le peuple comme une force façonnant l'Histoire mais comme un ensemble qui la subit et la commente, cependant, Hélène Cixous fait parler le peuple, cambodgien ou indien, sans copier son langage argotique, pour donner un sens à sa parole, symbole, de son rapport à l'Histoire. Si le peuple n'est pas le décideur, il n'est pas non plus l'exclu. Il ne s'agit pas d'une masse indifférenciée par la bouche de laquelle ne sortent que proverbes ou vérités générales. Ni moteur de l'Histoire, ni silence de l'Histoire, il écoute et s'exprime, même si c'est en termes fort pessimistes sur son avenir, comme le montrent ces paroles d'Inder, l'Intouchable, adressées à Gandhi :

Est-ce que ça me regarde ce qui se passe là-haut chez les leaders ? Est-ce que je cesse d'avoir trop faim, d'avoir mal aux pieds et aux mains, d'avoir des enfants qui naissent pour mourir, de vivre comme une bête et d'avoir le néant comme espoir ? [...] Rien ne va changer, sauf la couleur. Au lieu de maîtres blancs, j'aurai des maîtres noirs<sup>113</sup>.

L'Histoire est l'affaire des hommes politiques et le peuple peut difficilement la changer, ce que reconnaît Gandhi quand il répond à Inder :

Si tu prédisais juste, ce serait notre crime. Mais nos leaders sont des hommes de cœur<sup>114</sup>.

Le peuple n'a pas de pouvoir, il est enchaîné à la crise politique et morale de son temps, son sort dépend des hommes politiques.

## LES FIGURES DU POUVOIR ET CELLES DE L'OPPOSITION

Les hommes politiques prennent des décisions qui bouleversent le sort de milliers d'êtres. Le problème central est alors celui du questionnement sur le pouvoir et la présence de mêmes couples de personnages qui s'affrontent, d'une pièce à l'autre, amène un questionnement récurrent sur la légitimité de ceux qui exercent le pouvoir. Comment rendre son peuple heureux, comment faire un citoyen digne de ce nom. La fable montre non pas cet établissement mais le contraire de cet établissement. Vont s'opposer des personnages considérés comme exemplaires, qui recherchent le bien du peuple et ceux qui provoquent son malheur.

Hélène Cixous, en évoquant le personnage de Sihanouk, précise le propos :

Tout d'un coup en le voyant apparaître dans le livre de William Shawcross *Une Tragédie sans importance*, nous avons compris que le héros du récit qui nous hantait existait déjà. [...] La pièce a donc pris son nom, et cela situe bien ce qui nous intéresse : le Cambodge toujours vivant<sup>115</sup>.

La notion de « héros » est à prendre dans son sens étymologique, le héros désignant en grec le chef militaire doté de capacités supérieures, qualifiant aussi bien les grands chefs de la guerre de Troie que les acteurs des grandes gestes mythologiques ou légendaires. La notion est référentielle pour les per-



sonnages d'importance historique mondiale que sont Sihanouk, Gandhi, Nehru, tous les membres du Congrès, qui sont présentés comme des personnages exemplaires, forçant l'admiration du spectateur. On montre au travers d'eux la sincérité de l'homme d'État qui croit au mandat qu'il s'est arrogé ou qu'on lui a confié, à la composante collective de sa destinée individuelle. On peut dire qu'ils sont aussi les personnages principaux de l'action, dans la mesure où ils ont un temps de parole et une présence sur scène supérieurs aux autres personnages. Ils s'opposent aux personnages qui désirent s'emparer du pouvoir par la force, les Khmers rouges, Jinnah. Il y a là une vision très nette du Bien et du Mal, de ceux qui recherchent le bonheur du peuple et de ceux qui utilisent ce même peuple comme outil de propagande pour leur idéologie. Cette dichotomie est fréquente dans les pièces de l'Orient-référence où la notion de Bien et de Mal est souvent représentée. Dans le Kathakali, par exemple, la plupart des histoires mettent en scène cet éternel conflit entre les bons, les vertueux et les méchants ou démons. En définissant bien clairement les deux camps, les deux forces en opposition, Hélène Cixous présente ces histoires comme celles des épopées, la fin en est cependant différente. Si la dramaturgie indienne montre la supériorité incommensurable du Dieu sur le démon, du Bien sur le Mal, les pièces d'Hélène Cixous évoquent la supériorité de l'Histoire en tant que force contre laquelle le combat est engagé jusqu'à la mort. Sihanouk repart en exil, Gandhi est assassiné. L'exemplarité vient du combat mené.

Pour comprendre le champ d'action de ces figures du pouvoir qui s'affrontent, pour apprécier les perspectives idéologiques prises, il est intéressant d'approcher le fonctionnement de la parole politique.

## LA PAROLE POLITIQUE

Sihanouk, à la première scène de *L'Histoire terrible* fait penser au roi primitif qui préside au jugement dans lequel par la vertu d'un signe, le dieu désigne l'innocent ou le coupable, au type du « roi de justice » qu'évoque Marcel Détienné dans son ouvrage sur *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque*<sup>116</sup> :

Me voici pour toute cette journée l'ami de vos besoins et l'interprète de vos droits auprès des dieux dont je suis l'héritier<sup>117</sup>.

Les arrêts rendus sont alors des paroles dont la vérité est la révélation du crime caché ou de l'innocence méconnue.

Mais vous avez pourtant un Roi de la pluie dans vos montagnes, l'auriez-vous par hasard offensé ?<sup>118</sup>

demande Sihanouk au paysan qui se plaint de la sécheresse. La vérité est alors le caractère d'une justice dans laquelle se manifeste un savoir divin, type de parole magico-religieuse, douée de vérité.

C'est précisément le renversement d'une telle conception qui est montré et c'est à partir de ce basculement de la notion de Roi, représentant de Dieu sur terre, que l'interrogation se pose : comment faire advenir la parole de vérité dans un monde qui n'est plus garanti par un ordre transcendant ? S'il ne demeure plus de type de parole privilégiée, magico-religieuse, douée de vérité, et par là-même d'efficacité, il existe une parole civique, parole laïque, humaine, qui n'est plus l'apanage d'un individu inspiré, le truchement d'un dieu. Elle semble aboutir à une vérité qui n'est plus alors constituée par des mythes et des valeurs symboliques.

Le poids de la laïcisation de la parole dans l'espace politique de la Cité est au centre des préoccupations de toute la pensée

politique du Théâtre du Soleil, marquée par la tension entre la pensée mythique d'une parole qui se dit efficace et la pensée rationnelle d'une parole qui se voudrait efficace. C'est que la parole profane, laïcisée, apparaît très souvent dévalorisée.

Le dialogue, lieu d'échange entre soi et l'autre, est lieu de combat oratoire, lié à la lutte politique et visant à la victoire sur l'adversaire. Les scènes entre Jinnah et Gandhi, entre Sihanouk et les Khmers rouges, montrent non seulement une évaluation d'avis empiriques, mais font éclater cynisme et hystérie, signe d'un monde rendu fou par les idéologies, ce qui s'oppose à une recherche de vérités. L'éloquence politique peut proliférer dans les luttes intestines sans faire progresser la pensée dans le sens de la rationalité. On ne peut appeler dialogue, au sens d'expression de la communication et donc de la réciprocité des consciences, d'une intersubjectivité, le combat oratoire lié à la lutte politique et visant à la victoire sur l'adversaire.

Nous séparer ainsi! [...] Vous n'êtes l'un et l'autre que des princes orgueilleux et vindicatifs. Lequel de vous deux peut me jurer que c'est vraiment à l'Inde, au sort de notre peuple, qu'il a pensé pendant toute cette scène?<sup>119</sup>

s'exclame Sarojini Naïdu, à la fin de la première scène de *L'Indiade*. On ne vise plus la vérité mais la persuasion, on cherche à agir sur l'imagination et à la tromper. Il s'agit alors de plaire, de flatter, de fasciner.

Lieu du vrai et du faux, le langage dérape quand il devient propagande. Alors que Sihanouk, de retour au Cambodge, voit avec horreur ce qu'est devenu son pays :

Et les pagodes rasées, et les mosquées remplies de cochons, et les montagnes d'automobiles dépecées comme des bœufs, et les pyramides de climatiseurs rouillés. [...] Et mes enfants, mes pauvres enfants qui creusent et qui creusent le jour et la nuit comme si les rois de l'enfer leur avaient

donné l'ordre de creuser un seul immense tombeau pour y coucher tout mon Cambodge<sup>120</sup>.

Khieu Samphan, Khmer rouge, vante les merveilles accomplies depuis le 17 avril :

Par millions nos compatriotes agonisaient de faim et de mauvais traitements. [...]

Enfin vint le 17 avril, et la fin de ce martyr. Alors commença une ère de bonheur, de prospérité, de dignité, dont déjà, au bout de quelques mois vous voyez le reflet radieux dans tous ces regards rayonnants<sup>121</sup>.

Travestissement délibéré de la réalité par les Khmers rouges qui rejoint la volonté de cacher la vérité des Américains et qui provoque l'indignation de Dean, l'ambassadeur des U.S.A. au Cambodge :

Des accidents! Non! Pas d'accident! Et ne me dites pas « regrettables »! Et pas : « Apocalypse »! Pas de mots! Pas d'excuses. Il n'y a pas d'accidents! Il y a la vérité! Et les misérables humains! La Révolution khmère rouge sera brutale, idiote et non accidentelle!<sup>122</sup>

L'ambassadeur déplore le silence dont on entoure certains journalistes criant désespérément la vérité :

Je connais quelques journalistes qui ont hurlé la vérité, mais qui les écoute, qui les a entendus?<sup>123</sup>

On pense à l'ouvrage de William Shawcross, correspondant du *Sunday-Times*, *Une Tragédie sans importance* dont Hélène Cixous s'est inspirée pour *Sihanouk* et qui n'a trouvé que bien peu d'échos. D'autres journalistes, par contre, n'ont pas hésité à produire des contre-vérités, participant à toute une campagne de calomnie pour discréditer le personnage de Sihanouk. Hélène Cixous évoque cela par la bouche de Penn Nouth :

Il y a eu dans les journaux des articles si affreusement grotesques, qu'à les lire, j'ai senti mon âme saisie de vertige comme si j'avais, par les yeux, absorbé le violent poison de la bêtise humaine<sup>124</sup>.

ou de Sihanouk, lui-même :

Monsieur Mac Clintock, savez-vous ce que l'on dit de moi dans Newsweek ? Eh ! bien il faut lire cet article ! On y apprend que la famille de ma femme possède tous les bordels de Phnom Penh. Voilà l'explication de ma fortune et de mes bons rapports avec les G.I.'s américains. Cet article éclairant est publié avec l'aide de l'ambassadeur encore ici présent.

Mac Clintock

Comment ? ! Mais c'est une infamie !

Sihanouk

Mais oui, mais oui, une infâme diffamie, c'est écrit là, tenez : copyright Newsweek and Mac Clintock and Embassy, 1963, 1965 etc. etc.<sup>125</sup>

Le rôle des médias et leur efficacité redoutable, comme agents de guerre est violemment dénoncé. Avec la radio et les haut-parleurs, le gouvernement de Pol Pot organise les mouvements de la population, poussant les civils à quitter la ville, et on entend, dans la mise en scène, le matraquage des haut-parleurs qui alimentent un climat de terreur dans la population :

Habitants de Phnom Penh.

Notre capitale vient d'être libérée par nos vaillantes et victorieuses forces armées de libération nationale khmères rouges.

Les supertraîtres [...] ont été anéantis et mis en pièces.

Et maintenant attention ! Habitants de Phnom Penh, le Haut Commandement de la Révolution donne l'ordre à toute la population de quitter la ville immédiatement, immédiatement<sup>126</sup>.

Le discours violent adressé au peuple contraste avec la scène première où Sihanouk rendait la justice et témoigne du mépris dans lequel ce dernier est tenu. Pouvoir fondé sur la force qui s'exprime par la violence et un langage de propagande. Sur quoi peut-on fonder le droit au pouvoir ? Un pouvoir fondé sur la force ou un pouvoir se fondant sur l'accord du plus grand nombre ? Quelle légitimité donner ? Questions

qui surgissent du rapport de la parole au politique.

Ces pièces jouent sur le fonctionnement d'un contraste dynamique : celui qui oppose dévalorisation de certains personnages historiques à la grandeur et l'exemplarité d'autres figures, constituant une sorte de mémoire vivante de l'Histoire. Dans ce cadre de pensée intervient une autre catégorie de personnages, les personnages imaginaires.

### PERSONNAGES IMAGINAIRES

Ces deux pièces ne se donnent pas comme pures chronologies, ni comme reconstitution historique. Il s'agit d'œuvres poétiques, c'est à dire de créations à part entière où se côtoient personnages réels et imaginaires. Les personnages du peuple sont tous inventés, par exemple, mais le plus étonnant, ce sont les personnages morts sur scène durant le déroulement de la fable qui reviennent côtoyer les vivants. Ces personnages ne sont pas de pure fiction, ils ont existé mais ils hantent notre imaginaire. Les éléments merveilleux sont dotés du même degré de croyance que ceux du monde réel. Suramarit, les morts cambodgiens, la femme de Gandhi qui réapparaît à ses côtés après sa mort, une multitude de revenants bousculent le temps de l'Histoire et ramène le passé dans le présent. Si elle est au présent, l'Histoire n'en est pas moins affaire de passé. Ces personnages créent alors la fable, non plus au sens de construction dramaturgique mais de légende, de récit imaginaire.

Le privilège du théâtre est de faire revivre, revoir les morts mais au Théâtre du Soleil, il y a plus, les morts, disparus durant ou avant la pièce y reviennent comme revenants. La coupure morts/vivants n'existe pas, n'existe plus. La mémoire fait tomber la barrière qui sépare le présent du passé, jette un



pont entre le monde des vivants et cet au-delà auquel retournent ceux qui ont quitté la lumière du soleil.

Le privilège que « mnemosune » confère à l'aède est celui d'un contact avec l'autre monde, la possibilité d'y entrer et d'en revenir librement. Le passé y apparaît comme une dimension de l'au-delà<sup>127</sup>.

Suramarit, le personnage du père de Sihanouk, qui a déjà été évoqué et apparaît comme une citation, venu tout droit des théâtres de marionnettes, incarne le monde des ancêtres et de la tradition artistique. Sorte de chœur,

Je ressemble à mon pauvre peuple, j'ai perdu ma gaieté, ma maison, mes buffles. J'ai fui moi aussi devant la guerre<sup>128</sup>,

impuissant dans l'action mais à l'écoute toujours,

Je ne suis qu'une oreille<sup>129</sup>,

il représente la figure parlante de l'ancien Cambodge. Il dit les intrigues politiques, dévoilant les multiples embûches qui attendent son fils :

Allons, mon fils, abdiquons ! Mais tu seras haï comme un homme politique.

[...]

Tu es aimé mais ça ne sert à rien. Pour élever un grand destin, il faut de l'or, des usines, des armes. Ce ne sont pas les paysans avec leurs dettes et leurs mains nues qui feront ton histoire<sup>130</sup>.

Hélène Cixous avoue :

J'ai besoin que Sihanouk ait un père avec lequel il entretient un rapport de confiance, avec des tiraillements et qui soit en même temps un rapport avec l'au-delà, avec l'avant, avec l'après, avec l'éternel Cambodge, avec les ancêtres, rapport avec les vivants et les morts. C'est le Roi-passeur<sup>131</sup>.

Ainsi ce personnage sert-il de révélateur de la conscience de Sihanouk, de son rapport avec la société, l'histoire de son pays.

Dans l'Histoire, il n'est pas encore mort. Dans le théâtre il est mort et son personnage est masqué, il gagne une impor-

tance poétique et théâtrale. Cette figure constitue, au sein du déroulement ponctuel de l'action mise en scène, une sorte de mémoire vivante de l'Histoire, elle répond à un besoin de donner une tradition, un ancrage aux événements qui marquent l'époque, elle montre aussi combien cette tradition devient inopérante dans un monde en plein bouleversement et pose le problème du rapport aux mythes. Ils peuvent aider à comprendre, à se comprendre mais peuvent-ils aider à considérer d'un angle nouveau les situations présentes ? Suramarit ne donne aucun conseil opérationnel à son fils.

Kasturbaï, la femme de Gandhi, réapparaît après sa mort et permet, elle aussi, d'apporter une lumière supplémentaire à la conscience de personnage, en même temps qu'elle représente le lien affectif, qu'elle incarne, l'amour même dont parle toute la pièce et qui a tant de mal à se réaliser, contrepoint positif de la lutte politique.

Dans *Méphisto*, déjà, les morts étaient évoqués, à la fin du spectacle mais sans être incarnés. La liste des noms d'intellectuels et d'artistes assassinés par les nazis étaient, en effet, projetés sur les deux murs qui encadraient les spectateurs. *Sihanouk* se termine par le retour des morts du Cambodge. Il n'existe pas de coupure, la fin est un commencement, pour le spectateur, à qui on demande d'agir pour empêcher de tels faits de se reproduire. Leur présence est d'ordre politique, leur mort, sauf dans le cas de Suramarit, est due aux gens au pouvoir, ils sont là pour protester et dénoncer.

Peut-être si nous hurlons tous ensemble alors, peut-être, le faible hurlement de tout notre peuple sera entendu par quelqu'un, là-bas parmi le grand bruit des vivants<sup>132</sup>

Lorsque le théâtre, lieu de parole, va cesser, c'est alors à ceux qui ont entendu ces paroles de s'exprimer à leur tour. Le

pouvoir du théâtre est de s'adresser à la responsabilité du spectateur et de l'aider à agir en provoquant son indignation par l'éclaircissement de faits qu'il peut ignorer. Lieu de l'Histoire, le théâtre se doit d'être lieu de mémoire.

Autrefois le poète inspiré, véritable Mémoire du groupe social, préservait de l'oubli le patrimoine religieux et héroïque sans lequel le groupe n'existait pas. Sa mémoire sacralisée, était vouée au chant épique qui célébrait la geste des dieux et des héros. Grâce à lui, le groupe entendait ses mythes constitutifs. Il avait la fonction de rappeler aux hommes naturellement oublieux les réalités fondamentales du groupe.

Au Théâtre du Soleil, le poète est aussi voué au chant épique qui célèbre la geste des hommes du *xx<sup>e</sup>* siècle. Sa fonction est de rappeler à chacun qu'il est citoyen de la planète Terre et donc concerné par tous les drames qui s'y déroulent. *Sihanouk* est défini d'ailleurs par Hélène Cixous

comme un chant d'amour au peuple khmer... une reconnaissance, une insistance sur l'existence d'un peuple qui est vraiment menacé de disparaître<sup>133</sup>.

Écrire contre l'oubli des malheurs humains dans l'espoir d'empêcher le recommencement de ces malheurs, c'est penser que leur connaissance, par l'intermédiaire notamment du théâtre, peut sauver, non par une libération à l'égard du temps, mais par une action dans le temps. Cette mémoire-là est la mémoire de l'Histoire, elle est liée à la mémoire des formes à laquelle œuvre Ariane Mnouchkine.

Présenter personnages de la réalité et personnages de la fiction, faire se côtoyer morts et vivants, c'est faire de l'Histoire plus qu'une source de sujets ou de personnages pour l'art dramatique. Le choix de telle ou telle nation, de tels ou tels personnages montre l'importance accordée aux dysfonctionnements

des régimes démocratiques, la Cité demeurant toujours le destinataire de l'action.

Les pièces d'Hélène Cixous qui traitent de l'Histoire contemporaine orientale, en faisant évoluer des figures encore vivantes de notre Histoire, sinon très proches, en rapport souvent avec une Histoire bien plus ancienne, répondent au besoin de donner un ancrage, une tradition, à des événements qui marquent l'époque ainsi qu'aux questions d'ordre idéologique qui en sont issues. Une dramaturgie de l'Histoire est mise en œuvre qui, tendant à rapprocher l'Histoire du mythe, fonde l'Histoire particulière orientale dans ce qui se veut l'expression de l'Histoire universelle.

L'Orient s'impose d'abord comme un sujet qui permet de réfléchir à l'Histoire, une Histoire suffisamment proche, de par les événements rapportés, pour pouvoir concerner le spectateur occidental, suffisamment éloignée, de par le traitement scénique, pour créer une distance. Pour Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous, le sujet traité ne pouvait être pris ailleurs qu'en Orient, fidèles qu'elle étaient alors à l'idée de chronique. C'était, en effet pour toutes deux, à l'époque où les pièces furent créées, le seul endroit où l'on pouvait trouver « l'Histoire en marche », l'Histoire en direct, l'endroit idéal pour réfléchir à l'Histoire. L'Orient présente donc une situation exemplaire. Au-delà-même du sujet, l'Orient s'avère fructueux, parce qu'il apporte une autre façon de considérer certains concepts. En parlant de l'Orient avec des réminiscences épiques, bibliques et mythiques, en pensant le temps en cycles, Hélène Cixous fait se rejoindre passé et culture vivante. En trouvant un fil conducteur qui lui permette de rejoindre son propre imaginaire, elle ravive le nôtre. Elle ouvre des voies à notre réflexion d'Occidentaux, et repoussant l'épée de

Damoclès qu'Ariane Mnouchkine sentait suspendue au-dessus d'elle depuis *l'Age d'or*, rejoint ce dont Copeau rêvait,

Dieu sait que l'époque ne manque pas de sujets et de personnages tragiques.

Il faudra bien qu'elle les aborde un jour, franchement, directement, de front. Elle ne se contentera pas toujours de venir rôder autour des grands mythes et des grands personnages antiques, pour s'appuyer sur eux en les déformant, en leur inoculant quelques gouttes de philosophie moderne, en les travestissant à la mode d'aujourd'hui.

Un théâtre infiniment vaste s'ouvrira aux dramaturges de demain, un théâtre qui embrasse l'univers. Il faudra repenser la dramaturgie en fonction de cette universalité dont Paul Claudel, dans *Le Soulier de satin*, aura été l'annonceur. Shakespeare et les vieux Espagnols pourront alors être des guides. Mais ce renouvellement ne pourra se produire à l'aise que s'il marche de pair avec une réforme de notre scène, j'entends une réforme matérielle de l'architecture de notre scène, beaucoup plus hardie, beaucoup plus radicale qu'elle n'a été effectuée jusqu'à présent<sup>134</sup>.