



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Entretien avec Wajdi Mouawad

Autour de Littoral, Incendies et Forêts

Wajdi Mouawad et Lise Lenne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/290>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Wajdi Mouawad et Lise Lenne, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 04 décembre 2007, consulté le 09 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/290>

Ce document a été généré automatiquement le 9 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Entretien avec Wajdi Mouawad

Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*

Wajdi Mouawad et Lise Lenne

- 1 Né au Liban en 1968, Wajdi Mouawad a vécu en France avant d'immigrer au Québec. Formé à l'École Nationale de Théâtre du Canada, cofondateur du Théâtre Ô Parleur, il est comédien, auteur et metteur en scène. Depuis septembre 2007, il occupe le poste de directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts du Canada.

Écrire *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*

Lise LENNE : J'aimerais que vous me parliez tout d'abord de votre manière d'écrire ou du processus d'écriture mis à l'œuvre pour *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Je voudrais que vous précisiez certains points que vous avez pu évoquer dans certains entretiens que j'ai lus ou écoutés, notamment le rapport entre l'écriture et le plateau, entre l'écrivain et le metteur en scène que vous êtes, mais aussi entre l'écrivain et les acteurs. J'ai l'impression que vous ne pouvez écrire que dans un va-et-vient entre votre propre espace d'écriture, intime, et un espace plus ouvert, celui de la scène, de l'autre, de la répétition et du mouvement.

Wajdi MOUAWAD : Il y a eu une période où j'écrivais sans savoir si ce que j'étais en train d'écrire allait un jour être présenté sur la scène ou pas. C'est-à-dire qu'il y a vraiment deux périodes tout-à-fait séparées. Et ce qui différencie ces périodes, c'est essentiellement ça : il y a eu une période où j'écrivais sans savoir du tout si ce que j'étais en train d'écrire allait un jour être monté. Je n'en avais même pas le projet, je n'en avais même pas l'idée. Ce n'est même pas que j'en avais l'espoir ou pas : l'idée même que cela puisse être monté n'existait même pas dans mon esprit tellement ça me semblait être le privilège des gens plus vieux ou des grands auteurs. Cela correspond à une période qui va de 1985 à 1994 : dix ans quand même... Alors, j'écrivais quand même parce que j'étais dans cette sorte de passion de l'écriture, c'est-à-dire que dans l'écriture, il y avait pour moi, dans l'intimité de ma chambre ou d'un café, un réel intérêt. Ou plutôt une réelle concentration : ça me concentrait.

Et puis, il faut dire que, pendant cette période-là, j'étais à l'École Nationale de Théâtre, donc j'apprenais à devenir acteur en même temps et je jouais beaucoup, je

travaillais beaucoup, je n'avais pas la tête à vouloir monter mes pièces. Je voulais devenir acteur. Et donc, en sortant de l'École, j'ai commencé par faire la mise en scène de pièces qui n'étaient pas les miennes : même là, l'idée de monter mes propres pièces ne me venait même pas à l'esprit. Puis, à un moment donné, j'avais fini ma troisième pièce, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, et j'ai fait une lecture de la pièce et de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* avec des amis et, de fil en aiguille, des gens m'ont demandé les textes. Et un jour, un théâtre m'appelle pour me dire qu'ils étaient intéressés pour présenter, créer et produire *Journée de noces chez les Cromagnons*. Cela a été une expérience absolument horrible, vraiment horrible, parce que ce n'était pas ça : ce n'était pas bien monté. Il y avait une chose qui n'était absolument pas écoutée dans le texte, dans la manière dont le metteur en scène l'avait montée : le rythme n'était absolument pas présent, et toute l'énergie, toute l'émotion qui passaient par le rythme et qui étaient musicales, étaient complètement démontées au profit d'une représentation extrêmement psychologisante, c'est-à-dire où chaque phrase reposait sur une intention particulière de l'acteur qui prenait le temps d'aller la ressentir avant de la dire. Alors la pièce qui aurait dû faire une heure et demie durait trois heures : c'était insupportable ! Et je jouais dedans en plus... C'était un vrai cauchemar. Parfois, je disais que ce n'était pas comme ça mais on me disait, si je caricature, que j'étais trop jeune, que je n'y connaissais rien au vrai théâtre et que si on le montait comme je l'entendais, ce serait insupportable au bout de dix minutes, les gens ne suivraient pas parce que ce serait trop violent. Ça a été vraiment un coup très dur parce que j'étais sur le point de croire à ce qu'on me disait et de laisser tomber.

Et là, il va se passer quelque chose de très important : j'étais sorti de l'École¹ depuis trois ans et le directeur avait changé et été remplacé par un metteur en scène très important au Québec qui s'appelle André Brassard... Ce qu'il est très important de comprendre par rapport au théâtre québécois à ce moment-là, c'est le contexte dans lequel il s'est inventé : moi, je correspond un peu à ce qu'ont pu vivre Antoine Vitez et ces gens qui ont connu Copeau, Jouvet, Dullin. C'est ce qu'on vit en ce moment au Québec : on est enseigné, on est mis en scène par les pionniers de la mise en scène au Québec, c'est-à-dire les premiers qui vont penser la mise en scène non pas comme une mise en place mais comme un lieu de création. Ils sont quatre au Québec : deux qui sont morts que j'ai connus et avec qui j'ai parlé, travaillé, appris, j'en ai dirigé un dans une mise en scène... Ils sont donc très présents et c'est vraiment très important comme contexte. Il y a un auteur qui s'appelle Michel Tremblay qui est le premier à avoir fait de la langue québécoise un théâtre du tragique et non pas juste de la comédie et qui va redonner le théâtre aux gens puisqu'à cette époque-là, on faisait du théâtre en langue française. C'est donc ce contexte-là qui m'a éduqué, qui m'a formé. Par exemple, je me souviens d'un metteur en scène dans un théâtre très important qui, en cours de répétition, avait décidé d'annuler le spectacle, qui était une pièce de Tennessee Williams, parce que la traduction de Paul de Beaumont en français ne lui convenait pas et qu'il voulait en faire une en québécois. Personne dans la salle ne pourrait se reconnaître dans « putain de bordel de merde » puisqu'au Québec, ça ne veut strictement rien dire. Cette conscience-là de l'appropriation du théâtre international à travers, non pas la langue française, mais la langue québécoise, est capitale dans la manière que toute ma génération a d'écrire aujourd'hui. Dans la liberté que l'on a trouvée dans l'écriture du théâtre.

C'est donc André Brassard qui est directeur de l'École à ce moment-là et il me demande si j'ai envie de diriger l'exercice de sortie des élèves de quatrième année. J'accepte et je décide donc de mettre en scène *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* et de faire avec les élèves ce que, pendant six mois, on m'avait dit que je ne pouvais pas faire avec ma propre pièce : travailler sur le rythme, travailler sur le corps, travailler sur l'énergie et sur l'expression émotive, qui ne vient pas parce que l'acteur la décline mais parce qu'il est entraîné par une musique, un rythme intérieur dans lequel il tombe. Je m'étais dit que j'allais commencer l'adaptation au mois de janvier et qu'en mars je l'aurais finie, que je commencerais les répétitions. Mais en mars, j'avais seulement deux scènes. J'ai donc dit aux élèves que j'allais écrire et leur amener les scènes au fur et à mesure des répétitions. Et cette manière de faire s'est avérée être une véritable découverte pour moi parce que la difficulté que j'éprouvais à écrire tout seul était vraiment liée au sentiment théorique : c'était comme si je faisais une opération chirurgicale mais théoriquement. Je n'avais pas la possibilité de l'incarnation. Alors que là, il y avait des scènes qui étaient écrites la nuit, j'imprimais, je me retrouvais avec les acteurs et je leur lisais la scène de la manière dont je l'entendais. On en parlait ensuite et on la plaçait tout de suite, texte en main. Et là je tombe dans un rapport extrêmement détaillé de la mise en place, millimétré : ça peut me prendre quatre heures pour trois phrases, pour être sûr que la chaise est exactement au bon endroit et que ça soit tellement naturel que le spectateur n'ait pas du tout l'impression que ça ait été placé, que c'est arrivé comme ça, que c'est facile. Il faut qu'elle rentre au bon moment, dans le bon sens, dans le bon rythme, dans la bonne musique. Ça peut devenir très long. La répétition se termine : on fait un petit filage de ce qu'on a fait, je rentre à la maison, je relis la scène, je la retravaille encore et, comme j'en ai travaillé une partie sur le plateau, je cherche comment continuer et dans quelle voie. Elle est donc un peu plus précise à ce moment-là. Le lendemain, j'arrive en répétition et normalement, je la termine et on passe à la seconde scène. J'essaie donc de me débrouiller pour qu'il reste toujours une ou deux scènes qu'on n'a pas placées. Je n'écris pas tous les jours mais quand je sens qu'on commence à terminer la mise en place des scènes écrites, j'essaie d'en écrire une autre, la suite. Si je n'y arrive pas, on retravaille sur ce qu'on a fait. Parce que si je n'y arrive pas, ça veut dire que quelque chose ne fonctionne pas : on retravaille, on refait un filage, ce qui permet aux acteurs de réviser des choses. Il n'y a aucun travail d'improvisation, c'est-à-dire que la parole n'est jamais improvisée. Ce qui s'improvise, et qui s'est développé de plus en plus avec *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, c'est l'agora.

Je me suis rendu compte qu'il y avait une grande différence entre penser et réfléchir. Souvent, on doit faire les deux en même temps. C'est très compliqué : vous devez penser et en même temps que vous pensez, vous réfléchissez. Quand je suis avec les acteurs et que je fais face à un problème (d'ordre narratif, formel ou théâtral, mais tout cela est évidemment lié) que je ne suis pas capable d'indiquer pendant le filage, qu'il y a une sensation de longueur qui n'est pas due à la qualité de jeu, je dis alors aux acteurs qu'il y a quelque chose qui ne fonctionne pas. En général, ils me reposent des questions et je leur réponds que je ne sais pas, qu'il y a une longueur mais que ce n'est peut-être pas la longueur qui est longue, que le problème est peut-être antérieur à elle. Et là, à un moment donné, à force d'insister, il y a un acteur qui va suggérer que cette scène-là arrive peut-être trop tôt. Un autre va alors dire qu'il n'est pas d'accord... et là on tombe dans un truc qui peut durer une heure ou deux où tous

les acteurs, les concepteurs, les techniciens, tout le monde parle. Ce qui me permet de me taire. C'est comme si eux se mettaient à penser, ce qui me permet juste de réfléchir. C'est comme si tout à coup je me multipliais en vingt ou en douze ou en dix-sept. C'est comme si la pensée n'était plus en moi, ne m'appartenait plus mais que j'avais en même temps à la gérer tout en réfléchissant. C'est comme si elle me bombardait et que je n'avais plus à gérer son élocution mais seulement à être spectateur, à être dans la réflexion, dans la méditation, dans l'hypnose. Je ne parle plus. Parfois, je n'entends même plus ce qu'ils sont en train de dire parce que je peux accrocher sur une chose qui a été dite là, dont je vais tirer quelque chose et des idées vont me venir, puis je vais raccrocher sur quelque chose qui vient d'être dit. Et là, je sens alors qu'une ombre apparaît, un fantôme apparaît : une réponse, vivante. Et quand je saisis qu'il y a quelqu'un, proche, comme s'il m'avait frappé sur l'épaule en me disant : « C'est moi, je suis là », je dis aux acteurs que la répétition est finie et qu'on se revoit le lendemain pour retravailler la scène. Je rentre alors à la maison et je retrouve le corps du texte, je replonge à l'intérieur de façon très impliquée pour essayer de faire ressurgir cette sensation que j'ai eue pendant cette conversation. Et en relisant cette scène, en réfléchissant très concrètement à ce personnage qui est peut-être entré trop tôt, j'essaie de retrouver les quelques indices et en les retrouvant, cette sensation réapparaît. Et je vois alors tout de suite ce qui est trop long, je le coupe, je l'enlève : c'est difficile mais ce n'est pas grave. Vous enlevez ou déplacez la chose, vous coupez et réécrivez une phrase, et là, entraîné par ça, vous vous mettez à faire d'autres coupures, d'autres réécritures, vous reprécisez des choses et vous avez une nouvelle version : une version 3. Le lendemain, je la donne aux acteurs et on pointe les changements qu'on met ensuite en place, qu'on intègre, qu'on greffe. Puis on fait un filage. Moment très angoissant... On le fait et souvent, à ce moment-là, c'est très difficile de juger parce que les acteurs sont pris entre deux versions : ils ont encore les réflexes de ce qu'ils ont travaillé auparavant. Je dois donc leur laisser le temps pour ne pas paniquer. Et je leur dis qu'on verra par la suite et qu'on va continuer le lendemain. Je retravaille donc chez moi et pendant que je fais les corrections, il y a beaucoup d'idées qui ressurgissent en sous-couche pour la suite. Je me dis : « ça, il ne faudra pas que j'oublie de le ramener là... » C'est un système de jonglage très compliqué parce que vous lancez une chose et vingt scènes plus tard, vous la rattrapez alors que le spectateur a totalement oublié que vous l'aviez lancée. Par exemple, dans *Littoral*, dans un rêve, la mère de Wilfrid lui dit que son père est un gardeur de troupeau. C'est un élément du spectacle qui est totalement oublié lorsqu'il ressurgit à la fin. J'essaie souvent de jongler. Mais, pour lancer, il faut pouvoir prévoir. Ce qui me permet de prévoir, c'est de retravailler dans le détail et de noter très concrètement tous ces indices. Dans *Forêts*, il y en a des centaines de mille !

Chaque scène a un truc qui renvoie à quelque chose d'autre. Mais toutes ces choses-là n'apparaissent pas de manière théorique. Dans *Forêts*, quelque chose a changé : avant, à la fin, pour figurer la mort du personnage de Ludivine, les acteurs fracassaient le mur dans l'ombre de sa tête. Il y avait toujours quelque chose qui me dérangeait car Baptiste disait aux deux ouvriers : « Là vous allez me faire le ménage et ensuite me défoncer ce mur-là : on va mettre une porte à la place. » Ce qui me dérangeait, c'est qu'il frappait à un endroit bien précis et qu'il faisait juste un petit trou. C'est un détail mais je l'ai changé : au lieu de dire une porte, Baptiste dit maintenant qu'il va y placer un œil-de-bœuf. Et je récupère maintenant l'œil-de-bœuf dans la séquence du zoo. Dans les scènes du zoo, il y a un œil-de-bœuf qui est apparu. Et c'est vraiment comme

ça que le travail se fait, c'est-à-dire que parfois, ça part d'une nécessité tout à fait concrète à laquelle il faut répondre par une phrase pour la justifier. Mais si vous restez à ce plan-là, la phrase est pauvre : elle est sans famille, elle n'a pas de parents. Elle est juste là, inutile. C'est une phrase mal aimée. Alors que si vous lui donnez des parents ou des enfants et que l'œil-de-bœuf puisse être entendu ailleurs, ça peut devenir quelque chose d'énorme... Et les étudiants vont pouvoir se pencher sur l'œil-de-bœuf dans *Forêts* ! Alors que c'est né d'un truc tout simple... Toute l'écriture se fait de cette façon-là. Il n'y a pas d'improvisation ni d'écriture à quatre mains. C'est impossible. Mais ce qu'il y a, c'est une agora et la possibilité pour moi de tomber en hypnose parce que les autres parlent, dans cet aller-retour continuuel entre la scène et la chambre.

La communauté de parole

L.L. : Dans vos pièces, il semble qu'il y ait justement la volonté d'inventer cette communauté de parole, cette agora dont vous parlez et qui est portée par les personnages...

W. M. : Dans *Littoral*, elle est un peu trop volontaire de ma part, de la part de l'auteur. Je voulais absolument qu'on l'entende parce que je venais de la découvrir. Il y a eu une rencontre très, très importante dans ma vie. Si j'étais passé à côté, je ne crois pas que *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* auraient existé. C'est une rencontre intellectuelle absolument capitale pour moi. C'était à une table ronde organisée par l'école de théâtre, j'avais 22 ans. J'y suis allé et le type qui faisait la réalisation de cet événement pour Radio Canada, l'équivalent de France Culture, m'a rappelé deux jours après pour savoir si on pouvait se rencontrer. On se donne donc rendez-vous. C'est comme si vous ne saviez pas, comme si vous n'aviez absolument pas conscience que vous étiez fait d'une texture, et que vous en aviez la révélation au contact d'une rencontre unique.

Très concrètement, le monde se présente à vous de différentes manières et vous pouvez l'appréhender d'une manière qui correspond à votre sensibilité. En ce sens, vous pouvez expliquer votre présence au monde d'une manière sociologique, vous pouvez trouver un sens à votre présence ici par votre rapport à la société, à la loi : vous pouvez alors devenir politicienne, avocate, vous pouvez travailler pour les enfants, dans une ONG. Vous pouvez aussi trouver votre sens au monde par la psychanalyse, la psychologie, par l'intimité, le privé. Et le monde tel qu'il m'a été expliqué du moins jusqu'à très, très longtemps, dans ma famille, dans les médias, à l'école, s'arrête à la psychanalyse. On vous explique l'importance de votre intimité, de votre vie privée, de la vie sociale. Une fois que vous sortez de chez vous, vous ne pouvez pas être à poil : il faut vous habiller, il faut vous arrêter au feu rouge. Et puis, vous décidez d'aller voir si votre psychanalyste va vous aider à comprendre votre être. Et souvent, ça s'arrête au plafond : c'est-à-dire vous êtes couché sur le divan de votre psychanalyste, vous regardez le plafond et ça s'arrête là ! Mais imaginez que vous êtes allongée sur le divan, ou le lit ou le sofa, et que vous avez tout d'un coup l'impression que le plafond devient transparent et qu'à travers cette transparence, vous voyez les autres étages où se promène une partie existante du monde qui vous regarde et avec un tel regard que vous avez l'impression enfin que vous êtes beau. Et vous ne pouvez plus vous détacher de ça. Alors si vous vous mettez à dire à votre

psychanalyste que le plafond est transparent, il va y lire un symbole. Si vous le dites à un avocat, il va vous dire que ce n'est pas tellement sa tasse de thé, la transparence des plafonds. Et puis si vous le dites à un moment donné à quelqu'un qui vous répond : « Oui, je sais ». Vous avez alors l'impression de trouver une sorte de communauté.

Ma rencontre avec François est un peu à l'envers. Je rencontre quelqu'un qui, dans la manière qu'il a de parler des choses, est absolument hallucinant. Il n'est pas du tout dans le social, mais je ne le sais pas à ce moment-là, je n'arrive même pas à le lire : je le dis maintenant et ça fait vingt ans qu'on se connaît, enfin seize ans... Maintenant, je suis capable de voir cela. Mais sur le coup, vous ne voyez même pas qu'il ne vous parle pas du social, qu'il ne vous parle pas par la psychanalyse, qu'il ne vous parle pas par le privé. Il vous parle toujours d'un point de vue... le seul mot que vous arrivez à trouver, c'est « poétique ». Mais ça n'est pas ça, c'est plus que ça. C'est... métaphysique, mais une métaphysique, dans ce cas-là, de plus spirituelle : ancrée, incarnée dans le monde, liée à une compréhension du monde mais d'un point de vue qui est celui de la pensée, celui des idées, celui de la poésie, celui de l'esprit. Or il se trouve que, bien avant que je sois capable d'analyser tout ça, je me rends compte, dans l'ascenseur qui nous amène en bas parce qu'il veut se promener et fumer une clope, dans la manière qu'il a de me poser des questions, dans la manière qu'on a de discuter, dans la façon qu'il a de ne plus être tout-à-fait le même quand il m'amène la première fois rendre visite à sa famille, ses enfants, sa femme, comment, une fois que tout le monde est parti se coucher, une fois qu'on fait le tour de la maison en fumant tranquillement, on retombe dans une sphère et comment j'ai senti très concrètement le changement de sphère dans le fait que cet état d'être ne peut pas être partagé avec quelqu'un qui ne le ressent pas. C'est inutile...

Or François est quelqu'un qui a énormément lu : c'est lui qui va m'apprendre à lire, en d'autres termes. Et puis comme ça, de façon très détachée, il va me dire : « -T'as lu les Grecs ? - Ben, à l'école... - Tu sais, je suis en train de relire Homère et c'est vraiment très bien. » Je lis Homère, j'ai 22 ans. Je relis Homère, je relis Sophocle. Parallèlement à ça, François fait une émission de radio qu'il a appelée « Kilopoule », qui est une ville imaginaire, et il raconte ça comme ça : c'est un type dans le désert qui avance et ça commence comme ça : « Kilopoule, Kilopoule, quand arriverais-je à Kilopoule ? » et sur sa route, il rencontre un vieil homme. Moi, je lui trouvais les acteurs pour pouvoir faire les lectures des textes qu'il écrivait. Il écrit alors un texte qu'il donne à un acteur dans lequel il dit : « Je viens d'un village où la jeunesse est partie. » Je discute avec François qui me dit : « Imagine un village où la jeunesse, imagine-toi par exemple, toi et tes copains, vous ne pouvez plus rien vous raconter, vous êtes juste obligés de parler par signaux, dans une ville comme celle-là, pas parce qu'elle vous oppresse, pas parce qu'il y a une force oppressante, mais tout simplement parce qu'il y a une poésie qui manque. La seule façon que vous avez de vous parler, c'est par signaux : une bouteille, un livre laissé là qui traîne quelque part... ».

Et, parallèlement à ça, François travaillait sur une émission très importante, une émission de six heures sur Patocka, un philosophe tchèque, qui a développé toute une pensée autour de la question : « qu'est-ce qui peut unir deux personnes qui se tirent dessus ? Quelle est leur solidarité ? » et il arrive à cette idée que tous les deux ressentent un ébranlement à tirer l'un sur l'autre. C'est cet ébranlement qui les lie. Qui peut mieux comprendre Ségolène Royal aujourd'hui que Nicolas Sarkozy ?

Personne dans son entourage ne peut mieux comprendre Nicolas Sarkozy que Ségolène Royal. Et inversement. Parce que ce qui les lie tous les deux, c'est que ce sont eux qui sont candidats et personne ne peut mieux comprendre ce que c'est qu'un candidat qu'un autre candidat. Cette idée de l'ébranlement comme une sorte de solidarité, c'est mettre cette solidarité comme un lieu capital de rencontre, c'est-à-dire donner le sentiment que celui qui trahit cette solidarité des ébranlés est un embusqué qui, à l'arrière, vit du sang des autres.

Pendant la préparation de *Littoral*, il y a donc la lecture des Grecs, la découverte d'une ligne, et ça je l'explique dans l'introduction, entre *Œdipe*, *Hamlet* et *l'Idiot*, mais aussi « Kilopoule » sur laquelle François travaille et à qui je donne un coup de main (la radio m'a aidé beaucoup à vivre financièrement, pendant un certain temps) et cette émission que François prépare sur Patocka et pour laquelle il me demande d'être lecteur. Et avec tout ça mis ensemble, avec l'idée d'une jeunesse qui s'écrit par signaux, je me dis : communauté, solidarité. Tout ça, je le mets dans la voix de Simone. Vous voyez, j'ai fait un long détour, mais on est obligé... Pour vous dire que, à l'écriture de *Littoral*, c'est une idée qui me bouleversait tellement que j'en ai fait une pièce. François, quand il est venu voir *Littoral*, m'a dit après : « C'est marrant, à un moment donné, tu laisses toute la place aux frères. On perd un peu Wilfrid, comme si, à partir du moment où il arrive là-bas, Amé, Sabbé, Massi, Simone, Joséphine prenaient toute la place. Et lui devient porteur. Je ne sais pas si c'est une bonne idée : peut-être que tu aurais dû rester plus sur lui. » Mais, je pense que ce déplacement s'est fait parce que j'avais une vraie volonté de faire entendre cette nécessité de se rassembler. Dans *Incendies*, elle disparaît parce que j'écris...

L. L. : Elle est encore là tout de même : à travers la rencontre et l'amitié de Sawda et Nawal. Mais c'est vrai qu'elle est moins présente...

W. M. : Oui, elle est moins présente, elle est moins appuyée. Dans *Forêts*, elle est là mais en abyme. Elle est là parce qu'elle n'est pas là. C'est ce qui manque à Loup.

L. L. : Elle apparaît dans le transfert d'identités entre Ludivine et Sarah. Dans cette pirouette finale qui fait qu'il n'y a plus forcément de lien par le sang ou par la mémoire filiale : il y a quelque chose d'autre qui vient perturber cette mémoire du sang. Et c'est peut-être en cela qu'il y a une évolution qui peut se lire entre les trois pièces.

W. M. : Oui. Dans l'écriture de *Littoral* et d'*Incendies*, il y a quelque chose de glauque, je trouve. Mais c'est bizarre parce que beaucoup de gens me disent que *Forêts* est beaucoup plus triste, beaucoup plus dur que *Littoral* et *Incendies*. Moi je trouve que *Forêts* est beaucoup plus joyeux que *Littoral* et *Incendies*, parce qu'elle nous sort justement du « papa, maman », du « j'aime pas ma mère, je tue mon père », de ce bordel psychanalytique qui nous réduit à quelque chose de tellement pauvre...

Au-delà de soi

- 2 L. L. : Mais justement je trouve qu'il y a une autre dimension qui ouvre et qui n'est pas seulement portée sur l'intime : il y a vraiment un chemin qui s'ouvre qui est plus large, plus ouvert...
- 3 W. M. : Oui, bien sûr, j'exagère un peu. Imaginez-vous : mon prochain spectacle sera un solo. Du coup, je réfléchis beaucoup à la manière d'écrire cette chose et à sa forme. Et je crois que quand la mort dialogue avec les dieux, ça donne une tragédie ; quand la mort

dialogue avec les hommes, ça donne un drame. Et je crois que, dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, il y a ce désir, cet acharnement à vouloir dialoguer avec les dieux, j'insiste sur le pluriel des dieux parce que je ne veux pas rester dans un cadre uniquement chrétien ou hébraïque, avec ce regard.

- 4 Je dis ce regard parce que je crois qu'à un moment donné, dans une grotte quelconque, après une chasse aux mammouths vraiment très acharnée, alors que tout le monde est très fatigué, il y en a un qui se réveille la nuit, convaincu que quelqu'un le regarde. Alors il se tourne, mais il ne voit personne. Il réveille le type qui est à côté de lui et lui dit : « T'as pas l'impression que quelqu'un nous regarde ? » L'autre lui répond : « Oui, il y a quelqu'un qui nous regarde. Je vois un arbre. L'arbre nous regarde ? – Non, mais je pense que quelqu'un nous regarde à travers l'arbre. On va aller lui demander ce qu'il veut ou qui il est. » Ils ont alors l'impression qu'il y a une ombre dans une ombre qui les regarde. Dès qu'ils approchent de l'ombre, l'ombre recule. Alors, pour atteindre cette ombre qui est dans l'ombre, ils doivent eux-mêmes rentrer dans l'ombre. Mais dès qu'ils rentrent dans l'ombre et que leurs yeux se font un peu à l'obscurité, l'ombre va dans un endroit plus sombre encore. C'est sans fin. L'ombre restera toujours plus ombre que l'ombre dans laquelle ils sont. Et à un moment donné, toute la tribu est réveillée et a le sentiment que quelqu'un les regarde. Alors, il y en a un qui dit : « Moi je pense qu'on délire : il n'y a personne qui nous regarde. » Quelqu'un d'autre va dire : « Non, il y a quelqu'un qui nous regarde : c'est la conscience que l'on a de nous, c'est la tribu qui nous regarde. C'est la conscience que l'on a de la tribu et, cette conscience-là, on la projette et c'est elle qui nous donne l'impression que quelqu'un nous regarde. » Puis, il y en a encore un autre qui dit : « Moi, je trouve que vous êtes trop tristes. Moi, je crois vraiment qu'il y a quelqu'un qui nous regarde de plus grand que nous. »
- 5 Donc, on a trois points de vue sur le monde. Mais ce qui vaut, c'est qu'à partir du moment où quelqu'un est entier dans une de ces manières de voir, il ne peut pas être cynique. Si celui qui pensait que cette chose qui le regardait était plus grande, finit par se dire : « Non, c'est peut-être la tribu qui me regarde, mais je ne suis pas sûr, j'aimerais que ça soit quand même l'autre, ça me manque, mais bon, il faut bien que je me fasse une raison... », il tombe dans le cynisme. Il y a un peu de l'image de notre société : on ne sait pas trop aujourd'hui où on en est. Et bien, je crois que ce qui fait que, dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, il y a cette ouverture dont vous parlez, c'est cette façon de tenir, de résister contre une forme de cynisme par le lyrisme. Un lyrisme qui traduit encore le rapport aux dieux. Même si les dieux ne sont plus là : c'est pas grave, on va quand même continuer à faire en sorte que la mort dialogue avec quelque chose de plus grand. Pour tomber dans une fête, ce qu'on appelle la tragédie, et ne pas être dans le drame. Mais je vous dis ça aujourd'hui... Dans les différents projets que j'ai, dans deux ans, je vais faire la mise en scène des sept tragédies de Sophocle, donc je suis beaucoup là-dessus en ce moment : qu'est-ce que c'est le chœur ? qu'est-ce que c'est les dieux ? qu'est-ce que c'est une tragédie ? Alors bien sûr, rétrospectivement, je comprends plusieurs choses par rapport à ce que j'ai essayé d'écrire...

Des vivants et des morts

L. L. : J'ai l'impression que vos pièces, et donc vos mises en scène, font du théâtre un espace d'apparition, à travers le traitement de l'espace et du temps et à travers la forme de l'enquête qui rend le ou les protagonistes spectateurs de ce qui aurait dû rester en hors-scène (le passé, les ténèbres) et qui vient peu à peu envahir tout l'espace de la scène. Les

vivants semblent laisser une grande part de la scène et du théâtre aux fantômes et à cette réexposition du passé qui semble constituer l'action. J'ai ainsi pu, au cours de ma réflexion, rapprocher Littoral des pièces de théâtre où qui inventent un espace de rencontre possible, un carrefour, entre les vivants et les fantômes. Wilfrid dit ainsi de manière très explicite qu'il veut « réconcilier les morts avec les vivants »...

W. M. : Oui... Il y a eu un film de Bertrand Pilier qui s'appelle *1, 2, 3 Soleil...* Dans ce film, qui est un des derniers où a joué Marcello Mastroianni, il joue beaucoup avec la présence. C'est l'histoire d'un type un peu alcoolique, sa femme en a marre d'aller toujours le chercher au bistrot... Alors, il y a une table : toute la famille est là, et lui aussi, il est en train de manger tranquillement. Et pourtant sa femme crie : « Mais il est où, putain de bordel de merde, il est où ?! ». Lui, il est là. Et elle continue : « Ah ! il est encore au bistrot ! Je vais aller le voir... » Alors, elle s'approche de lui, elle le regarde et elle lui dit : « Là je vais au bistrot : si jamais je t'y trouve, gare à toi ! ». Lui, il lui répond : « Mais non, je suis pas au bistrot, j'te jure, j'suis pas au bistrot. » et elle lui dit : « Ah ! bon, on va aller voir ça ! ». Alors, elle y va et évidemment il est au bistrot... J'avais vu ça avant *Voyage au bout de la Nuit*. Et dans *Voyage au bout de la Nuit*, j'en ai mis plein ! Alors ça donnait des scènes du style :

- Papa ?
- Oui ?
- Papa, je comprends pas, t'es pas mort ?
- Ben si !
- Mais, attends, co-comment tu me parles ?
- Oh, tu compliques tout...

Mais ça ne vient d'aucune volonté de montrer quoi que ce soit... C'est juste que ça m'avait tellement fait rire que j'en ai mis plein ! Dans *Littoral* aussi, mais j'ai été un peu plus parcimonieux parce que je ne pouvais pas continuer comme ça trop longtemps. Mais, j'en ai mis dans le rapport au père, dans la scène de la famille :

- Vous êtes où là ?
- Comment ça on est où ?
- Ben oui vous êtes où ?
- Ben on est au salon funéraire ! Et toi t'es où ?
- Moi, je suis dans la cuisine...

Alors, c'était absolument hilarant ! Mais ça vient directement de ce film. Il y a beaucoup de choses, dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, qui viennent de l'adaptation de *Voyage au bout de la nuit*. C'est vraiment de là où tout est venu. Vous pourriez y reconnaître des dialogues au complet : par exemple la scène entre Nawal et sa grand-mère, dans *Incendies*, vient d'une scène de *Voyage au bout de la Nuit* entre Ferdinand et sa propre grand-mère, au moment où elle va mourir. J'ai piqué vraiment plein de trucs. Dans *Voyage au bout de la Nuit*, je travaillais aussi sur une autre notion qui vient d'une phrase de Hölderlin, que jamais je n'aurais lu si je n'avais pas rencontré François, ou je ne l'aurais pas lue comme je l'ai lue, qui dit : « Ceux qu'un destin éternel lie ne peuvent se fuir à jamais. » Alors ça, très concrètement dans *Voyage au bout de la nuit*, ça prend l'image de Molly, ce personnage de prostituée américaine, dont il tombe tellement amoureux et qui est le seul personnage féminin du livre. Mon adaptation se termine après sa rencontre, quand il revient en France. Or, le personnage de Molly est là depuis l'enfance de Ferdinand, dès *Mort à crédit*. Elle est toujours avec lui, elle est là et dans les moments de très grande crise, elle lui parle. Elle lui dit : « Ferdinand, je vais juste te dire que, dans une vingtaine d'années, on va

se rencontrer toi et moi. Et quand on se rencontrera, on ne se reconnaîtra pas, on ne saura pas qu'on a été ensemble dans les moments de crise : faudra peut-être faire attention pour ne pas passer l'un à côté de l'autre... » Et elle réapparaît régulièrement jusqu'au moment où elle est là. Ils discutent et ils ont toujours le sentiment qu'ils se sont connus. Dans *Voyage au bout de la nuit*, il y a ce passé et ce futur qui sont présents et il y a surtout le passé qui est présent dans le futur. Mais pourquoi j'ai aussi mélangé tout ça ? Parce qu'il y a une sorte de schizophrénie triple qui m'a habité pendant très longtemps et que je ne réussis à gérer et à unifier que depuis quelques années à peine. Première question : qu'est-ce que je serais devenu si j'étais resté au Liban ? Est-ce que j'aurais fait la guerre, est-ce que j'aurais tué, est-ce que je serais devenu un franc-tireur ? Deuxième question : qu'est-ce que je serais devenu si mes parents avaient décidé de rester en France ? Est-ce que j'aurais fait des études, est-ce que j'aurais fait ce que j'aurais voulu faire ? Troisième question : qu'est-ce que je suis au Québec ? J'ai arrêté mes études en arrivant au Québec : j'étais trop écœuré, je ne voulais plus rien savoir. Je suis passé du statut d'élève très brillant à celui de cancre : comme ça ! En deux semaines, je suis passé du statut de capitaine de l'équipe de rugby à celui de type qui ne sait pas faire de sport parce que c'est du hockey, du ski, etc. Je suis passé du statut du type qui parle bien le français mais qui a eu à l'apprendre à celui qui parle vachement bien le français et qui est un intellectuel... alors que je n'avais pas changé ! Quand je suis revenu en France pour la première fois, j'ai traversé le jardin du Luxembourg. Quand j'étais en sixième, une prof nous avait emmenés voir un film de Kurosawa qui raconte l'histoire d'un type qui connaît la *Forêt*, qui part dans une grande expédition et qui, un jour, tue par erreur un tigre royal, animal sacré pour lui, et commence à devenir aveugle. C'est un film qui m'a beaucoup marqué. Et en sortant du cinéma, chacun rentrait chez lui, moi je devais traverser le jardin et je l'ai traversé en compagnie – hasard extrêmement fabuleux ! – de ce qu'on appelait en langage tout-à-fait courant : la plus belle fille de la classe, dont tout le monde était profondément amoureux. Et on a marché... C'est un moment absolument magique pour moi, d'une beauté absolument bouleversante. J'aurais voulu qu'il dure toute la vie. Donc, quand je suis revenu en France, je suis repassé par là, par hasard. Et là, je me suis dit : « Tiens, c'est bizarre, il y a huit ans, j'étais là et j'avais eu le sentiment de vouloir être là toute ma vie. Mais peut-être que j'y suis encore en fait. C'est juste que je ne vois plus, mais je me vois, je me revois. » Et je m'étais dit que peut-être, à ce moment-là, quand j'avais onze ans, peut-être que j'étais déjà là dans huit ans en train de me regarder, mais je ne pouvais pas me voir. Ayant cette pensée, je me suis dit : « Peut-être que je suis là quand j'aurai trente-quatre ans, en train de regarder celui qui se regarde. Mais celui que je suis aujourd'hui ne peut pas le voir. » Or, aujourd'hui, quand je repasse par le jardin, je revois celui qui, à trente ans, a revu celui de dix-huit ans qui revoyait celui de onze ans. Cette chose-là me bouleverse. Alors tout ça, de façon très simple, j'ai voulu le mettre sur scène et je voulais en parler parce que ça me touche. Mais, du coup, le spectateur le lit autrement : comme un discours, comme un point de vue sur un désir de mélanger les temps. Cette lecture est tout à fait juste. Mais la source n'est pas intellectuelle, raisonnable, théorique : c'est une source ludique et gourmande. La joie de jouer... Pourquoi au fond ? Parce que ça console. Et ça console de quoi ? D'un manque. De quel manque ? D'un manque d'amour, de poésie, de moments de bonheur régulièrement cassés, arrêtés, même pas par votre propre volonté. Vous êtes au Liban, on vous dit : « On va en France » ; vous êtes en France, on vous dit :

« Maintenant, on va au Québec ». Vous arrivez au Québec, vous vous dites : « Maintenant, on va où ? ». Vous commencez à vous méfier du bonheur. Vous devenez très méfiants donc vous avez envie de reconstituer, de manière théâtrale, le monde du bonheur. C'est cette manière d'imaginer les choses qui crée l'écriture, qui la fait émerger et apparaître : les mots apparaissent, le lyrisme des mots apparaît de cette façon-là, et non par volonté. C'est chimique : un mot, une phrase, un esprit apparaît... Après, écrire, ça prend deux minutes ! Ce n'est plus très compliqué...

Du monologue comme supernova

L. L. : A la fin de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, il y a justement à chaque fois une parole qui se libère, qui devient plus lyrique et poétique, qui se déploie sous la forme de monologues. C'est étrange parce que la parole qui fuse alors semble véritablement adressée et traverser le silence pour recréer une communauté. Ces monologues ne paraissent, en effet, pas adressés à un individu mais comme ouverts sur le monde, projetés, ils se déploient de manière plus frontale, grâce au chemin qui a été parcouru, à l'exil et au détour vécus.

W. M. : Oui... J'ai très peur des trous noirs. Vous savez comment fait un soleil lorsqu'il meurt ? Il gonfle, il gonfle et puis, soit il trouve l'énergie nécessaire pour exploser, c'est-à-dire sortir de sa propre pression, qui est énorme à ce moment-là, soit, s'il ne parvient pas à faire cette métamorphose-là pour devenir une supernova, il implose pour devenir un trou noir. Il y a quelque chose de tout à fait équivalent dans mes pièces. C'est drôle... Vous voyez, je suis en train de comprendre quelque chose. Toutes les pièces commencent par une mort. Et bien, c'est comme si, au début de chacune de ces pièces, il y avait un soleil qui commençait à mourir. Quand le soleil commence à mourir, la pression est forte mais elle est quand même beaucoup plus souple : elle n'est pas à son maximum. Et là c'est un soleil qui va commencer à gonfler, à mourir, l'hydrogène se transforme de plus en plus rapidement, tous les atomes se défont et la pression commence à monter, à monter, à monter, à monter, à monter, à monter, à monter pour devenir insoutenable... et au dernier moment, soit il implose, soit il explose. Les trois monologues de fin, celui du père dans *Littoral*, les trois lettres de la mère dans *Incendies*, le monologue de Loup dans *Forêts*, sont des moments d'explosion, où le spectacle devient une supernova : il échappe au trou noir. S'il avait dû devenir un trou noir, je n'aurais pas présenté la pièce : elle aurait été ratée. J'en suis convaincu. S'il n'y a pas ce moment de transformation, ce qu'on peut appeler la catharsis, ce moment où tout à coup les choses sortent vers l'extérieur pour devenir une étoile, pour devenir un truc brillant. Ce qu'il y a d'intéressant avec la supernova, c'est qu'elle ne happe rien : si vous passez à côté, il n'y a aucun problème. Le trou noir, si vous passez à côté, il vous gobe, il vous entraîne on ne sait où. Et, en tant que spectateur, je suis toujours très affecté, mais dans le mauvais sens du terme, quand je suis devant des trous noirs. Je trouve qu'il y a une sorte d'impuissance, une impuissance de l'écriture...

Sans histoire, il n'y a pas de théâtre

L. L. : On peut ainsi ressentir à la lecture même de vos textes qu'ils ont été habités et travaillés au corps, qu'ils portent une croyance : dans la puissance de l'écriture, d'une langue et d'un langage imagé et métaphorique qui se déploie sur le plateau pour venir nourrir et donner une profondeur aux mots. Lorsque j'ai vu *Incendies*, j'ai senti un véritable

appel d'air de la scène : le spectacle a provoqué en moi un malaise physique que je n'ai pas ressenti en lisant et relisant *Œdipe Roi* de Sophocle, parce que j'étais peut-être plus dans la pensée et l'analyse. Alors qu'Incendies remet en scène la puissance du mythe qui a pu bouleverser les Grecs il y a 2000 ans. Je me suis alors sentie marcher en équilibre sur un fil tendu entre l'origine du théâtre et notre monde d'aujourd'hui. Il y a vraiment ce grand écart entre le théâtre des origines et ce qu'il peut être aujourd'hui. La question qui se pose alors est celle de la fonction du théâtre aujourd'hui : a-t-il encore la mission d'ébranler le monde, est-ce qu'on peut encore le faire en racontant des histoires, en retournant au mythe, alors qu'on est précisément dans une période où son rôle est mis en doute, mis en crise ?...

W. M. : Oui, tout-à-fait. Je comprends d'où vient cette idée de ne plus pouvoir raconter d'histoire. Mais je ne sais pas comment vous dire...Oui. D'accord. Mais excusez-moi, il faut que j'y aille parce que j'ai une histoire à écrire !... C'est aussi peut-être parce que je suis né au Liban et que j'ai grandi au Québec où on n'a pas cette culpabilité des camps de concentration. On ne la porte pas de la même manière. Et surtout, on ne l'a pas intellectualisée de la même manière. On n'a pas fait un raisonnement cartésien : on n'a pas dit qu'on ne peut pas témoigner de ce qui s'est passé dans les chambres à gaz, et donc qu'on ne peut plus raconter d'histoire. Mais je comprends parfaitement. Très honnêtement, je ne porte pas cette culpabilité-là. Mon pays a besoin de se raconter des histoires. C'est capital. Sinon, il ne s'en sortira pas : c'est la seule façon qu'il a de garder sa mémoire, de s'émanciper de la douleur dans laquelle il se trouve. Vous pensez, si on lui enlève les histoires ! Alors que c'est une culture qui est faite d'histoires... C'est impossible. C'est donc un peu compliqué : j'ai une partie de moi, la partie française, qui me dit : « Tu ne peux raconter d'histoires. » Mais alors qu'est-ce que je fais ? « Écris de la poésie ». D'accord mais alors rends-moi ma langue ! On ne peut pas écrire de la poésie dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle. Je ne connais pas de poète qui écrit dans une langue autre que sa langue maternelle. Rilke a essayé d'écrire en français mais ce ne sont pas ses meilleurs poèmes. Apollinaire est une des rares exceptions. Tous les grands poètes ont écrit dans leur langue maternelle, ce qui n'est pas le cas des dramaturges ou des romanciers. Et je soupçonne beaucoup des romanciers qui ont écrit dans d'autres langues que leur langue maternelle, d'avoir fait cela justement parce qu'ils n'arrivaient pas à écrire de poésie. Je pense que cette question de l'histoire, de la possibilité de la fiction, est très franco-allemande. Vous n'avez pas ça en Angleterre, en Italie, ou en Espagne. C'est en Allemagne et en France où, étrangement, il y a ce problème de l'histoire. Et je ne suis pas allemand, ni français. En République tchèque, tout le monde raconte des histoires. J'ai passé deux mois à Moscou : s'il n'y a pas d'histoire, il n'y a pas de théâtre.

NOTES

1. L'École Nationale de Théâtre du Canada, basée à Montréal.