

## Introduction

Ariane Mnouchkine, une des metteuses en scène la plus célèbre du monde, et surtout de la francophonie, crée un théâtre unique que beaucoup de créateurs du théâtre ont étudié. Sa compagnie, le Théâtre du Soleil, et son style de travail coopératif se singularisent par rapport à d'autres compagnies plus hiérarchiques. Donc, il est logique que la compagnie se prête bien aux pièces politiques, celles qui disent quelque chose sur la société. Pour cette raison, Mnouchkine est souvent comparée à Bertolt Brecht, un des théoriciens les plus connus du théâtre politique. Mnouchkine crée un théâtre très visuel, qui rappelle les techniques visuelles du célèbre *Verfremdungsteffekt*--l'effet d'aliénation ou de distanciation--de Brecht. Dans cette étude, je décrirai les techniques visuelles de Mnouchkine, que j'appellerai « spatiales, » et les comparerai à celle de son homologue allemand.

Dans cet écrit, je vais utiliser les deux termes théâtre « politique » et techniques « spatiales, » pour décrire le travail sur lequel je focalise mon attention. La politique signifie les thèmes dans une œuvre théâtrale qui répondent au fonctionnement de la société, surtout entre deux groupes différents, et qui fait un commentaire, même si ce fonctionnement est relatif aux pensées du gouvernement spécifiquement, ou pas. Le but d'une pièce politique est de promouvoir une opinion ou un message qui critique des événements actuels ou historiques qui affectent un groupe ou la relation entre des groupes et un public. Puis ce public peut réaliser un changement, ou au moins est éduqué. Pour mes buts, les techniques spatiales ne sont pas tout simplement les éléments vus dans un spectacle. Ces éléments incluent tout ce qui n'est pas écrit ou ce qui est simplement entendu, mais ce qui peut être aussi compris de ces éléments, par exemple la projection des sous-titres ou l'usage d'une vidéo avec une voix off. De plus, les éléments spatiaux peuvent comprendre les didascalies si ces détails définissent les autres

éléments vus, comme le lieu ou bien les personnages. J'ai choisi d'utiliser le terme « spatial » plutôt que visuel parce que ce mot implique que les éléments sont utiles à cause de la façon dont ils fonctionnent dans l'espace, pas juste parce qu'ils peuvent être vus. C'est aussi une référence à la théorie de Brecht, qui soutient la distanciation, et donc l'espace relatif, même théorétiques ou physiques, entre plusieurs choses ou groupes.

Some ideas regarding the definition :

À l'heure actuelle, il faut insister sur le fait que l'art engagé ou théâtre politique, n'est pas forcément lié à des idéologies politiques. Son but est surtout de révéler au public la réalité, de témoigner, de dénoncer, mais aussi de rendre hommage et surtout d'amener les spectateurs à s'interroger sur le monde (et à le remettre en question). Pour définir ce qu'est le théâtre politique de nos jours, il faut se détacher un minimum de son historique, car sa forme évolue constamment avec le temps et surtout son contexte politique, social et culturel.

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01310341/document>

Le theatre de la cruauté n'est pas compatible avec une engagement précis

J'ai choisi d'étudier Ariane Mnouchkine à cause de son accent sur la politique et les aspects dynamiques et physiques qui promeuvent ses messages. Après des recherches, j'ai appris que plusieurs critiques et chercheurs décrivent ses pratiques comme similaires à celles de Brecht. Ce travail fait référence aux analyses de Mnouchkine réalisées par Judith Miller et par Adrian Kiernander, deux professeurs de théâtre francophone. Leurs explications sont à la base de ma compréhension des pratiques et du style de Mnouchkine.

Kiernander souligne deux aspects importants du style de Mnouchkine et du Théâtre du Soleil : l'inspiration par des formes asiatiques et l'accent sur le visuel. Il dit qu'elle est influencée par Lecoq et son accent sur le jeu corporel comme le sont Copeau, Artaud, et Vilar. Copeau et Mnouchkine partagent les idées du théâtre coopératif, improvisé et en dehors des centres urbains, et Kiernander met l'accent sur comment Mnouchkine fonctionne en tant que metteuse en scène dans son théâtre coopératif. Il dit que Mnouchkine s'inspire du théâtre

asiatique et les fortes émotions des comédiens--tout comme Antonin Artaud--, et qu'elle est associée avec Vilar à cause de l'accent sur le théâtre pour le peuple qu'ils partagent. Il est important de noter que Kiernander affirme que Brecht n'est pas une grande influence sur Mnouchkine, et que Mnouchkine est vigilante de la « tyrannie » de Brecht dans son travail à cause du désir de Mnouchkine de maintenir une compagnie coopérative et unique. Mais, il dit qu'il existe des similarités entre la politique de leurs œuvres. Kiernander souligne que Mnouchkine est connue à cause de son individualité et ses tendances innovatrices, donc, malgré ces influences d'autres styles du théâtre physiques, elle crée un théâtre unique.

Miller cite des traits similaires à ceux mis en valeur par Kiernander. Elle maintient que Mnouchkine, avant tout, voit le théâtre et ses pièces en tant que voyages. Elle mentionne que Mnouchkine ne se considère jamais une théoricienne, mais elle conçoit son propre style et des idées sur comment le théâtre doit fonctionner. Simplement, son œuvre est toujours un engagement avec le temps et l'espace. Miller décrit le théâtre de Mnouchkine comme un engagement avec l'histoire et le passé, le comédien et le public. Le passé n'est pas simplement les anciens événements, mais le récit et l'impact sur la société. Elle prend des approches quelque-fois politiques et militantes et d'autres fois attentives et explicatives de ces histoires. De plus, elle transforme ces histoires en mises-en-scène théâtrales, Miller soutient, qui sont caractérisées par un style exagéré similaire à la *commedia dell'arte* et des styles asiatiques comme Kabuki. Dans cette manière, elle crée un théâtre extrêmement spatial et corporel qui privilégie en même temps le comédien et le public. Finalement, Miller décrit aussi le fonctionnement coopératif de la compagnie, son rôle comme metteuse en scène, et le paradoxe qui existe entre ces deux entités.

## **Brecht**

J'ai pris beaucoup de ma compréhension des théories de Brecht de son propre œuvre, le texte fondamental de sa théorie, *Le Petit Organon sur le Théâtre*, avec l'aide du chapitre de *Brecht in Practice* par David Barnett. Dans *Le Petit Organon*, Brecht commence par décrire ses intentions avec ses théories, c'est-à-dire son désir de présenter un théâtre qui rejette le réalisme associé avec les spectacles de la bourgeoisie et qui propose à l'époque de la science une esthétique. L'époque de la science à laquelle il réfère est la méthode du marxisme qui est menée par la dialectique, la combinaison d'une thèse et une antithèse pour créer une synthèse. Dans le cas de Brecht, la dialectique qu'il veut évoquer dans ses spectacles est le changement social (la synthèse) de la situation actuelle (la thèse) par les actions des personnes de la société (l'antithèse). Cependant, Brecht dit qu'il est possible de présenter une méthode pour trouver l'antithèse par le loisir, donc des spectacles. Brecht présente et évoque sa vue dialectique par des techniques très spécifiques ; celles que je vais souligner sont spatiales, parce qu'il soutient qu'on ne peut pas montrer une représentation de quelque chose de vraiment neutre.

Premièrement, Brecht, et puis Barnett, soutiennent que le théâtre doit révéler les processus théorétiques, mais aussi physiques. Donc, la plupart de ce que je vais discuter en tant que technique est une sorte de révélation du spectacle au spectateur. Barnett mentionne les tendances de Brecht à montrer la communication de la pièce littéralement au public avec l'usage d'un narrateur et les titres qui décrivent le dénouement de la scène. De plus, il montre les relations sociales plus clairement avec une technique qui s'appelle l'historicisation, c'est-à-dire l'indication de la différence des événements politiques par le changement littéral de lieu ou de temps. Chaque technique spatiale contribue au *Verfremdungseffekt*, ou l'effet de distanciation, qui évoque une relation entre les spectateurs et ce qu'ils regardent pour qu'ils puissent voir la dialectique, donc spécifiquement la thèse, et créer leur propre antithèse.

## **Croisements**

Mnouchkine est souvent comparée à Brecht, ou on dit qu'elle a été inspirée par lui, à cause des techniques spatiales qu'elle et le Théâtre du Soleil utilisent. Je vais discuter ces croisements, mais aussi les différences entre les deux styles, avec les spectacles *Le Dernier Caravansérail* et *Tambours Sur la Digue*. Il est clair que le théâtre de Mnouchkine et du Théâtre du Soleil ont beaucoup d'influences de plusieurs styles et théories, que Mnouchkine les cite ou pas. Agnieszka Karch forme un argument sur le style brechtien et son impact sur la pièce *1789*. De plus, Peter Meineck compare *Le Dernier Caravansérail* aux techniques grecques anciennes très représentatives. Plusieurs critiques de ses spectacles les comparent aux pratiques brechtiennes, et aussi aux pratiques grecques, et à plusieurs styles asiatiques y compris les marionnettes de Bunraku, ainsi qu'aux techniques spatiales de Kabuki et Noh toutes représentatives et liées avec les techniques spatiales de Brecht. Dans cette thèse, je vais synthétiser ces commentaires avec mes propres perceptions des textes et des vidéos des deux pièces pour conclure que Mnouchkine utilise effectivement les techniques spatiales brechtiennes pour créer son propre style de théâtre politique.

## **Les Deux Pièces**

Dans la pièce *Tambours sur la Digue* écrite par Hélène Cixous et mise en scène par Ariane Mnouchkine, il s'agit d'un village d'un royaume fictif en Asie qui est menacé par une grande inondation. Une tempête va faire déborder le fleuve, et plutôt que de créer une meilleure infrastructure, les dirigeants et les autres conseillers décident qu'une des digues doit rompre et inonder une partie de la campagne. Le Seigneur du village doit choisir s'il veut rompre la digue du Nord et inonder le quartier avec tous les magasins, ateliers, et la possibilité pour le développement économique ; ou la digue du Sud qui protège « le quartier des plaisirs, » le site

des artistes et des théâtres. Guidé par ses conseillers, qui n'ont pas assez de respect pour les paysans, il décide de détruire le Sud en tuant les artistes.

La pièce *Le Dernier Caravansérail* est une série d'épisodes fragmentés. Il s'agit des réfugiés de plusieurs pays qui partagent l'expérience de trouver un nouveau pays. Les histoires sont racontées en plusieurs langues par une compagnie de comédiens qui jouent plusieurs rôles. Même s'il n'y a pas une grande intrigue globale, la combinaison des histoires crée une grande histoire mosaïque.

### **Au-delà**

Dans le dernier chapitre de cette thèse, je discute d'autres praticiens du théâtre politique et mon propre travail à l'université par rapport à ces thèmes. On peut regarder d'autres styles de théâtre politique pour voir les liens avec la théorie de Brecht et le style de Mnouchkine. Malgré le fait que cette thèse analyse principalement le travail de Mnouchkine d'une perspective brechtienne, on voit beaucoup d'autres similarités et différences entre les techniques de Mnouchkine, Brecht, Boal, Artaud, et Churchill – les praticiens qui ont le plus influencé le théâtre francophone et mes propres expériences. Je souligne mes expériences dans le but de connecter mes recherches sur Brecht et Mnouchkine au travail que je fais pour le projet final de ma licence en théâtre. Les liens nous montrent qu'il y a plusieurs possibilités pour le théâtre politique : le travail de Mnouchkine, mais aussi celui d'autres artistes comme Churchill sont efficaces à cause de la multiplicité des techniques qui viennent de plusieurs théories. Cela nous aide à découvrir pourquoi il y a des conflits ainsi que des croisements avec la théorie de Brecht et le travail de Mnouchkine. De plus, on voit les avantages de l'exécution de plusieurs techniques différentes avec le travail à Goucher College parce que les techniques appliquées aux pièces

politiques ajoutent à la compréhension des thèmes politiques par les comédiens, les concepteurs et les spectateurs.

## **Chapitre 2 : La conception d'un espace théâtral politique chez Mnouchkine**

### **Introduction**

Pour Ariane Mnouchkine, le théâtre est un voyage qui raconte une histoire à un public (Miller 2007)<sup>1</sup>. Dans ce sens, ses spectacles sont des outils. Le but, et donc la politique, sont bien claires dans ses histoires et pour plusieurs raisons. Quand le spectateur est assis dans la salle, il entend l'histoire et il voit ce qui se passe sur la scène, mais beaucoup de techniques spécifiquement celles qui sont visuelles et spatiales contribuent à l'expérience. Je vais discuter ces techniques dans les pièces, *Le Dernier Caravansérail* et *Tambours Sur La Digue*, deux pièces vraiment politiques. Les techniques que je soulignerai contribuent à comment l'histoire est montrée au public, mais de plus, elles font que le spectateur se rende compte que l'histoire devant lui dit quelque chose de la société, et exhorte un changement.

Les techniques incluent la distanciation et l'historicisation, typiquement connues avec le théâtre brechtien, donc je vais discuter comment la distanciation aide à transmettre un message politique. Plus spécifiquement, je vais noter plusieurs techniques qui contribuent à la théâtralité des pièces. Si une technique met l'emphasis sur le fait que l'histoire se passe dans un théâtre, ou suit les stéréotypes du théâtre traditionnel, elle montre aux spectateurs qu'ils regardent un spectacle, et donc ils sont plus susceptibles de comprendre le message. Je focalise sur ses techniques à cause des similarités avec la technique brechtienne, une technique efficace pour le théâtre politique.

---

<sup>1</sup> Miller, Judith Graves. 2007. *Ariane Mnouchkine*. Routledge Performance Practitioners. London: Routledge.

## Partie 1 : *Le Dernier Caravansérail*

Les « *Odyssées* » de Mnouchkine racontent une histoire ambitieuse et importante. Compris de plusieurs petites vignettes, *Le Dernier Caravansérail* expose des moments des vies de réfugiés et des individus qui sont des victimes de la traite des personnes qui viennent de plusieurs pays, et qui parlent plusieurs langues. Mnouchkine montre son histoire intrinsèquement politique dans un espace politique conçu de plusieurs façons : en montrant le langage physiquement, avec un décor non réaliste et théâtral, et par la relation construite entre les spectateurs et la scène. Ces trois exemples sont les plus importants dans l'espace théâtral politique de la pièce, mais il en existe d'autres plus efficaces pour d'autres spectacles.

Premièrement, Mnouchkine utilise le langage souvent pour suggérer un message politique. Comme le langage d'une pièce peut être considéré le plus important, ou sinon, un aspect nécessaire pour la plupart des œuvres théâtrales, il représente et soutient beaucoup du message politique. Mnouchkine profite de l'usage du langage dans un sens physique et spatial pour communiquer un message de deux manières principales. Un des traits uniques de *Le Dernier Caravansérail* est l'usage d'une dizaine de langues. (Finkle 2005)<sup>2</sup> Puisqu'on ne s'attend pas à ce que le public comprenne toutes les langues, elles sont projetées comme surtitres pour que les spectateurs puissent lire. La présence de l'élément vu s'ajoute au dialogue entendu, et devient un aspect du décor plus que simplement un aspect du scénario. Souvent les mots vus sont utilisés dans le théâtre pour des raisons politiques en distançant le public de l'histoire. Si un spectateur voit le titre d'une scène, il se rend compte qu'il voit une pièce et il est moins probable qu'il éprouve la catharsis (Barnett, Brecht in Practice : Theatre, Theory, and Performance 2014,

---

<sup>2</sup> Finkle, David. "Le Dernier Caravansérail." *TheaterMania*, juillet 21, 2005.

71-73)<sup>3</sup>. Dans *Le Dernier Caravansérail*, un effet similaire est réalisé. La pièce évoque les émotions, donc la catharsis, en montrant des vignettes presque réalistes, mais à la fois, le spectateur ne peut pas les comprendre s'il ne regarde pas les mots en surtitre. Il se rend compte que les personnages sont réels, ils parlent les vraies langues, mais en même temps, il sait qu'il est dans un théâtre, parce qu'il lit les mots parlés devant lui. Donc, il est distancé d'une certaine façon et il est plus ouvert au message politique intrinsèque.

La deuxième manière est l'utilisation de l'écriture comme accessoire à l'intrigue. Les vignettes de la pièce sont unifiées par la lettre fondamentale qu'un personnage donne à un autre et qui représente les lettres et entretiens que la compagnie a rassemblés pour créer les petites vignettes. Pendant que le groupe jouait *Tambours Sur La Digue*, l'autre pièce que je vais discuter, ils parlaient aux individus dans des camps de réfugiés pour apprendre leurs expériences de vie. Puis, cette histoire est racontée par un personnage qui connaît une femme réfugiée grâce à ses lettres, et on voit qu'elle est en train de répondre. Cette intrigue peut être considérée méta-théâtrale à cause de la façon dont la pièce a été conçue ; dans la pièce, la création de la pièce est montrée. Mnouchkine l'utilise comme scène visuelle avec laquelle le public voit le personnage en train d'écrire à cause du fait que les représentations visuelles sont extrêmement fortes pour montrer des idées. De plus, le spectateur se rend encore compte de la méta-théâtralité et donc est plus sensible aux messages politiques. En montrant cet aspect méta-théâtral visuellement, Mnouchkine crée un espace politique avec le langage.

Ensuite, pour créer un espace politique, Mnouchkine utilise le décor théâtral et non réaliste de plusieurs manières. Je vais discuter deux des exemples les plus efficaces. D'abord, la première scène du premier acte, donc une des premières choses que les spectateurs voient, est

---

<sup>3</sup> Barnett, David. *Brecht in Practice : Theatre, Theory and Performance*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2014.

« Le Fleuve Cruel. » Cette scène est réalisée par d'immenses tissus gris, manipulés par des vents et d'autres membres de la compagnie. Les réfugiés qui doivent le traverser, utilisent une boîte en bois et un câble dont l'effet très émouvant. Le spectateur peut se perdre dans les performances et les mouvements captivants des objets du décor, mais même si l'effet est presque réaliste, le public est toujours conscient que l'eau est vraiment le tissu. Cet effet à la fois réaliste et non réaliste est le cœur de la théâtralité du décor de *Le Dernier Caravansérail*. Le public est captivé par le vrai, mais conscient du théâtre. Cela renforce la distanciation et donc le message politique.

Puis, l'effet du décor le plus commun dans la pièce est la plate-forme roulante. Toutes les vignettes du spectacle se passent sur les plates-formes qui bougent et sont poussées par les autres membres de la compagnie. Cet effet impacte non seulement les comédiens en les demandant d'agir comme s'ils étaient en dehors du spectacle en évitant de toucher la scène, mais les spectateurs sont impactés aussi. Les spectateurs voient que les petites vignettes existent conjoncturellement parce que le décor pour chacune n'est pas permanent. En voyant une plate-forme séparée et en train de bouger, les histoires de chaque vignette sont interprétées par le public comme quotidiennes et similaires aux autres mais à la fois uniques et frappantes. Ces réactions sont nécessaires pour promouvoir les idées politiques parce que le public doit penser que les événements sont injustes et révoltants mais la distanciation l'encourage à réagir. Les comédiens sont toujours conscients du spectacle en jouant sur les plates-formes. Ils n'ont pas l'opportunité de mettre en œuvre la méthode de Stanislavski en jouant de façon complètement réaliste, mais sont plutôt un peu distanciés de leurs personnages et du spectacle en étant physiquement distanciés de la scène et toujours conscients du mouvement. Les comédiens qui poussent les plates-formes sont aussi toujours conscients parce qu'ils sont physiquement actifs

dans un sens extra-diégétique, et à la fois en train de regarder comme spectateurs aussi. Tout cela contribue à la distanciation aussi.

Enfin, Mnouchkine crée une relation unique entre le spectacle et les spectateurs dans *Le Dernier Caravansérail* pour encourager les thèmes politiques. Premièrement, les spectateurs sont assis sur les bancs inconfortables pour un spectacle qui dure six heures (Brustein 2005)<sup>4</sup>. Ces deux expériences physiques renforcent les thèmes difficiles montrés dans les histoires. Il est clair que Mnouchkine ne pense pas que le théâtre politique doive être confortable, et donc, elle communique cela avec les bancs des spectateurs. Si un spectateur est mal à l'aise en regardant le spectacle, il serait plus apte à connecter son expérience avec l'expérience des vraies personnes que la pièce représente. De plus, elle situe les loges des comédiens sous les bancs, pour que le public soit conscient qu'il regarde une pièce avec des acteurs. Cela encore utilise la théâtralité non réaliste pour sensibiliser les spectateurs aux thèmes politiques.

## **Partie 2 : *Tambours Sur La Digue***

Mnouchkine utilise d'autres techniques dans *Tambours Sur La Digue* pour créer un espace politique. Dans cette pièce, un royaume en Asie fait face à une inondation inévitable à cause d'un gouvernement corrompu. Pour promouvoir le message politique et intrinsèquement anticapitaliste, Mnouchkine utilise les marionnettes dans deux exemples, une séparation entre comédien et personnage en quelque sorte, et un espace non représentatif et indéfinissable. Toutes ces trois méthodes évoquent une distanciation du public du spectacle, qui est une technique utilisée pour encourager la compréhension des thèmes politiques et inciter l'action des spectateurs.

---

<sup>4</sup> Brustein, Robert. "Theatre of the Mushy Tushy." *The New Republic* 233 (2005).

Premièrement, elle utilise les marionnettes d'une façon très unique et essentielle à la pièce. Comme dit dans le texte théâtral, la pièce est créée pour des marionnettes jouées par des comédiens. Mnouchkine interprète cela en guidant les comédiens à bouger similairement aux marionnettes de l'art japonais ancien de Bunraku. Il y a d'autres comédiens, cagoulés et habillés en noir, qui guident les « marionnettes ». Les comédiens semblent être complètement contrôlés par des autres en parlant, marchant, et volant. Puis, plus tard dans la pièce, les personnages qui étaient joués par des comédiens marionnettes, se noient dans l'inondation. Pour créer cet effet, les personnages sont représentés par de vraies marionnettes plus petites. Les petites marionnettes sont jetées dans une vraie piscine sur la scène et sauvées par un autre membre de la compagnie. Ces deux utilisations des marionnettes renforcent le thème montré que les gouvernements capitalistes contrôlent tout le monde comme les marionnettistes dans la pièce. De plus, la théâtralité de la pièce est en partie à cause de l'usage des marionnettes, qui sont naturellement théâtrales. Cette théâtralité encourage les spectateurs à réaliser qu'il y a un message politique qu'il faut comprendre dans la pièce.

Dans le même ordre d'idées, il y a un sens très fort de la séparation entre comédien et personnage dans *Tambours Sur La Digue* qui se réalise de deux manières principalement. Les masques sont la technique la plus reconnaissable dans la pièce. Tous les personnages portent des masques qui cachent la plupart des expressions faciales et montrent seulement les yeux et la bouche. Ce procédé est utile pour donner le sens que les comédiens sont des marionnettes qui n'ont pas beaucoup de mouvement dans leurs expressions. En faisant cela, les vrais visages des comédiens ne sont pas montrés et donc leurs identités sont distancées de celles de leurs personnages. Puis, les personnages sont clairement un genre ou l'autre. Ils exposent des actions et stéréotypes féminins ou masculins. Mais, malgré cela, les comédiens qui jouent les

personnages hommes sont quelquefois des femmes et les personnages femmes sont joués quelques fois par les comédiens hommes. Cet échange de genre entre les personnages et les comédiens maintiennent encore les deux distancés. En jouant un homme, une femme joue les traits « masculins » plus fortement, en leur donnant plus d'emphase, ce qui est très important pour montrer la corruption de ce roi (Jenkins 2001)<sup>5</sup>. Donc, la distanciation physique peut ajouter aux performances des comédiens et les encourager à jouer avec un style présentatif, donc plus théâtral, pour promouvoir la politique de la pièce.

Finalement, Mnouchkine et son équipe créent un espace scénique non réaliste et non représentatif composé d'un décor unifié qui se passe dans un lieu non spécifié. Dans le théâtre, le décor peut être très simple, même si la pièce se passe dans plusieurs endroits. Si le décor ne change pas en fonction de l'endroit et il reste le même espace qui peut représenter tous les endroits, cela peut être appelé « unifié. » Dans *Tambours Sur La Digue*, la scène reste la même pendant toute la pièce et chaque endroit est représenté plus abstraitement. Ce style aide encore à rendre les spectateurs conscients du fait qu'ils regardent un spectacle avec un message. Parce qu'ils se rendent compte que le spectacle est loin du réalisme, ils n'éprouvent pas la catharsis. De plus, la pièce se passe dans un royaume fictionnel, ce qui contribue au non réalisme. L'histoire n'existe pas dans les vrais pays comme dans *Le Dernier Caravansérail*, mais avec cette technique différente, la politique reste claire.

## **Conclusion**

Mnouchkine est connue pour ses œuvres théâtrales politiques, et dans ces deux spectacles, ce n'est pas un hasard s'il existe beaucoup de techniques très visuelles et donc spatiales. Elle utilise le visuel pour montrer la politique d'une façon claire pour le spectateur, de

---

<sup>5</sup> Jenkins, Ron. "As if They are Puppets at the Mercy of Tragic Fate." *The New York Times*, 27 mai, 2001.

manière à le convaincre à agir. Elle offre une théâtralité dans les deux pièces susmentionnées, qui peut être réaliste ou non réaliste, mais qui rend le spectateur toujours conscient de la politique de la pièce par l'usage de l'espace. Elle crée une forme très unique dans ce sens, tout en s'inspirant d'autres théoriciens. Ses techniques s'alignent bien avec la théorie de Brecht, et son idée de la dialectique parce que Mnouchkine fournit souvent une antithèse avec ses éléments visuels. Les éléments qui fonctionnent dans un cadre Brechtien sont essentiels dans son travail et je vais comparer les deux praticiens et leurs techniques spécifiques dans le prochain chapitre.

### **Chapitre 3 : Croisements et conflits entre Brecht et Mnouchkine concernant l'espace théâtral politique**

#### **Introduction**

Ariane Mnouchkine et Bertolt Brecht ont des styles spatiaux très uniques, mais étant deux des praticiens du théâtre politique, il existe plusieurs croisements intégrants. Même si Mnouchkine n'utilise pas souvent le terme « distanciation » dans son œuvre, on voit des techniques visuelles et spatiales qui mettent le spectateur ou le comédien à une distance du contenu de la pièce. Il est clair qu'on peut voir les techniques spécifiques de Brecht dans le travail de Mnouchkine, mais on voit aussi des différences. Dans ce chapitre, je vais discuter les théories et les techniques de Brecht qu'on voit dans deux pièces de Mnouchkine, et aussi des exemples des techniques très importantes à la théorie de Brecht qu'on ne voit pas dans les spectacles de Mnouchkine. Ceci va montrer les similarités et les différences de ces deux styles de théâtre politique.

#### **Partie 1 : Croisements**

Il existe quelques croisements essentiels entre l'espace théâtral de Brecht et le théâtre de Mnouchkine. Avec tout le théâtre politique, il y aura plusieurs traits similaires à l'œuvre et la théorie de Brecht à cause de l'efficacité de ses techniques avec cette forme établie et son

influence énorme sur le monde théâtral. L'œuvre de Mnouchkine et les pièces que je vais examiner ont quelques croisements substantifs. Il est clair que Mnouchkine emprunte ses idées au théâtre épique et aux théories de Brecht. La preuve est vue dans les deux pièces que je vais décrire, *Le Dernier Caravansérail* et *Tambours Sur La Digue*, surtout avec les techniques mais aussi avec l'intrigue. Les croisements sont plus évidents avec *Tambours* parce que cette pièce s'aligne plus avec les théories et techniques spatiaux de Brecht, mais sans doute, il existe des croisements et conflits dans ces deux pièces. Ces traits similaires entre Brecht et Mnouchkine sont divers et incluent des thèmes anticapitalistes, le dialectisme, le rejet de la catharsis, et l'historicisation, qui font tous partie du *Verfremdungseffekt*, ou la technique de distanciation que Brecht a popularisée.

Premièrement, les thèmes anticapitalistes, des thèmes peut-être les plus importants à Brecht, sont évidents dans le théâtre de Mnouchkine, surtout dans *Tambours Sur La Digue*. Brecht a créé le théâtre pour exprimer les messages politiques et encourager le public à agir. Les messages étaient inspirés par le marxisme et nourris par la politique de la Deuxième Guerre mondiale et la montée du nazisme. Quoique Mnouchkine ne vive pas sous le même régime, elle soulève ces thèmes aussi. *Tambours* raconte le désastre environnemental d'une inondation causée par les décisions d'un roi pour le désir de maintenir le pouvoir et l'argent. Plutôt que de créer une meilleure infrastructure, les dirigeants et les autres conseillers dans la pièce décident qu'une des digues doit être rompue pour inonder une partie de la campagne. Le Seigneur du village doit choisir s'il veut rompre la digue du Nord et inonder le quartier avec toutes les entreprises et la possibilité pour le développement économique, ou la digue du Sud qui protège « le quartier des plaisirs ». Guidé par ses conseillers, qui représentent les classes sociales les plus aisées et les politiciens, il décide de détruire le Sud en tuant les artistes. Clairement

anticapitaliste, la pièce utilise cette intrigue pour faire allusion à la destruction causée par les intérêts capitalistes. On voit un commentaire sur le capitalisme dans *Le Dernier Caravansérail* aussi, quoique d'une façon plus nuancée. Les vignettes montrent souvent des exemples des réfugiés rejetés des pays où ils trouvent refuge et bien sûr, du travail. Cet acte de rejet des immigrants nous rappelle la xénophobie dans notre pays mais aussi la peur que les immigrants « volent » nos boulots. Ces messages sont fondamentaux aux intrigues des deux pièces, et sont montrés bien avec les techniques spatiales que je vais souligner ci-dessous.

Qui plus est, on voit souvent des techniques qui soutiennent la « dialectisation des événements » : le terme préféré de Brecht pour son genre du théâtre est le théâtre dialectique (Brecht, *Brecht on Theatre* 1966)<sup>6</sup>. La dialectique est définie par la création d'un discours, qui est l'objectif principal de Brecht. Ces techniques spatiales contribuent toutes à la distanciation du spectateur et du comédien du contenu de la pièce, de ses thèmes et de son intrigue, pour que le public puisse rester vigilant aussi et rejeter la catharsis. En évitant la catharsis, le désir d'agir est plus fort parce que la distraction de l'émotion n'existe plus. Le dialectisme peut être simplement utilisé comme terme générique pour décrire le style du théâtre épique, mais peut aussi être qualifié et expliqué par les techniques l'historicisation et le *Verfremdungseffekt*.

On voit l'historicisation dans *Tambours Sur La Digue*, une technique spatiale popularisée par Brecht à cause de son importance dans beaucoup de ses pièces. Dans *Tambours*, c'est essentiel à cause de son commentaire sur le capitalisme comme déjà discuté. L'historicisation est une comparaison des vues ou des comportements qui provoque la réalisation qu'ils sont différents de ceux qu'on a perçus auparavant (Barnett, *Brecht in Practice : Theatre, Theory, and*

---

<sup>6</sup> Brecht, Bertolt, et John Willett. *Brecht on Theatre : The Development of an Aesthetic*. 1st Dramabook ed. A Dramabook. New York: Hill and Wang, 1966.

Performance 2014, 74)<sup>7</sup>. Ceci inclut le choix d'un lieu ou d'une époque différente et peu familier au public qui situe les événements de la pièce d'une autre perspective. Comme déjà dit, la prémisse de la pièce inclut la décision d'un roi dans un royaume asiatique fictionnel, clairement différent de la France. Le choix par Mnouchkine et sa partenaire dramaturge, Hélène Cixous, pour concevoir la pièce dans un lieu à la fois oriental et fictionnel n'était pas fortuit. Cette décision crée l'effet d'un conte de fée mais de plus, elle historicise les événements de la pièce, en les différenciant de la réalité. Quand les événements sont irréalistes, les spectateurs deviennent conscients des similarités entre l'intrigue de la pièce et les événements actuels et sont plus inspirés d'agir politiquement. « L'exotisation » de l'histoire est vraiment une technique spatiale parce qu'elle contribue à tous les éléments vus, surtout le décor inspiré par les scènes traditionnelles japonaises de Kabuki et les mouvements des comédiens comme « marionnettes » similaires à l'art ancien aussi japonais de Bunraku. Ces deux éléments travaillent ensemble avec des autres aspects des cultures asiatiques, pour montrer au public un spectacle exotique qui les transporte, mais qui attire les intérêts.

Avec l'historicisation, l'usage du « gestus » aussi contribue à la distanciation, ou le *Verfremdungseffekt*. Le gestus est une technique utilisée par Brecht qui décrit la technique des comédiens dans un spectacle politique. La partie fondamentale du gestus est que le comédien n'est pas complètement associé à son personnage. Brecht dit que le comédien doit montrer le personnage plutôt que de le devenir, de manière à ce que le public puisse éprouver des émotions différentes de celles du personnage (Brecht, *Le Petit Organon pour le théâtre* 1948)<sup>8</sup> Il veut dire que les émotions du personnage et du comédien doivent être séparées et donc le public se rend

---

<sup>7</sup> Barnett, David. *Brecht in Practice : Theatre, Theory and Performance*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2014.

<sup>8</sup> P. 9 ; 48

compte de ce qui se passe et peut répondre avec une antithèse. C'est une distinction par rapport à la Méthode de Stanislavski, où le comédien essaie de devenir le personnage et de jouer d'une manière aussi réaliste que possible en « devenant » le personnage. De plus, le gestus comprend l'influence de la société sur le personnage, et montre ceci physiquement. C'est-à-dire la technique est une forme de jeu qui montre la relation entre le personnage et le monde autour de lui (Barnett, *Brecht in Practice : Theatre, Theory, and Performance* 2014, 93-97)<sup>9</sup>. Le gestus permet non seulement aux comédiens de se distancier du personnage mais fait aussi que les spectateurs se distancient de l'action pour voir ce qui se passe pour le critiquer. Si on peut voir l'influence de la société sur le personnage par le jeu des acteurs, on se rend compte de la critique sur la société que le spectacle présente.

On voit cette technique avec *Tambours* surtout, parce qu'on encourage les comédiens à jouer de façon irréaliste. Premièrement, on voit tous les personnages en tant que des marionnettes de Bunraku, donc les comédiens sont tenus de jouer d'une manière très spécifique. De plus, ils sont contrôlés par d'autres comédiens « marionnettistes, » qui, d'après Miriam Azencot, une des comédiennes, sont nécessaires pour évoquer la violence intrinsèque de la pièce. Azencot, une femme, joue le rôle du Grand Intendant, un homme. Elle dit que les marionnettistes l'aident à jouer un homme spécifiquement parce que les hommes sont plus physiques avec leur mal que les femmes, et ce personnage est diabolique. (Jenkins, *As if They Are Puppets at the Mercy of Tragic Fate* 2001)<sup>10</sup> La théorie de Brecht dit que, à cause de l'historicisation et du gestus, les femmes en jouant les hommes attirent l'attention sur la masculinité plus que les hommes qui

---

<sup>9</sup> Barnett, David. *Brecht in Practice : Theatre, Theory and Performance*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2014.

<sup>10</sup> Ron Jenkins, "As if They Are Puppets at the Mercy of Tragic Fate," *The New York Times*, May 27, 2001.

jouent les hommes (Barnett, *Brecht in Practice : Theatre, Theory, and Performance* 2014, 49)<sup>11</sup>.

Donc, Azencot applique cette technique dans son jeu. Il est clair que les mouvements du style marionnette et l'usage des femmes comme des personnages hommes dans *Tambour Sur La Digue* ajoute au jeu irréaliste et reproduit l'effet du gestus et de l'historicisation de Brecht.

Cependant, les croisements n'existent pas seulement avec cette pièce. Le *Verfremdungseffekt* est obtenu dans *Le Dernier Caravansérail* aussi bien que dans *Tambours Sur La Digue*. On le voit amplement avec *Le Dernier Caravansérail* par la distanciation causée par les comédiens qui jouent beaucoup de rôles différents. Quand on voit le spectacle, on sait que plusieurs comédiens jouent plusieurs personnages et c'est là où on se rappelle que c'est une pièce et que ce n'est pas la réalité. De plus, on s'est rappelé souvent la situation sociale des immigrants et réfugiés par le gestus des comédiens qui les jouent. Ils sont toujours conscients de leurs environnements et jouent en conséquence, en présentant au public les situations sociétales qu'ils éprouvent. De plus, les comédiens sont distanciés littéralement de la scène par les plates-formes, donc le décor présente une métaphore qui soutient la distanciation théorique.

## **Partie 2 : Conflits**

Comme il existe plusieurs croisements et similarités entre les œuvres de Mnouchkine et de Brecht qu'on voit dans les techniques spécifiques et leurs buts, il existe plusieurs conflits aussi. Mnouchkine est une contemporaine qui a son propre style unique. Malgré des similarités, Mnouchkine ne se définit pas en tant qu'une « pratiquante » du théâtre dialectique et elle incorpore souvent des éléments réalistes et représentationnels dans ses spectacles. Ces éléments sont les plus évidents avec *Le Dernier Caravansérail*, une pièce sûrement politique qui utilise

---

<sup>11</sup> Barnett, David. *Brecht in Practice : Theatre, Theory and Performance*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2014.

cependant des techniques différentes de celles de Brecht. Caractérisés par l'espace, les éléments réalistes--et donc non-brechtiennes--incluent le décor et le jeu.

Premièrement, et clairement spatial, le décor dans *Le Dernier Caravansérail* inclut des détails à la fois brechtiens et pas. Comme déjà discuté, les plates-formes roulantes peuvent être examinées d'un point de vue brechtien, ainsi que tous les accessoires qui sont là-dessus évoquent le réalisme avec quelques petites exceptions. Quand on voit le spectacle, on sait que c'est une pièce, mais on est aussi absorbé dans l'action de chaque petite histoire à cause du réalisme des éléments scéniques sur les plates-formes. Ces procédés incluent le délabrement des murs, sols, et meubles aussi bien qu'une exactitude des styles d'architectures et d'objets. Cela donne la perception que les histoires se passent en réalité, comme des scènes « copiées-collées » pour le spectacle. La technique de Brecht se singularise en utilisant souvent un décor minimaliste. Le réalisme du décor présente des vignettes réalistes qui évoquent une réponse émotionnelle de la part du public. En évoquant une réponse émotionnelle avec le réalisme, Mnouchkine provoque peut-être elle aussi une réponse politique, mais d'après Brecht, ce serait moins probable. Si le public éprouve la catharsis par une réponse émotionnelle, cela invalide la technique brechtienne. De toute façon, si le public va agir après un spectacle qui évoque une réponse émotionnelle, il va le faire avec une conscience émotive, qui est nécessaire de temps en temps avec des situations aussi personnelles que celles des réfugiés.

Ensuite, on voit le jeu réaliste dans *Le Dernier Caravansérail*. Miller, Kiernander, et beaucoup d'autres critiques notent le style d'improvisation de Mnouchkine dans ses répétitions. Dans ce style, les comédiens travaillent en fonction de leurs propres expériences et recherches, ce qui est très différent du processus un peu calculé de Brecht. Dans *Le Dernier Caravansérail*, les personnages quelque fois macabrement réalistes évoquent les expériences de vie des réfugiés

et de ceux qui les protègent. Quand le jeu est aussi réaliste, les spectateurs ont plus d'opportunité de s'associer aux personnages ou de faire preuve d'empathie à leur égard. C'est encore différent de ce que Brecht dit, parce qu'il ne veut pas que le public ressente la catharsis qui est liée avec l'empathie.

Finalement, ni l'une ni l'autre des deux pièces n'utilise beaucoup l'effet que Brecht utilise souvent, une rupture catégorique du quatrième mur. Le quatrième mur est un concept dans le théâtre qui signifie une barrière entre les spectateurs et les joueurs. Ce n'est pas un vrai mur, mais l'idée des comédiens, donnée fréquemment par le metteur en scène, d'ignorer le public et donner l'impression qu'un quatrième mur est en place dans le proscenium du théâtre. Quand il est cassé, d'après Brecht, le public se rend compte que c'est un spectacle devant eux, et pas la réalité. Ni les personnages dans *Le Dernier Caravansérail* ni ceux dans *Tambours Sur La Digue* ne parlent souvent directement au public pour expliquer ce qui se passe ou pour introduire l'action. On voit cela dans la pièce *1789* du Théâtre du Soleil, où les comédiens jouent dans la salle des spectateurs, et un peu avec les surtitres en ce qui concerne *Le Dernier Caravansérail* et avec le personnage du Fleuve dans *Tambours Sur La Digue* qui parle au public (Karch 2011)<sup>12</sup>. Cependant, l'absence de cette technique dans ces deux spectacles montre que Mnouchkine n'adopte pas pleinement le style directement de Brecht, mais plutôt, que son style peut être comparée efficacement par des techniques spatiales précises.

## **Conclusion**

En conclusion, il est efficace d'examiner les croisements et les conflits entre les deux styles pour voir les différentes façons de créer le théâtre politique. Bien qu'il soit presque impossible de déterminer l'efficacité des spectacles de Brecht versus ceux de Mnouchkine--ce

---

<sup>12</sup> Karch, Agnieszka. (2011). *Theatre for the People : The Impact of Brechtian Theory on the Production and Performance of 1789 by Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil*. Opticon1826.

n'est pas ce que je voudrais faire--, on peut voir avec les croisements que Mnouchkine a déterminé que certaines techniques spatiales de Brecht sont efficaces, et elle les emprunte, mais elle les utilise avec moins d'exactitude que lui. C'est-à-dire qu'elle mélange plusieurs anciens styles du théâtre politique avec ses propres valeurs pour créer un théâtre unique. Dans les spectacles de Mnouchkine, les techniques qu'elle utilise, qu'elles soient brechtiennes ou pas, sont souvent reçues comme efficaces, mais il y a aussi des faiblesses dans sa technique. Dans le prochain chapitre, je vais examiner quelles techniques qui font l'objet des louanges ou bien des reproches de la part de commentateurs et critiques.

## **Chapitre 4 : Analyse de l'approche de Mnouchkine : Points forts et points faibles**

### **Introduction**

Les œuvres de Mnouchkine et le Théâtre du Soleil ont reçu beaucoup de réponses à la fois positive et négative, d'un public académique et de la presse. Si ces réponses sont journalistiques, elles sont dans la forme d'une critique. Des critiques ont le pouvoir de convaincre des spectateurs potentiels de voir la pièce, mais de plus, elles aident à souligner l'efficacité du message de la pièce pour un grand public. Si la critique est positive, et peut raconter un message clair vu dans la pièce, on peut présumer que la pièce l'a bien manifesté. De plus, les critiques académiques montrent régulièrement des comparaisons aux autres techniques théâtrales, c'est-à-dire souvent brechtiennes, pour un meilleur sentiment de l'efficacité de la mise en scène et le concept. Donc, avec l'aide de ces sources, je vais expliquer les points forts et les points faibles de l'approche de Mnouchkine en mettant en scène les pièces, *Tambours sur La Digue* et *Le Dernier Caravansérail*<sup>13</sup>.

### **Partie 1 : Les points forts**

---

<sup>13</sup> J'ai choisi d'inclure les détails le plus relevant au cadre Brechtien et qui ont le plus grand sens de clarté en efficacité ou inefficacité.

Une remarque courante dans des critiques et d'autres écrits sur Mnouchkine est le travail coopératif du Théâtre du Soleil. La façon dont les membres de la compagnie travaillent, mangent, et vivent est aussi importante au processus que le travail au théâtre. Adrian Kiernander explique que ce style coopératif était commun pendant les années 1960. Le but est de « garantir une structure de pouvoir collaborative et non hiérarchique qui contraste avec la société établie » (Kiernander 1990, 323).<sup>14</sup> Donc, la conception de la façon dont la compagnie travaille est politique en elle-même. Elle représente les thèmes des pièces mais de plus, elle contribue à la création de ces thèmes. En assumant les responsabilités habituelles du quotidien et du processus théâtral, les membres partagent le travail et les expériences de la vie, mais aussi des idées artistiques. C'est encore une technique qu'on peut appeler « spatiale » parce que l'espace de la compagnie théorique et du théâtre physique sont les deux espaces grandement influencés par ces procédés. Dans un sens théorique, l'espace inclut les idées et les émotions des membres de la compagnie qui sont tous impliqués avec le travail, et donc en facilitant un travail coopératif, toutes les idées et les émotions deviennent plus communautaires. Agnieszka Karch argue qu'en « autonomisant les comédiens et en leur donnant un impact sur leur travail, les spectateurs sont aussi convaincus qu'ils ont un mot à dire dans leurs communautés et donc une influence sur le processus du changement. » (Karch, *Theatre for the People: the Impact of Brechtian Theory on the Production and Performance of 1789 by Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil* 2011, 2)<sup>15</sup> Ainsi, elle soutient un aspect très important et efficace du processus de Mnouchkine. Les thèmes des pièces sont plus apparents aux publics à cause du travail coopératif. C'est la contribution de

---

<sup>14</sup> Adrian Kiernander. "The Role of Ariane Mnouchkine at the Théâtre du Soleil." *Modern Drama* 33, no. 3 (1990): 322-332.

<sup>15</sup> Karch, Agnieszka. (2011). *Theatre for the People : The Impact of Brechtian Theory on the Production and Performance of 1789 by Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil*. Opticon1826.

chaque membre qui soutient les idées que la groupe veut partager par le théâtre. Kiernander discute que la direction de Mnouchkine est encore forte, mais à part la divergence de quelques membres, le groupe voit cela comme plutôt positive. Mais, malgré la direction nécessaire de Mnouchkine, le processus des répétitions reste collaboratif. (Kiernander 1990).<sup>16</sup> Ce processus collaboratif est efficace pour montrer les idées politiques que le groupe soutient avec sa structure du travail coopérative, mais aussi pour insister sur ce qu'elle veut montrer dans le théâtre en soi.

Comme déjà discuté en ce qui concerne les avantages du travail coopératif, il est clair aussi que Mnouchkine a une bonne compréhension de la relation entre les spectateurs et le spectacle et comment ceci peut influencer le public. Un autre aspect de cela est l'espace physique qu'elle met entre les spectateurs et le spectacle, même avant que l'intrigue commence. C'est-à-dire le positionnement du public et les comédiens dans les coulisses, comment les spectateurs inter-agissent physiquement avec le spectacle, et comment ils répondent en conséquence au reste de la scénographie. Pascale Goetschel a écrit une critique détaillée de l'espace et du spectacle et comment les deux fonctionnent ensemble dans *Le Dernier Caravansérail*. Elle décrit « le vaste hangar qui précède la salle de représentation, » et les coulisses sous les sièges du public « dans une pénombre judicieusement éclairée, où les acteurs se maquillent, s'habillent, discutent, » tous visibles (Goetschel 2003, 142).<sup>17</sup> De grands espaces sont beaucoup utilisés dans le théâtre mais contribuent souvent à une perte d'intimité. Dans ce cas, le « hangar » est utile en tant que contraste avec le reste du spectacle. L'exposition du spectacle avant que la pièce commence par l'usage des coulisses visibles exprime la quintessence de l'intimité et met le public dans

---

<sup>16</sup> Adrian Kiernander. "The Role of Ariane Mnouchkine at the Théâtre du Soleil." *Modern Drama* 33, no. 3 (1990) : 322-332.

<sup>17</sup> Goetschel, Pascale. "Le Dernier Caravansérail, Odyssées." *Vingtième Siècle. Revue D'histoire*, no. 80 (2003): 141-43. doi:10.2307/3771768.

l'histoire en quelque sorte. Selon Brecht, le public comprend ainsi qu'il est tout le temps dans un espace théâtral en train de regarder un spectacle. C'est efficace dans le cadre brechtien à cause de la rupture constante du quatrième mur même si le décor est souvent réaliste. Cette technique est très importante pour ne pas perdre le public dans le réalisme des petites vignettes. Goetschel dit que ce qu'elle appelle « l'écriture scénique », donc les plates-formes roulantes et le décor dessus, expliquent et clarifient l'apparence de désordre dans l'intrigue minimaliste et épisodique, tout en soulignant les vies qu'elle représente (Goetschel 2003)<sup>18</sup>. Donc, l'espace physique, spécifiquement entre le public et les comédiens avant que la pièce commence en plus de l'usage d'un réalisme unifié sur la scène, sont efficaces et ajoutent à la compréhension de l'ensemble du public.

Un aspect qui contribue effectivement à l'espace scénique de Mnouchkine est l'usage des plates-formes roulantes dans *Le Dernier Caravansérail*. Peter Meineck compare ces plates-formes aux anciens chariots utilisés dans le théâtre grec, les ekkyklêmas<sup>19</sup>. Les ekkyklêmas sont traditionnellement utilisés pour manipuler les décors trop grands ou lourds pour être portés. Dans *Le Dernier Caravansérail*, Meineck note que l'usage est plutôt universel pour évoquer un message ou thème. L'usage continu qui unifie les petites vignettes des réfugiés donne « l'impression d'un monde où les pieds ne touchent jamais le sol, » (Meineck 2006, 456)<sup>20</sup>. Ce

---

<sup>18</sup> Ibid

<sup>19</sup> Meineck ne critique pas la pièce, mais plutôt discute son efficacité en comparant la mise en scène de Mnouchkine et l'usage de l'ekkyklêma dans la pièce ancienne, *Ajax*.

<sup>20</sup> Peter Meineck. "Ancient Drama Illuminated by Contemporary Stagecraft: Some Thoughts on the Use of Mask and Ekkyklema in Ariane Mnouchkine's *Le Dernier Caravansérail* and Sophocles' *Ajax*." *American Journal of Philology* 127, no. 3 (2006): 453-460.

n'est pas seulement que les plates-formes roulantes sont nécessaires pour des raisons techniques mais aussi pour soutenir les thèmes politiques que Mnouchkine veut partager.

Un autre élément très important pour montrer des thèmes politiques est l'usage spécifique de la marionnette Bunraku dans *Tambours Sur la Digue*. Avant tout, le texte commence avec cette description dans le sous-titre : « sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs ». On a beaucoup commenté sur l'usage des mouvements et du jeu « marionnette-esque » mais quelques individus notent que cette décision est capitale pour montrer les thèmes anticapitalistes de la pièce. Ron Jenkins de *The New York Times* commence sa critique en expliquant l'importance de la marionnette dans le théâtre. Il explique que l'usage de la marionnette souligne les métaphores qui sont intégrales à cette approche anti-réaliste et que les personnages sont « à la merci des forces en dehors de leur pouvoir » comme des marionnettes manipulées (Jenkins 2001)<sup>21</sup> Cynthia Running-Johnson note la distinction entre deux définitions du mot « manipulateur ». Premièrement, c'est simplement le marionnettiste, mais de plus, cela « suggère l'idée de contrôle avec l'intention frauduleuse, » (Running-Johnson 2001)<sup>22</sup> Cette deuxième définition est très importante à noter parce qu'elle implique le message que Cixous et Mnouchkine veulent partager avec le public. En exprimant cette métaphore, Running-Johnson montre qu'il est clair que les marionnettes sont efficaces pour représenter le contrôle frauduleux d'un gouvernement corrompu. De plus, Running Johnson explique la théâtralité de l'usage des marionnettes. Elle dit que la marionnette elle-même oscille entre le réalisme et l'illusion du

---

<sup>21</sup> Ron Jenkins, "As if They Are Puppets at the Mercy of Tragic Fate," *The New York Times*, May 27, 2001, <https://www.nytimes.com/2001/05/27/theater/theater-as-if-they-are-puppets-at-the-mercy-of-tragic-fate.html>.

<sup>22</sup> Running-Johnson, Cynthia. "Cixous's Left and Right Hands of Writing in *Tambours sur la digue* and *Osnabruck*." *French Forum*, vol. 26 no. 3, 2001, pp. 111-122.

spectacle (Running-Johnson 2001)<sup>23</sup>. D'après Brecht, la théâtralité stricte est la plus efficace, mais Mnouchkine montre que cette oscillation est aussi sinon plus influente.

## **Partie 2 : Points Faibles**

Quelques critiques mentionnent qu'il est facile de perdre l'attention en tant que spectateur pendant les deux spectacles, bien sûr limitant l'efficacité du message politique. Même si ces points faibles ne sont pas abondants, il est important de les noter. Robert Brustein écrit satiriquement dans *The New Republic* que Mnouchkine a créé un nouveau style de théâtre avec *Le Dernier Caravansérail*, qu'il appelle le « mushy tushy, » à cause de l'inconfort que le public ressent en regardant le spectacle. Il argue que le spectacle n'est pas efficace en montrant sa thèse parce que les spectateurs fatiguent leurs dos et leurs yeux en regardant le spectacle. Ils sont assis sur les bancs rigides et à cause de la multiplicité des langues, il faut regarder des sous-titres trop petits et illisibles. De plus, le spectacle, qui dure six heures, est trop long pour maintenir l'attention du public. Il mentionne aussi que la pièce est condescendante en ce sens qu'il « amène à une expression de la sympathie sans conscience », qui est l'inverse de ce que Brecht dit est nécessaire pour montrer un message politique (Brustein, *Theatre of the Mushy Tushy* 2006)<sup>24</sup>. Dans ce sens, la pièce n'est pas efficace pour les spectateurs parce qu'il est trop difficile à voir, le message n'est pas capté et donc le public ne ressent pas un désir d'agir.

## **Conclusion**

Mnouchkine utilise certaines techniques brechtiennes enrichies par le réalisme dans son propre théâtre. On peut voir dans les critiques et les articles académiques de *Le Dernier Caravansérail* et *Tambours Sur la Digue* que les spectateurs percevaient ces techniques et leurs

---

<sup>23</sup> Ibid

<sup>24</sup> Robert Brustein, *Millenial Stages: Essays and Reviews, 2001-2005* (New Haven: Yale University Press, 2006), 166.

intentions dans un cadre politique. La majorité pensent que Mnouchkine utilise une approche du théâtre politique forte, mais les divergences sont aussi valables. De toute façon, on peut voir comment les techniques inspirées par le théâtre dialectique sont utiles pour faire passer un message politique au public, et les autres techniques uniquement de Mnouchkine ajoutent à l'efficacité. En plus de ces techniques discutées, il y a d'autres styles du théâtre politique qui sont liés avec ceux de Mnouchkine et de Brecht. Dans le prochain chapitre, je vais discuter ces styles, et leurs praticiens, au-delà du Théâtre du Soleil.

## **Chapitre 5 : L'espace théâtral politique au-delà de Mnouchkine**

### **Introduction**

Le domaine du théâtre est riche à cause de la multiplicité des styles qui transmettent des messages différents. Avec le théâtre politique, il n'existe pas simplement le théâtre dialectique de Brecht, mais aussi d'autres styles avec des techniques spatiales différentes et de mouvement qui veulent éveiller la conscience du public. J'ai choisi de discuter d'autres styles pour donner un contexte à mon travail sur Brecht, Mnouchkine, et le Théâtre du Soleil, et pour souligner la diversité du théâtre politique. Deux styles que je vais expliquer, ceux du Théâtre de l'Opprimé et du Théâtre de la Cruauté, ont une connexion ou popularité avec le théâtre francophone. L'accent sur les techniques spatiales ou visuelles témoignent des liens avec le théâtre dialectique de Brecht et les techniques de Théâtre du Soleil. De plus, je vais discuter une pièce politique qui s'appelle *The Skriker* par Caryl Churchill. Churchill est une dramaturge anglaise qui est comparée à Brecht à cause de son utilisation des thèmes politiques comme la classe sociale et le genre. Je m'intéresse à cette pièce à cause de mes expériences en tant que conceptrice des accessoires et de la scénographie avec les étudiants en dernière année de licence du département

de théâtre de Goucher College. On a mis en scène *The Skriker*, et je vais utiliser mes recherches sur le théâtre politique pour informer mes décisions.

### **Augusto Boal et le Théâtre de L'Opprimé**

Pendant les années 1970, Augusto Boal, un dramaturge brésilien, a conçu et a appliqué les méthodes du théâtre de l'opprimé, une nouvelle forme du théâtre politique. Pour répondre à la poétique d'Aristote et le style de Brecht, il a expliqué sa propre démarche dans le livre *Le Théâtre de L'Opprimé* en 1971. Pour le faire connaître au public européen, en 1979 il a créé le Centre du Théâtre de L'Opprimé à Paris (Théâtre de L'Opprimé 2019).<sup>25</sup> Ici, des artistes pratiquent son style qui met l'accent sur l'expérience et la capacité d'agir du spectateur, ou « spectActeur, » comme Boal l'a conçu, pour souligner la participation de celui-ci dans le spectacle. Il écrit dans son livre qu'Aristote propose que le spectateur donne le pouvoir au personnage pour qu'il puisse agir et penser à sa place, alors que Brecht propose que le spectateur donne le pouvoir au personnage d'agir mais que celui-là garde sa capacité de penser et de critiquer. Dans les deux premiers cas, le spectateur donne son pouvoir d'agir aux personnages, mais dans son théâtre, Boal propose que le spectateur ne donne rien de son pouvoir aux personnages ou comédiens, mais au contraire, qu'il agisse lui-même. (Boal 1971, 122)<sup>26</sup>

Dans le théâtre de Boal, il existe le « joker, » une sorte de metteur en scène qui existe dans le spectacle pour guider les événements et l'histoire. Ce rôle est né à cause de la nécessité dans le Théâtre Arène à Sao Paulo de centrer le spectacle sur la culture spécifique qu'il veut critiquer et pour lui donner une perspective précise. (Boal 1971, 174-175).<sup>27</sup> De plus, il y a

---

<sup>25</sup> Le Théâtre de L'Opprimé. 2018-2019. *Théâtre de L'Opprimé : Une compagnie, une méthode, un lieu.*

<sup>26</sup> Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group, 1993.

<sup>27</sup> *Ibid.* pp. 174-175.

plusieurs techniques conçues par Boal et le Centre de Théâtre de L'Opprimé à Paris, à savoir le théâtre-forum et le théâtre-image. Le théâtre-forum, une technique très populaire et développée, décrit les interventions des spectActeurs dans le spectacle pour changer les évènements oppressants représentés par des comédiens ou les vrais membres d'une communauté. Le théâtre-image est utilisé comme atelier plutôt que comme spectacle, mais il engage le spectActeur à créer des images avec son corps ou le corps d'un autre pour exprimer et explorer la vie. (Théâtre de L'Opprimé 2019)<sup>28</sup> Ces deux styles sont basés dans le mouvement des spectActeurs, soit dans la salle ou sur la scène, ou avec l'un l'autre pour créer les images corporelles.

### **Antonin Artaud et le Théâtre de la Cruauté**

Plus audacieux que les autres styles, le Théâtre de la Cruauté, popularisé et développé par Antonin Artaud dans son œuvre *Le Théâtre et son Double*, essaie d'évoquer les émotions les plus fortes avec des mouvements et des vocalisations brusques. Artaud dit que le théâtre est similaire à une peste qui détruit et décompose le corps ; le théâtre peut détruire le fonctionnement de notre société en exprimant les émotions grotesques et en les évoquant pour un public. Similairement, la cruauté est l'expression de l'émotion et le mécontentement avec la société. Dans ce sens, il veut évoquer la catharsis, au contraire de Brecht et comme indiqué par Aristote. Mais, par contraste, Artaud dit que le théâtre est nécessaire, pas seulement agréable, et plutôt qu'une diversion, le théâtre représente les pestes de la société qui doivent être purgées. (Bermel 2001)<sup>29</sup> C'est-à-dire qu'Artaud veut changer et promouvoir des spectateurs avec la catharsis extrême avec un accent sur le visuel et l'émotion viscérale.

---

<sup>28</sup> Le Théâtre de L'Opprimé. *Théâtre de L'Opprimé*. 5-6.

<sup>29</sup> Bermel, Albert. 2001. *Artaud's Theatre Of Cruelty*. Plays and Playwrights. London: Methuen Drama.

On voit ce style comme politique à cause de la perspective d'Artaud sur la société européenne et en général. Il note dans la préface de *Le Théâtre et son Double*, que le théâtre de la cruauté est une méthode pour développer la culture en forme de la protestation. (Artaud 1938, 10)<sup>30</sup> Maintenant, les techniques du théâtre de la cruauté peuvent être utilisées pour exprimer toute forme de mécontentement avec la société et le désir pour le changement politique. Le style est ancré dans l'espace parce que des mouvements expressifs et les cris et d'autres bruits corporels sont associés avec le théâtre de la cruauté. Ces techniques sont très clairement extrêmement émotives et donc elles sont populaires avec le théâtre d'avant-garde d'aujourd'hui et le style est très identifiable par cela.

### ***The Skriker* à Goucher College**

*The Skriker* raconte l'histoire de deux jeunes femmes naïves, l'une enceinte, l'autre juste après l'accouchement, tourmentées par une fée ancienne et mourante qui s'appelle la Skriker. Lily et Josie, les filles, rencontrent encore et encore la Skriker, qui peut changer de forme et apparaît comme une femme américaine, une enfant, un homme, et un canapé entre autres choses. Elle essaie de les attirer pour consommer leurs enfants, en offrant des souhaits et des voyages au monde des fées temporairement déformés. La Skriker elle-même est une fée de nature qui représente l'environnement. Elle est mourante à cause des pratiques capitalistes et la dégradation de l'environnement et elle a besoin de nouveaux bébés pour survivre, une métaphore pour la nécessité de partager l'information de la planète mourante à la nouvelle génération. Donc, les thèmes politiques contre le capitalisme et le changement climatique dans la pièce que Churchill veut partager sont clairs.

---

<sup>30</sup> Artaud, Antonin. 1938. *Le Théâtre et son Double*. Paris: Gallimard

Les étudiants de théâtre de la promotion de 2019 ont choisi de mettre en scène cette pièce à cause de ces thèmes politiques et le caractère unique de la pièce. Sous la direction de Becky Free, on a chacun un poste de production et un personnage à jouer dans la pièce. Je travaille comme membre d'une équipe qui aide à concevoir le décor et les accessoires, et j'utilise mes recherches sur l'espace et le théâtre politique pour nous aider à sensibiliser efficacement un grand public à des thèmes politiques.

Premièrement, *The Skriker* se passe dans plusieurs lieux concrets ; des hôpitaux, un appartement, un parc, et le monde des fées ; comme quoi il faut avoir une méthode facile pour montrer tous ces lieux. Et, puisque la pièce inclut des thèmes politiques, et que le professeur Free connaît le travail du Théâtre du Soleil, elle a choisi d'utiliser la méthode des plates-formes roulantes pour la plupart des scènes dans *The Skriker*. Cette décision a non seulement créé l'effet de beaucoup de lieux facilement et rapidement, mais elle a aussi éclairé le style du décor qu'on va utiliser. En prenant cette décision, on a adopté une technique présentative similaire à celles de Brecht et de Mnouchkine. Puisque les plates-formes roulantes montrent littéralement la façon dont les différents lieux apparaissent au public, ils rendent le public toujours conscient de la théâtralité de la pièce. Cette pièce est bien sûr non réaliste à cause des thèmes des contes de fée mais ces décors non réalistes et présentatifs expriment et contribuent à ces thèmes pour créer un récit édifiant, donc une histoire avec un message. À l'instar de leur usage dans *Le Dernier Caravansérail*, l'existence des plates-formes roulantes crée l'impression que les personnages vivent dans un monde précaire, et que ceux qui sont debout sur les plates-formes ne sont pas en contact avec un monde réel. Les plates-formes aident à communiquer ces subtilités aux spectateurs qui eux sont conscients en même temps que la pièce les provoque à agir et qu'ils sont représentés dans les personnages des jeunes femmes.

En connaissance de cause, j'ai choisi d'utiliser l'emploi de la marionnette dans *The Skriker* pour accentuer les thèmes politiques, spécifiquement la manipulation, auprès du public. Il y a quelques moments où les humains dans la pièce sont manipulés par les fées et réciproquement les fées sont toujours influencées par les actions des hommes. Par exemple, le texte de la pièce dit que les fées filous qui représentent les souhaits négatifs doivent sauter dans une chaussure identique à celle de Lily, une des femmes. Pour créer cet effet ambigu visuellement et pour souligner la manipulation des femmes par des fées, j'ai créé plusieurs marionnettes-fées qui peuvent être jetées dans la chaussure par les comédiens qui jouent les fées. Cet effet est similaire à celui de *Tambours Sur La Digue* quand les petites marionnettes sont inondées à la fin de la pièce. Dans *Tambours*, le symbole de la marionnette est toujours visible aux spectateurs, mais à la fin, de vraies marionnettes sont utilisées pour montrer explicitement la manipulation extrême des citoyens par le gouvernement. Dans *The Skriker*, la marionnette est visible à ce moment-là pour exprimer que la manipulation existe ici par des fées à cause de leur colère contre les humains. Quand Lily souhaite que Josie devienne « saine de l'esprit », la Skriker la rend inconsolable et hystérique pour montrer que les fées sont toujours des filous qui veulent manipuler les humains qui leur ont fait du tort.

Il est nécessaire d'avoir une bonne compréhension des thèmes dans la pièce sur laquelle on travaille pour concevoir le décor et les accessoires, donc notre cours a étudié la pièce beaucoup et on a déterminé quels thèmes on allait explorer. Puis, pour exprimer ces thèmes de la destruction environnementale dans le décor et les accessoires, il était bénéfique d'avoir une compréhension du théâtre politique et des techniques utilisées par d'autres artistes pour communiquer ces messages au public.

## **Conclusion**

Pour trouver des comparaisons entre un théâtre célèbre francophone comme le Théâtre du Soleil et un style de théâtre politique établi, il est utile de voir aussi d'autres styles de théâtre politique. On voit comment le théâtre de l'opprimé et le théâtre de la cruauté utilisent tous deux des techniques visuelles et spatiales de mouvement. La distanciation et l'œuvre d'Ariane Mnouchkine sont uniques, mais c'est l'usage des techniques vues qui les unifie avec d'autres styles politiques. Il est intéressant de voir les similarités et les différences entre ces styles et celui de Brecht et de Mnouchkine. Par exemple, chaque style que j'ai décrit veut provoquer l'action du public, mais cette action peut être soutenue par une évocation de la catharsis, ou des émotions plus fortes, un regard sur ce qui se passe, ou une simulation. De toute façon, il existe plusieurs méthodes bénéfiques pour provoquer l'action politique ou sociale, mais la conception des aspects visuels est toujours présente.

## **Conclusion**

### **L'importance de l'espace**

Le domaine du théâtre est riche à cause de l'échange entre comédien et spectateur, entre art et public. Contrairement aux autres formes d'art, le théâtre utilise toujours les relations de l'espace pour raconter une histoire, et c'est spécifiquement la relation spatiale entre le spectacle et le public qui est nécessaire dans les pièces politiques de Brecht et de Mnouchkine. Dans le théâtre politique, l'espace fonctionne de deux manières qui se chevauchent : l'espace théorique et l'espace physique. L'espace théorique, comme l'explique Brecht, règle la distance métaphorique qui enlève le spectateur de l'action sur la scène, ce qui lui permet de se rendre compte du message. L'espace physique est les techniques vues qui racontent l'histoire. L'espace théorique ne peut pas exister sans l'espace physique dans le théâtre politique, et le théâtre politique

n'existerait pas sans l'espace théorique. Les deux se complètent. Chacun fait partie intégrante de l'autre et des œuvres de Brecht et de Mnouchkine.

Mnouchkine prend ce que Brecht dit, et le transforme dans sa propre théorie pour un théâtre politique plus efficace. Elle utilise une combinaison des techniques strictement brechtiennes mais aussi celles qui sont plus réalistes ou qui évoquent l'empathie. Cela aussi dépend du spectacle, et certains spectacles comme *Tambours Sur La Digue* sont plus présentatifs et brechtiens, et certains autres spectacles comme *Le Dernier Caravansérail* sont plutôt réalistes. De toute façon, elle utilise l'espace d'une manière engageante et différente d'autres praticiens de théâtre. C'est pourquoi elle est intéressante à étudier. En produisant ses spectacles, Mnouchkine devient une des plus grandes metteuses en scène de France, mais aussi du monde, donc il est important de regarder ses techniques. Pourquoi est-ce qu'elle attire autant de spectateurs engagés ? Il est important que d'autres praticiens du théâtre politique le sachent. Pour donner le contexte de ses méthodes, on regarde aussi le style de Brecht, une théorie établie et célèbre, et les compare.

### **Mieux comprendre Mnouchkine à la lumière de Brecht**

Quand on compare la technique politique de Mnouchkine et celle de Brecht, on éclaire l'efficacité de l'étrangeté du théâtre présentatif et non réaliste. Un spectateur peut être confus en regardant un spectacle de Mnouchkine, en voyant des marionnettes, des plates-formes roulantes, et des comédiens qui jouent des genres différents pour des raisons politiques plutôt que comiques, parce que la plupart des gens connaissent seulement le théâtre réaliste, ou sinon, le style de comédie musicale. Donc, il est clair pourquoi Mnouchkine est célèbre pour d'autres raisons que sa politique, comme le coopératif qui assure ses ouvriers/comédiens et leur offre le dîner avant les spectacles qui connecte la compagnie avec son public. pas clair La plupart des

spectateurs apprécient ces dernières pratiques sans contexte, mais peut-être qu'ils n'ont pas la même réponse aux autres techniques théâtrales. Cependant, en regardant la théorie de Brecht, il est plus clair que toutes les méthodes de Mnouchkine ont pour but de promouvoir son message politique. Ses pratiques pour unifier son équipe et son public sont anticapitalistes, et ses techniques engagent le public avec ce message politique ou sont spécifiquement utilisées pour mettre le public à distance, ce qui lui permet de se rendre compte du message d'un point de vue brechtien.

Le théâtre de Mnouchkine attire des publics intéressés à cause de son dynamisme. On sait que le théâtre est politique à cause des thèmes, mais pour examiner des pièces aussi compliquées que *Le Dernier Caravansérail* et *Tambours Sur La Digue*, on doit utiliser une lentille brechtienne. On examine les aspects politiques comme des aspects brechtiens pour comprendre le contexte dans son style si complexe. Dans le théâtre politique contemporain, surtout compte tenu des nouvelles théories, il est toujours utile de faire référence aux autres théoriciens similaires. La théorie de Brecht donne clarté aux techniques spécifiques de Mnouchkine, et nous explique pourquoi elles sont efficaces. Elle montre aussi que Brecht a développé une vision, mais que Mnouchkine a développé un style plus complet.

### **Progrès de Brecht à Mnouchkine**

La théorie de Brecht fonctionne en tant que théorie. Il y a bien sûr des pièces qui l'utilisent, surtout celles de Brecht lui-même. Mais étant donné que la théorie est contrôlée et arrangée, il est difficile de la voir dans le théâtre contemporain et pour un public général. Les pièces qui l'utilisent sont regardées strictement d'une perspective brechtienne. Mnouchkine se différencie en empruntant des idées de la théorie pour créer des spectacles mais en ajoutant du réalisme et des thèmes plus modernes. En faisant cela, elle crée des pièces « épiques » dans

plusieurs sens du mot, pour un plus grand public. Cela ne veut pas dire que les spectacles de Mnouchkine soient pour tout le monde, ou qu'ils soient faciles à comprendre par tous, mais qu'ils ont des aspects plus engageants pour n'importe qui. Ils dialoguent avec les spectateurs d'une façon plus libre mais aussi politique que Brecht.

Le style de Brecht est focalisé sur la classe sociale surtout, pendant que Mnouchkine étend ses thèmes pour inclure l'immigration, l'environnement, le pouvoir, et le genre, dans ses spectacles modelés par les classiques. Mnouchkine fournit un théâtre pour des publics plus modernes et ceux qui sont intéressés par d'autres genres de théâtre tout en maintenant ses valeurs d'un théâtre anticapitaliste et politique. Elle utilise une combinaison de styles, et du réalisme et non réalisme pour communiquer un message plus efficacement. En regardant les comparaisons entre les styles de Brecht, de Mnouchkine, on peut voir que Mnouchkine a une approche plus personnelle. Elle veut que les spectateurs se rendent compte du message, mais elle veut aussi évoquer l'émotion avec les performances. Elle est différente de Brecht en ce qui concerne l'utilisation de la catharsis, mais reste plus engageante pour un public contemporain.

### **De nouvelles possibilités pour le théâtre politique**

Mnouchkine et Brecht nous montrent que le théâtre peut être utilisé de façons innombrables pour transmettre un message politique. Brecht a développé une théorie et des techniques pour la montrer, et Mnouchkine crée un théâtre qui utilise des techniques similaires dans des contextes complètement différents. On voit que l'espace d'un théâtre, ses comédiens et son décor peuvent être manipulés pour promouvoir des thèmes ou de l'action. Plus que cela, avec une théorie établie, les spectateurs peuvent être manipulés en créant des émotions ou en les supprimant et pour promouvoir des thèmes. On voit avec Mnouchkine qu'on ne doit pas suivre une théorie établie exacte pour provoquer une réponse, et on peut mélanger des styles. De

Brecht, on sait que le théâtre politique est basé dans l'espace, mais de Mnouchkine, on sait que l'espace s'étend au-delà de la scène.

L'art se développe parce que des artistes sont inspirés par d'autres. Mnouchkine prend des idées de Brecht et les change pour qu'elles correspondent mieux à ses méthodes. Il est intéressant de voir comment l'espace théorique et physique peut changer dans des styles après Brecht pour manipuler la réponse des spectateurs. Par exemple, un spectacle peut exister en dehors de la salle, dans un contexte environnemental, et cette distinction peut créer un effet réaliste ou un effet similaire à l'historicisation. Cependant, on compare la technique à celles d'autres praticiens et théoriciens pour lui donner du contexte et pour s'en différencier aussi. On voit avec le théâtre de Goucher College que les techniques établies du théâtre politique, spécifiquement celles de Brecht et de Mnouchkine, peuvent donner du contexte à une pièce politique contemporaine et éclairer le processus pour les artistes. Je connais bien les techniques qu'on utilise et leurs buts à cause des comparaisons entre les autres techniques établies. De plus, il y a beaucoup d'autres méthodes de théâtre politique réalistes et non réalistes à comparer, et les nouvelles techniques pourraient être complètement différentes de la distanciation, comme on voit avec le Théâtre de L'Opprimé et le Théâtre de Cruauté. Il s'ensuit qu'il est nécessaire de reconnaître que le théâtre politique est un vaste domaine. Il faut que des spectacles utilisent des techniques spatiales qui se chevauchent mais qui soient différentes aussi pour atteindre un public engagé, comme on voit avec Mnouchkine. De plus, il est nécessaire qu'il y ait une multiplicité de styles dans le cadre du théâtre politique pour qu'il puisse attirer des publics divers et contemporains. De toute façon, il est important que le théâtre politique continue à changer pour suivre les changements de la société qu'il doit critiquer.

## Bibliographie

- Artaud, Antonin. 1938. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Barnett, David. 2014. *Brecht in Practice : Theatre, Theory, and Performance*. London: Bloomsbury Publishing PLC.
- Bermel, Albert. 2001. *Artaud's Theatre of Cruelty*. London: Methuen Drama.
- Boal, Augusto. 1971. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group.
- Brecht, Bertolt. 1966. *Brecht on Theatre*. Translated by John Willett. New York: Hill and Wang.
- . 1948. *Le Petit Organon pour le théâtre*. Paris: De L'Arche.
- Brustein, Robert. 2006. "Theatre of the Mushy Tushy." In *Millennial Stages: Essays and Reviews, 2001-2005*, by Robert Brustein, 162-166. New Haven: Yale University Press.
- Finkle, David. 2005. "Le Dernier Caravansérail (Odysées)." *TheatreMania*. New York, juillet 21.
- Goetschel, Pascale. 2003. "Le dernier caravansérail, Odysées." *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. (Sciences Po University Press) (80): 141-143.
- Jenkins, Ron. 2001. "As if They are Puppets at the Mercy of Tragic Fate." *The New York Times*. New York: The New York Times, May 27.
- Karch, Agnieszka. 2011. "Theatre for the People : The Impact of Brechtian Theory on the Production and Performance of 1789 by Ariane Mnouchkine's Théâtre du Soleil." *Opticon1826*.
- Kiernander, Adrian. 1990. "The Role of Ariane Mnouchkine at the Théâtre du Soleil." *Modern Drama* (University of Toronto Press) 33 (3): 322-332.
- Meineck, Peter W. 2006. "Ancient Drama Illuminated by Contemporary Stagecraft: Some Thoughts on the Use of Mask and Ekkyklema in Ariane Mnouchkine's Le Dernier

Caravansérail and Sophocles' Ajax." *American Journal of Philology* (Johns Hopkins University Press) 127 (3): 453-460.

Miller, Judith Graves. 2007. *Ariane Mnouchkine*. London: Routledge.

Running-Johnson, Cynthia. 2001. "Cixous's Left and Right Hands of Writing in Tambours sur la digue and Osnabruck." *French Forum* (University of Pennsylvania Press) 26 (3): 111-122.

Théâtre de L'Opprimé. 2019. "Histoire." *Théâtre de L'Opprimé*. Accessed Avril 7, 2019.  
<http://www.theatredelopprime.com/theatre/histoire-to/>.