

LE MAHÂBHÂRATA

par Jean-Claude Carrière

*11 ans de travail pour passer d'une épopée de 200 000 versets
- plus de 17 fois la Bible - du III^e siècle de notre ère à un spectacle théâtral
de 9 heures à l'intention d'un public occidental d'aujourd'hui.*

*Nous avons demandé à Jean-Claude Carrière de venir nous parler
du travail préparatoire au spectacle mis en scène par Peter Brook
à partir du Mahâbhârata pour faire le lien avec le travail nécessité
par la préparation d'un conte, si bref soit-il, comme une histoire de Mulla
Nasruddin, ou celle d'un conte merveilleux turc, chinois, inuit ou nivernais.*

*C'est la même préoccupation : comprendre et, éventuellement, transposer
pour rendre le récit accessible sans jamais prétendre endosser une identité
qui n'est pas la nôtre, nécessité de prendre le temps suffisant pour ce travail
d'approche, de prendre le temps de se laisser envahir, hanter par une histoire.*

*Cet exemple d'adaptation du Mahâbhârata est extrême : nous l'avons
choisi précisément à cause de son évidente complexité, pour mieux faire
comprendre la difficulté d'entrer dans quelque conte que ce soit, la nécessité
d'un questionnement et d'une indispensable maturation, même dans le cas
d'un récit qui nous paraît proche de nous, comme une version populaire
du Petit Chaperon Rouge. Le chevalier à la recherche du Graal
nous est-il vraiment plus familier qu'un moine zen ou un maître soufi ?*

*Le récit imagé que fait Jean-Claude Carrière de son expérience nous
apprend aussi que même un homme de grande culture tel que lui
accepte de redevenir un apprenti confronté à une longue recherche patiente
et enthousiaste. Et, de plus, c'est en conteur que ce jour-là il nous l'a transmis.*

Nous nous sommes d'abord demandé, tout simplement, si nous pouvions transmettre à l'Occident, sous une forme théâtrale, un grand poème épique indien. Tout est différent. Une épopée n'est pas une œuvre de théâtre, et l'Inde n'est pas l'Occident. Pour situer ce travail, il faut remonter aux années 1973-74. Après trois ans de préparation et de voyages un peu partout dans

le monde, nous avons créé le CIRT, Centre International de Recherche Théâtrale. L'idée de ce centre, créé et dirigé par Peter Brook, (qui existe aujourd'hui sous le nom de CICT : le R de Recherche est devenu le C de création) était de réunir à Paris, donc en langue française - c'est important - des acteurs et des techniciens venus d'un grand nombre de cultures, du monde entier, sans

aucune discrimination, c'est-à-dire sans décider que telle culture était meilleure, plus riche ou plus intéressante que telle autre. Il s'agissait, non seulement de réunir des hommes et des femmes, mais aussi, si possible, d'accueillir à Paris des thèmes étrangers, des histoires et des techniques d'ailleurs.

Après trois ans de préparation, nous avons ouvert le Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. Nos deux premiers spectacles ont été « Timon d'Athènes », un spectacle que l'on peut appeler « européen » puisque c'est une pièce de Shakespeare, située à Athènes dans l'Antiquité, typiquement dans notre tradition, et un deuxième spectacle, sur lequel nous avons travaillé en même temps, inspiré d'un ouvrage de l'ethnologue anglais Colin Turnbull, intitulé *The Mountain people*, en français « Les Iks ». Ce spectacle évoquait les problèmes d'un peuple de l'Ouganda, dont les modes de vie traditionnels avaient été bouleversés par un changement de statut, puisque leur territoire de chasse et de cueillette était devenu un parc naturel. Turnbull avait observé, dans un livre passionné qui a souvent été discuté, la dégradation rapide de ce peuple et nous avons essayé d'en donner une image théâtrale, sous la forme d'un spectacle, en français d'abord, en anglais ensuite. La plupart de nos spectacles ont été joués dans deux langues.

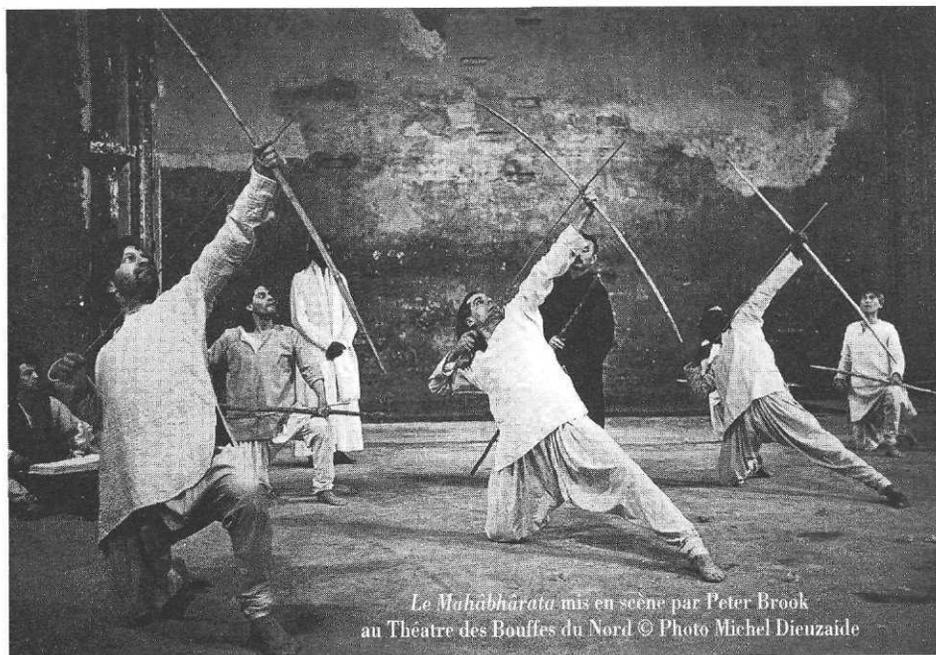
À ce moment là, en 74, alors que nous cherchions des idées, nous étions prêts à accueillir des contes, des thèmes, voire des images venus du monde entier. Comme il arrive souvent, un hasard s'est produit, et quelqu'un nous a dit : « Vous devriez aller écouter Philippe Lavastine ». Pour ceux d'entre vous qui ne le connaissent pas, Philippe Lavastine est un étonnant personnage, un sanskritiste, qui a vécu 7 ou 8 ans en

Inde¹. Il a fait partie de ces jeunes gens qui, à un moment donné, autour de René Damaal, ont été très attirés par la culture indienne et par la langue sanskrite, au point de l'apprendre très sérieusement, d'une manière approfondie.

Nous sommes donc allés écouter une conférence de Philippe Lavastine, merveilleux personnage, étonnant conteur, qui n'a jamais écrit un seul livre, mais qui parlait très brillamment de la notion du « Roi ancien ». Qu'est-ce qu'un roi dans les traditions anciennes ? À cette occasion, à différents moments de sa conférence, il faisait allusion au *Mahâbhârata*. Il avait d'abord donné son thème principal, il en citait des passages. Ce qui faisait partie de son charme, c'était une manière de se disperser, et même de se perdre, d'emprunter dans le *Mahâbhârata* non plus le fleuve principal mais un des cours parallèles. Nous avons beaucoup aimé cette conférence, très vivante, très animée. C'est pourquoi Peter Brook et moi, nous sommes allés demander à Philippe Lavastine s'il pourrait nous recevoir un soir pour que nous lui posions quelques questions. À ce moment de notre vie - Peter avait plus de 50 ans et moi plus de 40 - nous ne connaissions pas l'Inde, sinon très superficiellement pour une invitation au festival de cinéma de New Delhi. Nous ne connaissions du *Mahâbhârata* que ce que nous pouvions en connaître, c'est-à-dire une lecture rapide de la *Bhagavad-gîta*, la seule partie du texte facilement accessible en anglais ou en français. Donc une lecture séparée de tout son contexte, car la *gîta* n'est qu'un moment du *Mahâbhârata*.

D'autre part, Peter avait vu à Londres, au début des années 70, un spectacle de katakaali, cette école de danse indienne du Kerala, du sud de l'Inde. Dans ce spectacle, la chorégraphie montrait un danseur qui, devant

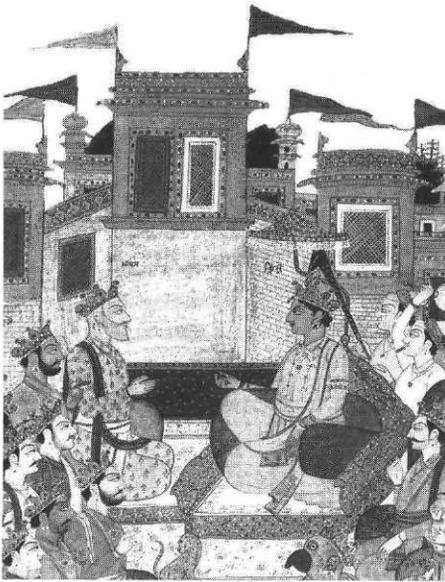
1. Il est décédé au mois d'avril 1999, à l'âge de 91 ans.



manger les entrailles de son adversaire au cours d'un combat singulier, se penchait sur son ventre et se relevait en tenant entre ses dents un ruban de soie rouge. Cette idée de mise en scène l'avait beaucoup frappé et il m'en parlait de temps en temps.

Donc, nous sommes allés chez Philippe Lavastine, un soir, en toute innocence, pour lui demander pourquoi au début de la *Bhagavad-gita*, le personnage nommé Arjuna, qui apparemment est un grand combattant que tout prépare depuis son enfance au combat suprême, dès les premiers vers, a les jambes qui tremblent ; ses genoux fléchissent, il laisse tomber son arc et ses flèches. Philippe nous a répondu : « Eh bien c'est parce que... » et il s'est arrêté... « Avant de vous répondre il faut d'abord que je vous dise qui est Arjuna ». Et c'est là qu'a commencé un système de récit à tiroirs qui a duré... 6 mois ! Le premier soir, nous nous sommes quittés avec quelques couleurs nou-

velles, après 4 heures de discussion. Le lendemain ça a recommencé. À la fin de la troisième soirée, à 2 heures du matin, ce que racontait Philippe dans un très beau chaos nous paraissait doublement fascinant. Fascinant parce que beau, tout simplement, en soi. Nous ne pouvions pas nous rassasier de ce qu'il nous disait : « encore, encore ! ». Et d'autre part cela nous était inconnu : contrairement à ce qui se passe avec toutes nos tragédies occidentales, nous ne savions pas comment l'histoire principale allait se conclure, encore moins chaque épisode. Donc nous revenions chaque soir avec une espèce de passion. La troisième nuit, à 2 heures du matin, sur le trottoir de la rue Saint-André-des-Arts, Peter et moi nous sommes serré la main et nous nous sommes dit : « ça, nous le ferons ». C'est-à-dire : nous l'incluons dans notre programme aux Bouffes du Nord. Quelque temps après, Peter devait me dire une phrase qui m'a beaucoup guidé dans notre travail et que je



Ambassade de Krishna auprès des Kaurava.
XVIII^e siècle, in *Le Mahâbhârata*, Garnier-Flammarion

n'ai jamais oubliée. À mes questions naïves - mais inévitables (le *Mahâbhârata* c'est une énorme montagne, c'est 17 fois aussi long que la Bible, c'est non seulement une histoire principale très complexe mais d'immenses développements tout autour) - : « Comment le faire ? Quand le faire ? Sous quelle forme ? », il répondit : « Ne t'inquiète pas, nous le ferons quand ce sera prêt. Et ce sera aussi long que ça sera ». Ce qui donne évidemment déjà une certaine aisance dans le travail ! « Nous le ferons quand ce sera prêt »... peut-être que ce ne sera jamais prêt. « Ce sera aussi long que ce sera »... peut-être la représentation durera-t-elle des semaines.

Là-dessus, nous nous sommes mis au travail. Un travail qui a consisté d'abord à ne pas écrire, à écouter : à écouter Philippe Lavastine, d'autres conteurs, dont certains Indiens que nous avons pu rencontrer dès ce moment-là, pour essayer d'avoir une image de ce récit épique dont l'auteur avoue lui-même, à l'intérieur du poème, qu'il ne sait pas écrire.

Il s'appelle Vyasa, c'est une sorte d'aède qui a besoin de l'aide d'un scribe divin, le demi-dieu Ganesha, pour écrire le poème qu'il a totalement composé dans sa tête.

Le poème lui-même se situe donc à un moment de passage entre l'inspiration poétique orale, purement racontée ou chantée et la nécessité, qu'on sent venir, d'écrire, de fixer. Cela est présent au cœur même du poème et nous en étions exactement au même point. Nous acceptions, moi principalement, tout ce qui venait de Philippe et des autres, en attendant le moment d'écrire... qui devait venir quand il viendrait. À la question : « Pourquoi faire appel à des œuvres étrangères ? ». La réponse rapide qui consisterait simplement à dire « pour les faire connaître » nous est vite apparue trop courte.

La réponse en fait nous était donnée par le poème lui-même, mais sous des formes qui n'étaient pas toujours rassurantes : Mahâ signifie grand en sanscrit (Mahâradjah : le grand roi). Grand au sens de grand par la taille et par les dimensions, au sens aussi de complet, total. Le *Mahâbhârata*, c'est la grande histoire, l'histoire totale des Bhârâta. Les Bhârâta sont un clan, une famille. Par extension ils sont devenus très vite les Indiens, et par extension encore l'humanité. Le poème se présente donc avec une certaine vanité, il faut bien le dire, comme le grand poème du monde, ou le grand poème de l'humanité. Et il ajoute même, dans une phrase célèbre, que tout ce qui est dans le *Mahâbhârata* est autre part - on le retrouve ailleurs - et que tout ce qui n'y est pas n'est nulle part - ce n'est pas la peine de le chercher.

Voilà donc un poème qui s'avance avec une totale certitude de soi, une auto-glorification incessante. Et non seulement c'est une histoire complète de l'humanité, c'est le grand poème du monde, mais en plus, répète-t-il obstinément, celui qui le lira, celui qui l'écouterà et à plus forte raison celui qui le

dira, sera meilleur à la fin qu'il n'était au début. C'est donc un poème qui vous lave de vos fautes et qui vous rend meilleur, même physiquement. Qui vous élève et qui vous guérit. Donc, la tâche était d'importance. Et la difficulté aussi : à un moment donné, quel-qu'un demande à Vyasa, dans le texte de l'œuvre : « Pourquoi écris-tu ce poème ? » et Vyasa répond : « Pour inscrire le dharma dans le cœur des hommes ». La phrase est très simple... à cette nuance près que nous ne savons pas ce qu'est le dharma, que le dharma est, dirions-nous, un concept de la pensée et de la tradition indienne qui n'existe pas chez nous. Est-il dès lors possible - question que nous nous sommes posée pendant des années - de transmettre à l'Occident un poème qui a pour objet - et qui le dit - d'inscrire dans notre cœur un concept qui n'existe pas chez nous ? Là se pose vraiment, je crois, d'une manière très claire, le problème des ponts qui peuvent ou non s'établir d'une culture et d'une connaissance à une autre. Ce qui m'a obligé tout simplement à écrire deux

sinon trois scènes uniquement pour expliquer ce qu'est la notion de dharma. Ces scènes n'existent évidemment pas dans le poème original, car pour des auditeurs ou des lecteurs indiens, cette notion est relativement claire.

Voilà donc la première difficulté - massive - : la notion centrale est celle du dharma. Le personnage principal du *Mahâbhârata* s'appelle Yudishthira, c'est l'aîné des cinq frères, des cinq Pandavas. Je sais que ces noms sont difficiles à écrire et je vous en demande pardon, mais je cite ce personnage central Yudishthira, parce qu'il a un autre nom, Dharmaradj, c'est-à-dire le Dharma-Roi. Pour une fois dans l'histoire du monde le Dharma a été Roi, ou le Roi a été Dharma. Donc tous les signes nous indiquent que cette notion est centrale et que la perdre au passage ou la défigurer serait très grave. Voilà à quoi nous avons dû réfléchir d'abord.

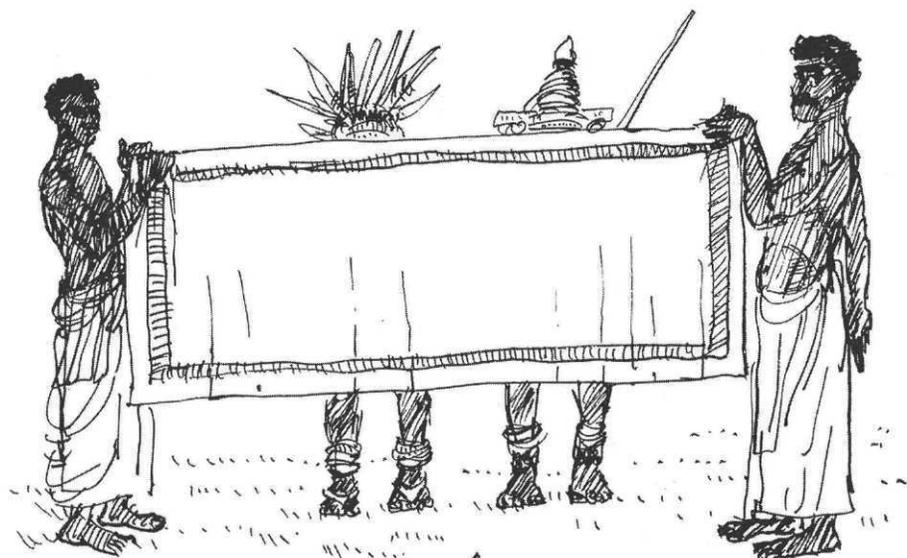
Vint ensuite une autre question : comment rendre ce poème indispensable à l'Occident ? Comment faire en sorte que les gens ne se sentent pas tenus à un « devoir culturel », ne se disent pas : il faut aller voir le *Mahâbhârata* parce que c'est le plus grand texte de l'Inde et que toute la civilisation indienne repose là-dessus ; mais tout simplement qu'ils aillent le voir parce qu'ils en auraient eux-mêmes besoin, parce qu'aucune barrière intellectuelle ne s'érigerait entre une œuvre venue de l'Orient et un public occidental. Là aussi nous avons été aidés par le poème lui-même. Car dans ce poème il y a, comme dans tous les grands poèmes épiques, comme dans *l'Iliade*, une immense bataille qui occupe à elle seule un quart du livre, un quart du poème, la bataille de Kurukshetra. Cette bataille entre deux groupes de cousins est un immense combat fondateur, ou fondamental, comme on voudra, et comme toujours fratricide, entre deux groupes de combattants qui, les uns et les autres, sont invincibles.



D'un côté comme de l'autre, il y a les meilleurs combattants du monde, au point qu'on se demande qui peut gagner. Une des grandes subtilités du poème est de nous amener à nous décrire quand même le combat, et à nous laisser espérer, mais non deviner, le vainqueur. Dans ces deux groupes de combattants, certains possèdent Pashupata, l'arme suprême qui, dans certaines traditions, est rêvée par les hommes depuis longtemps. C'est une arme de destruction totale : non seulement de destruction de l'humanité, de destruction de la Terre, mais de destruction de toute vie dans l'univers. Si on lance cette arme, toute vie va disparaître. Ce n'est même plus l'existence de notre espèce qui est en jeu, mais celle de toute vie. Pendant la grande bataille, même les herbes tremblent de peur car, de part et d'autre, on peut à chaque instant lancer l'arme fatale. Inutile de dire qu'il y avait là un point d'accroche très fort avec notre situation aujourd'hui, un rapport évident avec certaines de nos inquiétudes. Si bien que finalement dans l'écriture de la pièce, nous avons choisi ce principe d'entrée : un enfant entre et rencontre Vyasa - c'est la première image de la pièce et du film - lequel Vyasa pose la première question de la pièce, en voyant l'enfant : « Est-ce que tu sais écrire ? ». On voit déjà, avec cette première question, que le problème va être de faire perdurer et de transcrire quelque chose qui jusqu'alors passait, avec des variations incessantes sans doute, d'une parole à l'autre. « Est-ce que tu sais écrire ? ». L'enfant répond « Non. Pourquoi ? ». Et Vyasa lui dit : « Parce que j'ai composé un grand poème, le grand poème du monde, mais je n'ai rien écrit. J'ai besoin de quelqu'un pour écrire ce que je sais. » Quatrième réplique : l'enfant lui dit : « De quoi parle ton poème ? » Vyasa lui répond : « Il parle de toi ». À partir de ce moment-là - je ne vais pas vous réciter la pièce, rassurez-vous - les gens étaient immé-

diatement au fait qu'on ne leur demandait pas - sinon accessoirement - d'assister à un spectacle étranger dont ils percevraient plus ou moins clairement certaines formes et certaines références, mais que d'entrée on allait leur parler d'eux-mêmes. Ils sauraient que, si nous avions fait l'énorme effort d'amener le *Mahâbhârata* - je dis énorme effort, car cela a représenté onze ans de travail - c'était parce que nous sentions qu'il y avait là-dedans toutes les raisons de le faire, que l'Inde, sous cette forme épique, transformée en pièce de théâtre, pouvait, sans aucun effort intellectuel de transposition, pénétrer jusqu'à nous et nous toucher directement. À partir de là, au bout de six mois, Peter m'a demandé, avant même d'avoir lu le poème, d'écrire une première version d'une pièce possible. Pour voir si, d'après tout ce que j'avais retenu, je pouvais écrire une pièce. J'avais pris bien entendu des notes. J'ai écrit une toute première version, où la part du conteur était évidemment très importante. Vyasa racontait des scènes que l'on voyait de temps en temps se manifester ou pas. Dans cette première version, beaucoup de scènes manquaient, d'autres scènes par la suite ont disparu, mais une sorte d'essentiel, encore très maladroit, se montrait déjà.

Après cette première écriture, un an environ après les premiers contacts, nous avons décidé de lire le poème. De nous asseoir et de lire. Heureusement il existe en français une version presque complète du *Mahâbhârata*, due à deux orientalistes du XIX^e siècle (dont l'un s'appelait Hippolyte Fauche, saluons-le au passage, il y a consacré sa vie et il est mort à la tâche) et une version anglaise complète. Ce sont les deux seules langues dans lesquelles il existe une version complète. Il n'y en a pas en allemand, ni en espagnol, ni en italien, etc. La version anglaise a été faite après la version française, qui fut la première de toutes les versions étrangères, si l'on excepte la version



le rideau

en langue persane et les autres versions dans les différentes langues indiennes, bien sûr. La version anglaise a été faite, vers 1900 par des Indiens, non par des Anglais. C'est la version dite « Roy », résultat d'un énorme travail mené autour des années 1880-1910. Dans les années 30, un collègue de traducteurs américains s'est attelé à une troisième version qui aurait été une version complète en anglais. Elle est restée inachevée, elle n'a pas dépassé la première moitié. C'est la version dite « de Chicago ».

Donc nous avons lu le *Mahâbhârata*, Peter en anglais et moi en français. Lire le *Mahâbhârata* c'est un an de travail, tout simplement. Partout où j'allais, quand je travaillais ici ou là, par exemple au Mexique, avec Luis Buñuel, j'avais toujours un tome ou deux du *Mahâbhârata* avec moi. Nous le lisions lentement, dans les avions, en voyage, chez nous, etc. Après cette année où nous acquîmes une certaine connaissance des différents épisodes, nous nous sommes retrouvés face à face, avec Marie-Hélène Estienne qui travaillait avec nous, qui elle aussi l'avait lu. De temps en temps un ou deux

sanskritistes venaient nous donner un coup de main.

Après quoi nous avons fait une deuxième lecture, cette fois en tête à tête, Peter et moi, en comparant les deux traductions, où il y a très souvent des différences, voire des erreurs. Quand nous rencontrions des différences trop marquées, nous demandions à un sanskritiste de nous donner la version en sanscrit. Au cours de cette deuxième lecture, qui elle aussi a duré un an, nous avons constaté que certains épisodes sont répétitifs, que certains livres sont des livres pédagogiques, éducatifs, qui peuvent être assez facilement éliminés. Par exemple le groupe des Paudavas connaît deux exils dans la forêt, on pourrait peut-être les réduire en un. Arjuna gagne deux tournois : on pourrait peut-être n'en faire qu'un, etc. Un certain nombre de possibilités apparaissent.

Après cette troisième année, il vint une année d'interruption, parce que nous faisions autre chose. Mais nous avons continué à en parler. Je me rappelle par exemple que nous étions tellement pris par l'histoire et par les personnages que nous en parlions

tout le temps, c'était devenu presque comme une sorte de second langage. Une fois, à New York, nous étions assis côte à côte dans un théâtre en train d'auditionner des ténors pour *La Tragédie de Carmen*. Quand on auditionne un chanteur, si on a un tout petit peu d'habitude, on sait en trente secondes à peine, si sa voix correspond à ce qu'on cherche, mais par politesse on l'écoute dix minutes. Peter, assis à côté de moi, écoutait le chanteur, de temps en temps se penchait vers moi et il me disait : « Je crois que Karna dans la scène avec Kunti devrait... etc. » Nous continuions notre dialogue sur le *Mahâbhârata*, alors que « L'amour est enfant de bohème » se déchaînait devant nous. Cela pour dire que c'était une vraie compagnie. Nous commençons à en parler autour de nous, à nous familiariser. Quand nous avons senti que nous pouvions parler du *Mahâbhârata* et que nous commençons à en parler avec d'autres que nous, à ce



moment-là, nous avons décidé, et à ce moment-là seulement, d'aller en Inde.

Nous ne voulions pas aller en Inde comme des touristes ignorants qui auraient demandé « C'est quoi le *Mahâbhârata* ? » mais aller en Inde et pouvoir demander à des groupes indiens « Pourquoi à tel endroit Parashurama laisse-t-il tomber sa hache ? » Des choses extrêmement précises, qui au début ont beaucoup surpris les Indiens. Comment se fait-il qu'un Anglais et un Français soient au courant de détails aussi précis ? Nous avons donc fait je ne sais plus combien de voyages en Inde, et quelquefois de longs séjours. Notre but était double. Il était d'abord de retrouver la présence du *Mahâbhârata* en Inde aujourd'hui. Ce qui est très facile, car ce poème est encore la source d'inspiration et d'activité d'un très grand nombre de groupes de théâtre, de danse, de chants, de conteurs, de musiciens, d'adaptations cinématographiques modernes : le grand combat fratricide devient quelquefois une lutte entre banquiers, aujourd'hui à Bombay, par exemple. Il est omniprésent, il y a même sur les trottoirs de toutes les villes de l'Inde, et même des petites villes, des piles de *Mahâbhârata* en bandes dessinées.

Nous avons beaucoup travaillé, avec vingt ou trente groupes indiens, allant quelquefois dans les tribus, passant des nuits et des nuits à voir des représentations tout à fait « primordiales », pas encore touchées par le tourisme. Nous sommes allés jusqu'au Népal, dans d'autres pays aussi. Il s'agissait d'une première approche, directement liée au texte lui-même.

La seconde était tout simplement l'Inde. Car il y a une sorte d'identification entre le poème et le pays, ou plutôt les pays, parce que, et c'est très étrange, le *Mahâbhârata* est tout aussi populaire au Bengale qu'au Kerala, au Cachemire qu'au Tamil Nadu. Or ce sont des pays très différents. J'ai connu en Inde des ethnologues indiens qui vont

travailler dans un autre pays de l'Inde. J'ai rencontré des ethnologues de Calcutta qui revenaient d'une mission de cinq ans au Radjasthan où ils étaient installés : toujours en Inde, mais dans une autre langue, une autre tradition, d'autres coutumes. Ils s'étaient installés dans un village comme le font les ethnologues, et avaient recueilli des contes du Radjasthan, eux-mêmes étant du Bengale. Nous, c'était toute l'Inde qui nous intéressait, toute image, tout signe de vitalité, toute odeur, tout ce qui pouvait un jour ou l'autre nous aider à l'écriture. Car peu à peu il nous apparaissait que le problème central de cette adaptation théâtrale serait ce que j'ai appelé une fois « la part de l'Inde ».

Hors de question pour nous de faire un spectacle indien. Nous ne sommes pas des artistes indiens. Nous n'avions qu'une comédienne indienne et un musicien (seulement d'ailleurs pendant les répétitions) dans le spectacle. Il était hors de question de demander à nos acteurs d'adopter des disciplines que les Indiens pratiquent depuis l'âge de 4 ou 5 ans, ou de prétendre faire un spectacle indien, d'autant moins que nous allions le donner en français. Quelle serait donc la part de l'Inde ? D'abord la part de l'Inde dans l'écriture. Est-ce que tous les niveaux de l'extrêmement complexe *Mahâbhârata* peuvent subsister ? Est-ce que des conseils à un vieux roi, donnés probablement dans le deuxième millénaire avant notre ère, sont encore d'un intérêt aujourd'hui ? Que garder de l'action proprement dite ? Il y a des niveaux qui vont de la farce la plus prosaïque - un homme vigoureux qui se déguise en femme pour tromper un amant et l'étouffe -, jusqu'au plus haut degré de la spiritualité hindouiste. Que garder ? Est-il possible de concevoir un spectacle que nous pouvons appeler le *Mahâbhârata* en gardant à « Mahâ » son sens de « complet » ? Cette première question me concernait évidemment directement. La deuxième concernait la mise en scène.



Que garder des costumes, des attitudes ? Est-ce qu'un acteur polonais peut faire tel geste apparemment indien, sans être aussitôt ridicule ? Est-ce qu'un acteur japonais peut dire « Jaya », qui en sanscrit est un cri de victoire, sans que ça sonne faux entre ses lèvres ? Et pour y parvenir, comment faire ? Comment travailler ?

Lentement, peu à peu, avec qui ? Sous quelles conditions ? Toutes ces questions se sont posées pendant onze ans, et peu à peu nous avons tenté de les résoudre. De même, quelle est la part de l'Inde, au-delà de l'apparence visuelle des costumes et des décors, dans le jeu proprement dit ? Car notre tradition de jeu n'est pas du tout la même que la tradition orientale, laquelle est totalement codée. Dans la plupart des traditions orientales il faut savoir ce que veulent dire tel geste, tel autre, telle attitude, si on veut - tout simplement - comprendre ce qui se dit. Or notre tradition occidentale, qui repose sur le réalisme, nous demande d'abord de comprendre intérieurement par

une réflexion ce que nous voulons dire, et ensuite de l'exprimer par nos paroles et nos gestes. C'est le contraire de la tradition du théâtre No par exemple ou du Katakali, où le théâtre est passage dans un autre monde. Un monde résolument transcendantal.

Est-il possible de transformer une tradition théâtrale codifiée - et codifiée pour les habitants de l'Inde même - pour faire une pièce et un film occidentaux accessibles à tous, à toutes les oreilles ? Tous ces problèmes que j'évoque assez brièvement dans le domaine théâtral, sont les mêmes que rencontrent tous ceux qui, un jour ou l'autre, se frottent au problème de la transmission, au problème du passage entre la profondeur d'une tradition et la surface d'une transmission. De ce point de vue, nous sommes allés aussi loin que nous avons pu. Nous sommes allés en Inde très souvent, j'ai commencé à écrire, un peu comme un patchwork. Il y a dans le *Mahâbhârata* des scènes obligées. J'ai dû faire un énorme effort de recherche de vocabulaire, dont je donnerai quelques exemples. Vous savez qu'aucun mot, dans aucune langue, ne s'avance innocent. Chaque mot est porteur d'images. Si dans une pièce dont les personnages s'appellent Yudishtira, Duryodhana et qui prétend se passer en Inde autrefois, quelqu'un parle d'une épée, le mot épée vient à nous chargé des images des épées occidentales. De la même manière, si je dis javelot, je vois un pilum romain, et non pas une lance indienne ancienne. Chaque mot contient un petit piège. Il y a dans le *Mahâbhârata* des scènes de prophéties : jusqu'au dernier moment, jusqu'aux dernières semaines, je me suis demandé si je devais garder le mot prophète. Finalement je l'ai enlevé, parce que trop biblique. Le mot noble est inutilisable, car un noble s'avance sous les apparences d'un aristocrate occidental ; le mot chevalier serait totalement déplacé. Alors j'ai établi des listes de milliers de mots qui m'étaient



interdits, que je ne pouvais pas utiliser. Car je devais chercher un langage simple, autour de quelques mots, souvent monosyllabiques et rayonnants, c'est-à-dire ayant plusieurs sens, comme c'est le cas en sanscrit. Par exemple le mot sang : le sang, dans beaucoup de traditions désigne à la fois le sang et aussi la race, le clan, la tribu à laquelle on appartient. Ce mot passait très bien d'une langue à l'autre. Alors que le mot noble ne passe pas. Le mot cœur passait au sens d'organe, au sens de courage et même au sens de générosité, quelquefois. Vie, mort passaient sans difficulté.

Les choses deviennent beaucoup plus difficiles quand on aborde les questions esthétiques : la beauté est une autre question surtout quand elle s'exprime en images. Une belle femme, dans le poème, a des « cuisses comme un éléphant ». Image difficile à importer.

Encore un exemple : il y a dans le *Mahâbhârata*, comme dans les textes bouddhiques anciens, une vraie connaissance de l'inconscient. L'inconscient existe, on sait que nous avons des pensées qui nous échappent,

grâce à un raisonnement par analogie : de la même manière qu'il y a des fonctions physiologiques qui sont effectuées à notre insu - la digestion, la respiration - de la même manière nous avons des pensées dont nous ne sommes pas conscients. Mais cet inconscient n'a pas du tout la couleur de libido que le freudisme lui a donnée et que le mot inconscient a conservée dans notre langage contemporain. Traduite littéralement, l'expression sanscrite donne : « les secrets mouvements de l'atman ». Voilà ce qu'on trouve dans le texte. Pas question de mettre ça dans un texte en français, car il faudrait expliquer ce qu'est l'atman et nous voilà repartis dans deux ou trois scènes supplémentaires comme pour le dharma !... Je ne peux pas davantage traduire « les secrets mouvements de l'atman » par inconscient, car se serait introduire la libido là où elle n'a rien à faire. Donc j'ai beaucoup cherché, et j'ai trouvé une réponse dans un texte d'Amadou Hampâté Bâ, le fameux écrivain d'origine Peul qui a tant fait pour transcrire dans plusieurs langues la culture traditionnelle africaine. C'est dans son livre « *L'étrange (ou Le fabuleux) destin de Wangrin* », que j'ai trouvé l'expression extraordinaire, très simple : le cœur profond. Le cœur profond, ce sont deux mots français très simples mais que le français n'emploie pas habituellement l'un avec l'autre. Si vous dites le cœur profond, il y a quelque chose d'inhabituel dans notre manière de parler. Si quelqu'un dit à un autre : « es-tu bien sûr que dans ton cœur profond, tu n'as pas l'intention... », notre attention est éveillée et en même temps la question reste claire. J'ai donc utilisé plusieurs fois dans la pièce cette expression : le cœur profond. Pour que la boucle soit bouclée, après la première de la pièce, dans la transcription en français par Levi-Strauss d'un texte amérindien dans un de ses derniers livres, j'ai retrouvé « le cœur profond ». A-t-il lui aussi emprunté l'expres-

sion à Hampâté Bâ ? Je n'ai jamais eu l'occasion de le lui demander, mais cela constituerait un passionnant triangle entre l'Afrique noire, l'Amérique du Nord et l'Inde.

En anglais, le cœur profond devient « *deep in my heart* », ou quelque chose comme ça, qui est le pire cliché de toutes les chansons sentimentales, donc absolument inutilisable. D'une langue à l'autre, les expressions changent de sens, changent de poids.

Avant de finir l'écriture, je cite deux autres expériences. D'abord un voyage en Inde, absolument passionnant, avec Chloé Obolinsky qui s'occupait de nos costumes et de nos décors. C'est une des personnes au monde qui connaît le mieux la texture des tissus : elle est capable de faire trois jours de mule pour aller dans une montagne de l'Atlas au Maroc trouver la seule laine faite de telle ou telle sorte. Elle connaît très bien les textiles indiens et c'était absolument fascinant de découvrir avec elle, dans tel petit atelier, telle soie, telle étoffe rugueuse... C'était comme une enquête policière. Et je me suis rendu compte à cette occasion qu'il y a un rapport entre la texture d'un tissu et la texture d'une scène. Qu'il y a des scènes qu'il faut écrire en soie, des scènes qu'il faut écrire en grosse laine, des scènes où les textures doivent être mélangées, des scènes où le tissu doit être taché de sang, décousu, défait, déchiré...

La deuxième expérience s'est déroulée pendant les répétitions qui ont duré très longtemps, neuf mois. Au moment où les acteurs ont commencé, après quatre ou cinq mois, à connaître leurs textes. Certains d'entre eux, la plupart, n'étaient jamais allés en Inde. Peter a pris la décision de les y emmener pendant douze jours tous ensemble. De faire un voyage pour les plonger, non préparés, dans la plus totale vitalité indienne. Nous sommes donc partis de Paris, directement pour Mangalore dans le Karnataka, et le soir même, sans avoir dormi, nos acteurs étaient en train de travailler avec un groupe

d'acteurs indiens. C'était un peu hallucinant, c'était un groupe de danseurs de cette tradition du Karnataka qu'on appelle - pour ceux d'entre vous qui connaissent - le yakshagana. Nous avons terminé ces douze jours épuisés, mais c'était passionnant d'amener nos acteurs à se confronter, après une préparation théâtrale, à la réalité de la même histoire, mais dans un peuple, vivant. Et je voudrais terminer sur une petite anecdote - pas petite pour nous, mais brève - qui nous a tous beaucoup frappés.

Dans le *Mahâbhârata*, beaucoup de scènes se passent dans des forêts de l'Inde et nous avons décidé d'aller passer quelque temps dans une forêt, tout simplement pour en percevoir les bruits, les odeurs, ce qui s'y passe. Nous étions dans le Tamil Nadu, à Madurai, et un matin nous avons pris un petit bus, pour aller nous avouer dans une forêt. Nous sommes arrivés dans une sorte de petit temple en ruines, comme il y en a beaucoup. Il y avait là une petite terrasse entourée d'un parapet inégalement usé, des herbes folles, un portique. Nous nous sommes assis sur ce parapet, Peter nous a demandé de nous disperser dans la forêt et de rapporter chacun un objet qu'il trouverait dans cette forêt et qui l'aurait frappé, qui lui aurait plu. Nous avons erré pendant une demi-heure et chacun est revenu avec un bout de bois, un caillou, une vieille boîte de conserve, une feuille, une fleur, etc. Puis nous avons, au

milieu de cette terrasse, fait un petit tas de ces objets. Ensuite nous nous sommes assis et nous avons commencé, comme chaque jour, nos exercices d'acteurs : exercices physiques, exercices vocaux, exercices de silence, exercices d'écoute, etc. En Inde il y a beaucoup de monde, partout, même dans les forêts. Des gens passaient autour de nous et quelques-uns s'arrêtaient parce que nous étions malgré tout un groupe extrêmement inhabituel, même en Inde. Il y avait des acteurs et des actrices africains, il y avait un Japonais, un Balinais, des Européens, tout cela était très chatoyant, très multicolore. Certains portaient des plumes, etc. À un moment donné, une jeune femme qui portait un fagot de bois est passée, elle ne nous a pas regardés, elle a vu le petit tas d'objets que nous avons constitué. Elle a posé son fagot de bois, sans un regard pour nous, elle est rentrée, elle s'est allongée de tout son long devant le tas de feuilles et de bouts de bois, elle s'est prosternée en silence pendant trois minutes, ce qui est très long. Naturellement nous étions là, retenant notre souffle, tout à fait impressionnés. Après quoi elle s'est relevée, s'est inclinée devant le tas, et sans un regard pour nous, a repris son fagot et nous a quittés. Il y eut un moment de silence, et Peter a dit très simplement : « Bien, continuons »...

À partir de ce jour-là, nous nous sommes dit que, peut-être, nous allions « y arriver ». ■

Les dessins illustrant cet article sont de Jean-Claude Carrière. Nous le remercions chaleureusement de nous avoir permis de les reproduire ici.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

- Peter Brook, traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud : *Points de suspensions : 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*. - Le Seuil, 1992 (Fiction et Cie).
- Jean-Claude Carrière : *Le Mahâbhârata*. - Belfond, 1982.
- Jean-Claude Carrière : *À la recherche du Mahâbhârata. Carnets de voyages en Inde avec Peter Brook, 1982-1985*. - Éditions Kwok On, 1997 (Culture).
- Jean-Claude Carrière : CD : *Le Mahâbhârata*. - Gallimard (À Voix haute).
- Peter Brook et Jean-Claude Carrière : *Le Mahâbhârata*, coffret de 2 cassettes VHS. Distributeur FIL, 1991.