

Wajdi Mouawad
Hortense Archambault Vincent Baudriller

Voyage

pour le Festival d'Avignon 2009



P.O.L

Festival d'Avignon

Voyage

pour le Festival d'Avignon 2009

Wajdi Mouawad
Hortense Archambault Vincent Baudriller

Voyage

pour le Festival d'Avignon 2009

*Propos recueillis
par Antoine de Baecque
le 31 mars 2009*

*P.O.L
Festival d'Avignon*

Pendant deux ans, pour concevoir ce Festival d'Avignon, nous avons fait aux côtés de Wajdi Mouawad, artiste associé de cette 63^e édition, un voyage à travers ses territoires géographiques, artistiques et imaginaires. Pour témoigner de ce dialogue, nous avons rassemblé dans ce livre des lettres qu'il nous a écrites au fil du temps, et un entretien réalisé en mars 2009, reprenant les sujets de nos conversations à Avignon, Montréal et Beyrouth ; comme un puzzle à reconstituer pour vous accompagner dans votre traversée du Festival.

Hortense Archambault et Vincent Baudriller,
directeurs du Festival d'Avignon

Prologue

Il y a d'abord eu des spectacles de Wajdi Mouawad, puis des rencontres à leur suite, une manière habituelle de faire connaissance entre un artiste et un directeur de théâtre. Nous fûmes vite surpris par la richesse et la facilité de nos échanges, d'abord autour de la question de la narration, avec cet artiste familier du récit, nourri par une culture orientale qui pense le monde en le racontant, puis par la culture nord-américaine qui s'est réapproprié l'écriture de l'histoire depuis le XX^e siècle.

De : Vincent Baudriller
Envoyé : vendredi 1 juin 2007 11:15
À : Hortense Archambault
Objet : TR: Narration / Wajdi pour Vincent

Hortense,
Voici une lettre de Wajdi, je crois que c'est une bonne
idée...
Vincent

——Message d'origine——

De : Wajdi Mouawad
Envoyé : vendredi 1 juin 2007 10:37
À : Vincent Baudriller
Objet : Narration / Wajdi pour Vincent

Bien cher Vincent,
Durant cette dernière conversation que nous avons eue
ensemble, il y a une chose que tu as dite qui, au-delà
de la joie de parler de théâtre et de réfléchir en
tremblant comme nous le faisons, sur le monde et son
lien avec cet espace où l'acteur s'avance pour dire, en
quelques gestes et quelques mots, qui il est, a résonné
comme une vérité massive. C'est quand tu as dit : « Je

pense consacrer un temps autour de la question de la narration. »

C'est bête n'est-ce pas, mais cette idée a éveillé en moi une sorte de joie. Me disant que là résidait un espace d'échange qui pourrait, tout à coup, au cœur du monde d'aujourd'hui, prendre une puissance nouvelle. On peut, en effet, comme artiste, témoigner de l'effritement du monde par l'effritement de l'art, mais il existe aussi une autre manière de tenir qui consiste à redonner de la cohérence au milieu de l'incohérence, un peu comme celui qui, ayant perdu tous ses êtres chers, décide de refaire l'amour pour redonner pour chaque mort un vivant.

Il y a différentes manières de dire : « Il était une fois... » Or, qu'importe la manière, puisque chaque fois que quelqu'un dit cela, il redonne de la cohérence en disant « début-milieu-fin ». On peut très bien faire cela tout en sachant parfaitement qu'aucune cohérence n'existe réellement dans la vie.

Regarde-moi : né au Liban pour connaître le froid canadien, tu peux bien me dire où est la cohérence ? Mais justement, tordre le cou au destin et en trouver une, non pas par aveuglement mais par orgueil, à placer la joie au-dessus du chagrin, toujours, toujours. Tirer du néant une force poétique qui ne confirme pas ma destruction.

Tu imagines un homme penché au-dessus d'un enfant pour lui dire : « Il était une fois un four crématoire... »

Remettre de la cohérence au cœur de l'incohérence même si, comme le dit Beckett, c'est toujours n'importe quoi, mais aussi, ce n'est pas parce que le paradis est perdu qu'il n'existe pas pour autant.

Bref, l'idée de consacrer un festival autour de cette question de la narration, c'est une manière de se poser la question : « Peut-on encore consoler notre époque ? ».

Je t'embrasse bien fort,

Wajdi

AVIGNON

Fin juin 2007, Wajdi Mouawad vient à Avignon à notre invitation. La 61^e édition va bientôt démarrer, la ville se transforme en théâtre, les lieux se bâtissent, les répétitions des spectacles entrent dans leur dernière ligne droite. Nous passons une journée à parler à trois de son parcours, de ses influences, de sa relation au Festival d'Avignon. Même s'il n'y a présenté qu'un seul spectacle, en 1999¹, Wajdi Mouawad le connaît bien pour en avoir été un spectateur assidu.

Son théâtre nous passionne, le regard qu'il porte sur la scène française, à la fois si lointain et si proche, nous questionne. Un voyage peut commencer, avec comme fil rouge la narration. Il nous permettra d'aborder un territoire que nous n'avions

pas encore mis au cœur des éditions précédentes du Festival, au cours desquelles nous avons plutôt exploré la déconstruction du récit, son éclatement et ses fissures qui laissent entrevoir d'autres formes d'écritures.

Nous lui proposons d'être artiste associé pour la 63^e édition et de nous accompagner pendant deux ans pour la construire². Wajdi Mouawad nous répond en auteur, par l'écriture.

De : Wajdi Mouawad

Envoyé : samedi 30 juin 2007 21:04

À : Vincent Baudriller ; Hortense Archambault

Objet : Wajdi 30 juin 2007

Chers Hortense et Vincent,

Au beau milieu de ce vent de grande tempête joyeuse qui approche, vous avez pris le temps de me parler.

Je vous en remercie très sincèrement.

Vous avez ajouté un peu d'étoiles au présent.

Je vous écris pour vous dire que je vous écrirai.

Chers Hortense et Vincent,

SAMEDI 30 JUIN 2007 – TGV AVIGNON/PARIS

Comment poser la question ?

En lisant le numéro d'*Alternatives théâtrales* consacré à Avignon 2005, Georges Banu³ pose la question du risque. Il s'interroge et interroge les artistes et différents penseurs sur cette notion. « Qu'est-ce que le risque pour vous ? » De réponse en réponse, on constate combien cette notion est, au fond, indéfinissable. Mais, au-delà de cela, et bien que l'on puisse dire que c'était bien vu de la part de Georges étant donné ce que fut cette édition et ce qu'elle allait déclencher, il me semble que ce n'était pas nécessairement cette question que vous vous êtes vous-mêmes posée, clairement du moins, lorsque vous avez annoncé la programmation 2005 et fait connaître son artiste associé. Vous n'avez pas dit : « Avec Jan Fabre⁴, nous allons poser la question du risque. » Cette question a été amenée par un observateur extérieur, celui-ci aurait pu énoncer une autre question au vu de la programmation, mais il a choisi, lui, de se pencher sur cet aspect-là de la création. On peut dire que c'était une des réponses publiques possibles au geste public de votre programmation.

Dans cette perspective, il arrive parfois que l'on croie poser une question sans se rendre compte que l'on en

pose une autre, de nature différente. Ainsi, nous, posant la question de la narration, du sujet et de tout ce dont on a parlé hier, est-ce qu'il serait possible que l'on soit en train de soulever une autre question ?

Est-ce que dire : « L'édition 2009 abordera la question de la narration », ce n'est pas enlever tout le mystère à la question ? Autrement dit : si l'on veut poser la question du mode de récit, de l'identification au sujet et de la catharsis, est-ce qu'il ne faudrait pas poser les choses en des termes différents ?

Lesquels ?

VENDREDI 6 JUILLET 2007 – AVION MOSCOU/PARIS

Pour les gens de notre âge (tous les trois sommes nés aux alentours de 1968), on peut dire, comme une litanie : nous sommes nés à la fin de la guerre du Vietnam et nous nous sommes éveillés avec la guerre du Liban, puis celle de l'Irak contre l'Irak. Nous avons été dépassés par la guerre des Malouines, et puis nous avons senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre en ex-Yougoslavie. Les hécatombes du Rwanda ont été le relais à la guerre du Golfe et ont précédé les ravages du Kosovo. Nous n'avons encore rien compris aux massacres en Algérie et personne ne nous a parlé du Tibet et très peu de la Somalie. Nous sommes devenus adultes avec le début de l'Inti-

fada de septembre 2000 et notre quotidien a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001.

Pour ma part, il m'a fallu attendre ma vingt-cinquième année pour prendre conscience que mon enfance s'est déroulée en pleine guerre civile⁵. Longtemps, j'ai dit : « Moi, je n'ai connu que quatre ans de guerre », sorte de culpabilité d'avoir été exilé contrairement aux autres Libanais, ceux qui sont restés, qui n'ont pas « fui » et qui ont vécu dix-neuf années de guerre.

La comptabilité des années créant chez moi une gêne, un malaise, refoulant du même coup mes souvenirs et mes peurs.

Tout cela, évidemment, est inséparable du désir de raconter. La narration comme lieu de survie. « Comment en vient-on à la mort? » est une question qui nous sauvegarde.

Alors... Est-ce que la véritable question du Festival 2009 ne serait pas plutôt celle du charnier?

Comment raconter le charnier?

Que faire avec le charnier que fut le xx^e siècle? Que feront-ils, les autres, ceux qui viendront plus tard, lorsqu'ils se demanderont : « Que s'est-il passé? », lorsque les témoins ne seront plus là pour leur dire : « On ne peut pas raconter ».

Et si le Festival d'Avignon était la réponse faite au Sphinx lorsque celui-ci demanda : « Qu'est-ce qui est un

charnier et qui avance à la fois en courant, en marchant et en étant immobile ? »

L'énigme devenant justement un miroir devant lequel se lève un festival de théâtre.

Le temps ! Le temps est un charnier puisqu'il avance en courant avec ses secondes, en marchant avec ses minutes et immobile dans ses heures. Il avance et nous enterre. Raconter, c'est être dans le temps. Raconter, c'est être dans le charnier. Raconter une histoire consisterait alors à déterrer les parcelles de notre humanité. Chaque parcelle est un fait. Un fait dans le temps. C'est aussi une définition du théâtre : déterrer.

Et si raconter une histoire était, précisément, l'énigme moderne ?

Et pourquoi la France, pays de Flaubert, Maupassant, Proust, Céline, est-elle aujourd'hui aux prises avec la question de la narration ?

Je m'interroge : peut-on raconter une histoire quand on a été un pays qui a connu la collaboration ?

Il me semble que cette question n'est pas tout à fait résolue en France car on peut se demander quoi faire lorsque l'on apprend que ses parents ont été des collaborateurs. Peut-on encore avoir envie de raconter une histoire ?

Je fais partie d'une tranche d'âge où les Libanais qui sont de la génération de mes parents me disent : « Oublie », lorsque je leur pose la question : « Mais qui tirait sur

qui? » Et ceux qui auraient l'âge de mes enfants me disent : « La guerre? Quelle guerre? De quoi tu parles? Il n'y a pas eu de guerre. » Le Liban est dans l'incapacité de raconter son histoire car aucun travail de responsabilité n'a été réellement fait.

Y a-t-il un lien entre narration et responsabilité face au temps du sang?

Est-ce que je délire?

Je vous embrasse.

Wajdi.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Comment vis-tu cette expérience d'artiste associé au Festival d'Avignon?

WAJDI MOUAWAD. – C'est seulement aujourd'hui, en mars 2009, deux ans après votre proposition et juste avant notre Festival, que je peux répondre, de manière très simple, à cette question : dans mon cas, devenir artiste associé a consisté à officialiser toutes les conversations que nous avons eues depuis notre première rencontre. Au moment où vous me l'avez proposé, vous m'avez très rapidement dit deux choses qui m'ont aidé. D'abord : « Au

fond, l'artiste associé nous oblige à changer nos livres de chevet. » C'est une des phrases qui m'ont énormément servi. Elle m'a permis de « conscientiser » la proposition.

Cette phrase plaçait en situation ce que votre invitation impliquait en termes d'engagement, d'effort, d'endurance : ce n'est pas rien de lire des livres nouveaux, des livres que nous n'étions pas supposés lire auparavant. L'autre phrase qui m'a aidé, dans la même conversation initiale, c'est quand, à ma demande, pour moi évidente, de prendre la parole avec de l'écrit, vous m'avez répondu : « C'est la première fois qu'un artiste associé nous propose cela... » J'ai réalisé alors que ce que vous attendiez, c'est que je prenne la parole.

Un jour, dans la cour du cloître Saint-Louis, où ont lieu des rencontres pendant le Festival et où se trouvent ses bureaux, une image est venue, celle de la fenêtre. Depuis la cour, je voyais toutes les fenêtres qui encadrent cet espace et je me suis dit : « Cette cour n'est pas visible de la même manière depuis la fenêtre du bureau de Vincent, celle du bureau d'Hortense ou de la fenêtre de l'hôtel d'en face ». Si l'on imagine le théâtre comme cette

fontaine, au centre de la cour, chaque artiste, de sa fenêtre, voit la fontaine d'une manière différente. Cette idée d'identique et de différent, dans le même moment, est devenue importante pour moi. Nous faisons tous du théâtre, mais on ne le vit pas, on ne l'appréhende pas du tout de la même manière. D'autant qu'en France, on entend souvent cette phrase en sortant des spectacles : « Ça, ce n'est pas du théâtre... », ou au contraire : « Ça, c'est du théâtre... » Une phrase qu'on entend moins ailleurs, au Canada par exemple. Pour moi, c'est toujours la même fontaine, qu'on regarde juste de différents points de vue. J'ai donc eu l'impression que vous frappiez à la porte de mon bureau et que vous me disiez : « Excuse-nous, on aimerait bien regarder la fontaine depuis ta fenêtre. » Je vous répondais : « Bien sûr, mais si vous voulez comprendre ce que vous allez voir de cette fenêtre, cela suppose des voyages au Liban et au Canada, cela implique des lectures, toute une série de choses qui font cette fenêtre-là. Elle n'est pas seulement un encadrement spatial, elle ressemble à un état d'être. »

VINCENT BAUDRILLER – En une image, tu saisis quelque chose que nous avons du mal à

formuler. Je crois que c'est ainsi que nous avons travaillé. L'image de la fenêtre est pour moi très parlante : chaque année, nous avons eu l'impression de nous déplacer vers une nouvelle fenêtre pour y regarder, grâce à un artiste, le théâtre, Avignon, le monde, depuis un point de vue différent, même si c'est toujours Hortense et moi qui regardons, qui programmons et construisons le Festival. Au départ de notre relation de travail commune, il y avait des choses nouvelles pour nous. C'était la première fois qu'on proposait à un artiste d'être associé au Festival sans avoir, auparavant, eu un long compagnonnage avec lui. Et puis, tu nous amenais à regarder vers des territoires que nous avons peu explorés : le Proche-Orient et le Québec.

ÎLE DE RÉ, MARDI 31 JUILLET 2007

/ TOULOUSE, DIMANCHE 12 AOÛT 2007

Très chers Hortense et Vincent,

J'ai eu envie, après avoir quitté Avignon, de divaguer (mais de divaguer vraiment beaucoup) à propos d'un

mot, un mot gênant et confus qui revient sans cesse dans le vocabulaire des gens s'adonnant à la pratique théâtrale. Le mot « populaire ».

Je vais commencer de façon vraiment subjective, en me posant des questions à moi-même.

Qu'est-ce que j'aime ? Qu'est-ce qui m'intéresse ? Qu'est-ce qui me trouble au point de me pousser à fournir un effort extraordinaire pour être en mesure d'aller au bout du sentiment profond de curiosité qui m'étreint ?

Je crois, tout d'abord, que la question du sens est capitale. Non pas que je croie qu'il existe un sens extérieur à moi que je m'efforce de découvrir comme un archéologue tente de retrouver un site enfoui. Je ne crois pas qu'il existe un sens qui nous est caché, un sens omnipotent et infaillible, je crois en revanche à cette capacité humaine d'inventer un sens. Je sais qu'il n'y a pas de sens, mais cela ne m'empêche pas justement d'en faire apparaître un.

Inventer un sens peut être dangereux, car ce sens, je peux m'y attacher avec une telle émotion sans supporter qu'il ne soit pas partagé par les autres. Bien du sang a coulé à cause de cela et ce n'est pas fini. *L'invention d'un sens* comme source de haine, c'est vieux comme le monde. Au Liban, par exemple, il y a dix-huit communautés⁶ convaincues que leur sens est plus valable que

celui des autres, voilà avec quoi on se retrouve : exils, guerres, massacres, partitions...

Alors « populaire »... qu'est-ce que c'est, « populaire »... qu'est-ce que c'est ?

Je divague encore.

Je vois les choses de la manière suivante : chacun d'entre nous est assis à une fenêtre par laquelle il lui est possible de regarder. Chacun ne peut regarder que par sa propre fenêtre. Le lieu où nous sommes installés ne nous renseigne pas sur le paysage que chacun observe. Nous naissons et la fenêtre naît avec nous, nous mourons et la fenêtre s'efface en laissant cependant une trace de son existence, trace plus ou moins vive en fonction de celui qui a regardé à travers la fenêtre : un enfant, une œuvre, un geste... pérennité de la trace sur le regard.

Le temps passé proche de sa fenêtre, chacun peut l'employer comme il le désire, mais il existe une certitude : ce que je vois, ce que j'observe, est comparable, dans son ensemble, à ce que les autres observent (mort, amour, quotidien, métier, vie sociale, sexuelle, intellectuelle...). Mais si je regarde de plus près, je réalise que ce que je peux observer, dans les détails, j'ai le sentiment d'être seul à le faire. Je réalise que l'ordre avec lequel j'observe les éléments et les phénomènes qui sont visibles depuis ma fenêtre et les entremêlements qui

peuvent être infinis de ce que j'observe ainsi que les conclusions que j'en retire, je suis seul à pouvoir les faire. Non seulement personne ne peut voir ce que je vois par ma fenêtre, puisque cette fenêtre est la mienne, mais même s'il était possible que quelqu'un d'autre regarde à travers ma fenêtre, il ne regarderait pas comme moi je regarde, avec mon degré d'intensité, ni dans l'ordre selon lequel j'ai regardé. Jamais personne, ni dans le passé, ni dans le présent, ni dans le futur, n'a vu, ne voit, ne verra, ce que moi j'y vois.

Mon regard est à moi.

Je suis à la fenêtre qui porte mon nom : fenêtre Wajdi Mouawad. Je décris ce que je vois : guerre, exil, mort, chagrin, mais aussi beauté, le fait de vivre et le mystère de tout cela qui est là. L'incohérence de tout cela est énorme et toute tentative de l'appréhender vouée à l'échec. La tentative d'appréhender, même, accélère ma vie et me voilà vieux avant d'avoir pu dire ouf. Je vois aussi un ciel, des nuits étoilées, des animaux, des fruits et des légumes, les éléments, la chaleur. Je vois aussi le fait de voir, je me vois moi, qui regarde, je vois à l'infini. Empli de tout ce que je vois, je me tourne vers ceux qui sont avec moi et je le leur raconte. Théâtre. Je leur raconte, grâce à la fiction, le plus précisément possible, ce que je vois par ma fenêtre. Je ne le raconte pas à quelqu'un en particulier, je me le raconte d'abord

à moi-même. Après cela, certains disent aimer ce que je choisis de décrire et d'autres disent ne pas l'aimer, ni même la manière dont j'ai choisi de le décrire.

Le crime, évidemment, ne consiste pas à contester le regard de l'autre. Bien au contraire. Celui qui n'est pas d'accord avec moi, celui-là me sauve du sectaire. C'est grâce à celui qui n'adhère pas que je suis prémuni contre l'aveuglement. Le seul groupe qui exige l'adhésion de chaque membre est la secte : la secte est un lieu qui tourne autour d'une seule fenêtre, celle à travers laquelle regarde un Moi surdimensionné à l'infini. Narcisse dévorant Narcisse, *narcisse cannibale*, est la définition même du gourou. Le désaccord est l'événement qui rétablit l'équilibre.

Le crime consiste à briser la fenêtre de l'autre, à le forcer à fermer ses volets, ou encore à l'obliger à dire et décrire quelque chose qu'il ne voit pas.

L'inverse aussi est condamnable : alors que nous jouissons de notre liberté, décrire ce que nous ne voyons pas, par souci de plaire à quelqu'un parce qu'il nous impose une façon de voir et une façon de dire.

Il faut reconnaître que décrire réellement ce que l'on aperçoit crée inévitablement un sentiment de solitude, mais surtout un sentiment d'échec, d'inutilité, de vide, de vanité, de vacuité. Le sentiment est si ambigu que l'on se raccroche à ce que les autres décrivent et on

décrit grosso modo la même chose, en y apportant une variante ou une autre.

Il faut encore dire une ou deux choses...

Pourquoi décrire ce que l'on voit par la fenêtre ?

Pourquoi ne pas se taire et se contenter de seulement regarder ?

À quoi cela sert-il ?

« ... Il n'y aura de l'histoire qu'aussi longtemps qu'il y aura des hommes qui ne se contenteront pas simplement de "vivre", qui seront au contraire prêts à renoncer à la vie nue pour poser et défendre les fondations d'une communauté de la reconnaissance mutuelle. » (Jan Patočka⁷, in *L'Europe après l'Europe*.)

On peut rester devant sa fenêtre sans même regarder à travers elle. Cette attitude consiste à « vivre simplement ». Si tous nous nous employons à « vivre simplement », cela signifie l'impossibilité de vivre ensemble à long terme.

Décrire ce que l'on perçoit par la fenêtre, s'intéresser à ce que les autres voient et pousser ceux qui se taisent à faire part de leur vision, cela signifie, je crois, prendre part au monde, au temps, dans l'espace qui est le nôtre puisque justement l'insatisfaction de la vie est puissante et nous touche tous, dans son incohérence et dans sa violence terrifiante.

Populaire, alors...

Oui, oui, J'y arrive... j'y arrive... Le mot populaire dont je veux parler est la pointe d'un iceberg gigantesque qui peut avoir comme identité le fait d'« être ensemble ».

Pour appréhender cette bête, je vais m'attarder sur la question du langage.

Luther⁸ fit traduire la Bible, fondant le principe de sa contestation de l'Église sur le fait justement que la majorité des gens n'ont pas accès à la parole du Christ. Pour Luther, précisément, c'est la parole du Christ qui permet de vivre sa foi profondément. Il reproche à l'Église de détourner les hommes avec la figuration imagée, le culte de la Vierge et l'invention d'un nouveau panthéon à travers l'édification des saints. Il trouve que l'Église, avec son latin et son grec, n'est pas assez populaire. Luther veut que la Bible soit traduite en langue vernaculaire pour qu'elle puisse être accessible à tous... hum...

Dante va écrire sa *Divine Comédie*⁹ en utilisant une langue qui, jusque-là, n'était parlée que par la rue et qu'on nommera, faute de mieux, l'« italien »...

L'idée est mystérieuse, pas les mots qui donnent accès à l'idée.

Ce rapport entre les mots courants et l'exigence de l'idée est quelque chose qui me touche particulièrement. Exprimer simplement des idées exigeantes est difficile. Il me semble que cela demande une connais-

sance, une puissance et un désir de rejoindre qui ne se prostituent jamais avec le désir de plaire.

S'il me fallait dire ce qu'est un geste « populaire », ce serait celui-là.

La cathédrale Notre-Dame est posée à même le sol. Les portes sont au ras du sol. Là, nul escalier en marbre pour avoir accès à l'entrée. On y entre pour ainsi dire aussi facilement que si on poussait la porte d'une boulangerie. Sauf qu'il s'agit d'un lieu si métaphysique que le rapport, inversement proportionnel, entre la facilité de rentrer et la difficulté des symboles est proprement extraordinaire. C'est une entrée en *mots courants*. Dans un univers qui vient de la vision d'un regard, il est facile de rentrer mais difficile de pénétrer.

Certaines personnes me disent aimer mes spectacles parce qu'ils sont « populaires » et elles s'empressent alors d'ajouter précipitamment : « Dans le bon sens du terme, bien sûr. » Mais qu'est-ce que c'est, « populaire dans le bon sens du terme » ? Quel « terme » ? Que serait alors le « mauvais sens du terme » ?

Si l'on se penche une seconde sur la suspicion que la narration provoque, à cause de la question de la représentation du monde après Auschwitz, on peut se demander si le malaise éprouvé face au mot « populaire » n'est pas semblable à celui que certains éprouvent face à la narration. Autrement dit : y a-t-il un

lien, aujourd'hui, entre le mot *narration* et le mot *populaire*, faisant en sorte que ce qui serait narratif serait populaire ?

Ne serait-ce pas là la débâcle ? Le syllogisme ?

Je pense à cette phrase de Kafka : « Dans ton combat contre le monde, seconde le monde¹⁰. »

Je repense aux auteurs que j'aime. Si j'y applique le même raisonnement entre accessibilité des mots et mystère du récit, je crois, alors, que tous les auteurs que j'aime sont « populaires », c'est-à-dire que tous utilisent des mots que je suis capable de lire pour accéder à des profondeurs terrifiantes et à des pensées complexes que, grâce à eux, j'ai pu mettre en lumière.

Faciles à rentrer, difficiles à pénétrer.

Je regarde dans ma bibliothèque et je note les auteurs marquants pour moi. Ceux pour qui j'éprouve un sentiment de reconnaissance, dans tous les sens du terme : Franz Kafka ; Charles Baudelaire ; Arthur Rimbaud ; Georg Trakl ; Robert Walser ; Louis-Ferdinand Céline ; Émile Nelligan ; Molière ; Shakespeare ; Hölderlin ; Tchekhov ; Eugene O'Neill ; William Faulkner ; Omar Khayyam ; Homère ; Boulgakov ; Sophocle ; Gustave Flaubert ; André Dhôtel ; Julien Gracq ; Maria Zambrano ; Robert Davreu ; Louis-René des Forêts ; Laurent Mauvignier ; Sylvia Plath ; Cormac McCarthy ; Clarice Lispector ; Fernando Pessoa ; Cervantès ; Borges ; Sarah Kane ; Claude Gau-

vreau ; Réjean Ducharme ; Blaise Pascal ; Giorgio Colli ; Novalis ; Marcel Proust ; Maurice Pons ; Julio Llamazares ; Alexandre Vialatte ; Maupassant ; Dante ; la Torah et les quatre Évangiles ; Dostoïevski.

Tous ces auteurs ont eu un effet marquant sur moi. Ils m'ont fait peur, ils m'ont inquiété, ils m'ont déplacé, et pas une journée ne passe sans qu'un événement, un paysage ou un visage, une phrase ou une situation ne me ramènent à l'un ou à l'autre. Tous ces auteurs sont des auteurs que je crois être des auteurs populaires car tous les mots qu'ils utilisent sont des mots accessibles et cela semble témoigner chez eux d'une sollicitude responsable pour autrui. Leurs phrases sont là. Elles sont à notre portée. Ce qui l'est moins, ce sont les douleurs qu'elles font émerger et les sources qu'elles touchent. L'exigence est là. Leur exigence est à la hauteur de ce qu'ils arrivent à voir depuis leur fenêtre. Lorsque j'additionne toutes les visions auxquelles j'ai pu avoir accès grâce aux livres, tableaux, spectacles et musiques, à la vision que j'ai, moi, depuis ma propre fenêtre, mon horizon s'élargit grandement comme si je changeais d'étage et que je découvrais plus de ciel.

Je vous embrasse bien fort.

Wajdi

MONTREAL / OTTAWA

Notre voyage au Canada, en novembre 2007, a été préparé par Wajdi Mouawad. Dans ce vaste territoire, deux choses nous frappent. Tout d'abord, il s'agit d'un territoire d'immigration et ceux qui arrivent dans ce nouveau monde, fuyant la plupart du temps une situation qui les a forcés à s'exiler, voudraient que l'histoire s'arrête. Les questions d'identité s'y posent donc d'une façon différente que sur le continent européen, l'attachement à la mémoire également. Ensuite, le Québec est l'un des rares endroits au monde où le français a été la langue du peuple et pas celle de l'élite. Il est porteur d'une culture forte qui entretient des rapports singuliers à la langue et à la culture françaises.

Le Canada est pour Wajdi Mouawad un territoire du déplacement, constitutif de son identité dans la mesure où c'est de cet endroit qu'il regarde le Liban et la France. À travers ce voyage, nous réalisons que ce qu'il lui importe de partager de ce lieu de l'exil, ce sont des personnes : un peintre, un cinéaste, un philosophe, une productrice, un auteur... Ceux qui l'ont accompagné dans sa découverte du théâtre, de la littérature et de la peinture. Ceux avec qui il a grandi dans le théâtre, ceux avec qui il travaille aujourd'hui. Il nous a donc organisé des rendez-vous auxquels nous nous rendons la plupart du temps sans lui. Nous parlons beaucoup de son théâtre.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Très vite, nous avons su que la question de la narration serait au centre de ce Festival. Tu as dit tout à l'heure que tu as été choqué par le fait qu'en France, on essaie tout le temps de définir ce qui est du théâtre et ce qui n'en est pas. Dans notre expérience à la tête du Festival, cette question a été très problématique, nous revenant parfois de manière polémique, comme

en 2005. Ce qui m'a surpris, tout de suite, c'est le fait que tu sois à la fois très au clair sur ce que tu veux faire, sur ton théâtre, et en même temps ouvert sur l'idée qu'il ne s'agit là que d'une partie du théâtre, que d'autres peuvent coexister de façon enrichissante et complémentaire. Lorsque nous avons parlé de ton besoin de raconter des histoires, nous l'avons resitué dans une histoire de la littérature : comment continuer à raconter des histoires après Auschwitz? Quelles histoires? Le besoin d'histoire n'est pas forcément celui du divertissement, de l'oubli de la terreur du monde, mais plutôt celui d'une forme de consolation. Ta manière de raconter des histoires, c'est une façon de participer à l'inquiétude du monde, tout en étant un rempart face au désespoir.

WAJDI MOUAWAD. – Je ne me suis jamais dit, en commençant : « Je vais raconter des histoires. » J'ai pris conscience de mon rapport aux histoires, comme quelqu'un prend conscience de l'être qu'il est par la réaction du monde face à lui, en étant soudain confronté à cette question du récit, qui me revenait parfois de façon agressive, particulièrement dans le milieu du théâtre français. On sait combien

cela peut être extraordinairement violent, pour un adolescent, quand il prend conscience en se voyant dans le regard des autres que son corps ne correspond pas aux canons entendus de la beauté. Rentrer chez soi, un soir, en se disant, parce que quelqu'un nous l'a explicitement fait comprendre, que l'on n'est pas beau. De la même manière, un jour, j'ai réalisé, par des réactions violentes à mon égard, que je racontais des histoires. Ça a été une période assez déstabilisante, juste avant la création d'*Incendies*, autour des années 2002-2003.

Mon entêtement a précisément consisté à traverser cette période difficile où j'avais l'impression que raconter des histoires n'avait aucun sens. On me disait : « Tu es un conteur... », « Tu es un fabricant... », « Tu es un affabulateur... », « Tu es un manipulateur... », jusqu'au pire et plus sournois : « C'est très bien fait, c'est très populaire ce que tu fais. » Tous ces jugements, avec ce que cela induisait de mépris caché, de suffisance, d'amitié jalouse, de moralisme vertueux, il a fallu apprendre à les gérer. J'ai commencé à détruire moi-même mes histoires, exactement

comme quelqu'un se dit : « Je ne suis pas beau », et se balafre le visage : tant qu'à ne pas être beaux, soyons laids !

Y a-t-il un tabou de la narration en France? Est-ce un diktat de la mode? Est-ce ringard? J'ai essayé de comprendre d'où cela pouvait provenir. Ceux qui savent de façon très construite et argumentée comme un principe de vie et de travail pourquoi ils tiennent à se situer dans l'abstraction ou dans la déconstruction, ceux-là je les respecte profondément et je comprends leur point de vue. Peut-on lier le traumatisme des grandes guerres européennes du xx^e siècle et des camps à la montée d'une suspicion sur le récit et les histoires? Cette suspicion ne cesse d'être renouvelée par la violence et la barbarie du monde moderne, des régimes totalitaires comme du capitalisme. En même temps, cette suspicion a permis d'inventer de nouvelles formes artistiques et théâtrales, de Beckett à Castellucci¹¹. C'était comme si j'étais pris dans un tourbillon, il me fallait mettre de l'ordre là-dedans. Theodor Adorno¹² a été une clé : « Pas de poésie après Auschwitz », écrit-il en substance. Une clé qui m'a permis de remettre moi-même en ques-

tion la narration, de manière constructive et non plus confuse. Walter Benjamin¹³ aussi, qui a écrit : « On ne sait plus raconter des histoires, on ne sait plus que se plaindre. » La narration remplacée par la plainte, ce n'est pas un jugement, mais un constat chez lui : ne sachant plus comment raconter la terreur du monde, on ne peut plus vivre et créer que sous la forme de la plainte. La plainte comme *lamento* du monde.

Jusqu'à la Shoah, on regardait les ombres sur les parois de la caverne. De ces ombres-là, on a tiré la poésie, la philosophie, la littérature, le théâtre. Voilà ensuite une génération qui dit : « Ces ombres nous ont conduits à la catastrophe, il ne faut plus s'en occuper et ne plus voir que la caverne. » Je prends un exemple simple. Nous sommes assis autour de cette table : si je m'occupe des ombres, je raconte ce qui a conduit chacun d'entre nous, depuis des générations jusqu'à il y a quelques minutes, à s'asseoir autour de la table, remontant par le récit dans les histoires familiales, les conflits, les amours, les travaux et les carrières... Si je ne veux plus m'occuper des ombres, je fais abstraction de l'humain assis là,

et je décris ce qu'il y a dans cette pièce, les objets sur la table, les livres dans la bibliothèque, les couleurs sur la vitre. C'est le pari du Nouveau Roman¹⁴ par exemple : plus on décrira la table, la bibliothèque, les objets présents, moins on touchera aux ombres et plus, peut-être, on pourra comprendre ce qu'elles font là, assises à discuter, mais sans passion, sans pathos, sans émotion.

J'ai traversé toutes ces interrogations, ces réflexions, ces images et ces métaphores pour arriver à une conclusion toute simple. Cette caverne sans ombre n'est pas mon histoire. Mon histoire est d'ailleurs : personne dans ma famille n'a collaboré ni résisté, personne n'est mort dans un camp de concentration ou n'y a survécu. Me dire cela, ce fut aussi me demander : « Quelle est mon histoire ? » Dès lors, la nécessité de la narration s'imposait à moi : elle seule pourrait m'arracher à l'exil, au Liban, au Québec, ces pays qui ne sont pas les miens et le sont quand même, des récits capables de me constituer.

Si je raconte des histoires pour comprendre mon histoire, c'est aussi que j'ai lu et vu des histoires : lu des romans et des romans,

vu des films et des films. Grâce à cela, écrire des histoires, pour moi, ce fut à mon tour retrouver ce sentiment : rentrer dans ma maison. Ce chemin avec la narration, né d'une violence, m'a conduit à tenter de comprendre qui j'étais et pourquoi j'avais besoin de raconter des histoires pour être vraiment moi. C'est de cette fenêtre-là que je regarde le théâtre.

Pourquoi, par exemple, je lis Sophocle et moins Eschyle ou Euripide, ou même Beckett. Ce n'est pas parce que Beckett est « moins bon » que Sophocle, mais parce que chez Sophocle, je retrouve une osmose dont j'ai été arraché et que je tente de reconstituer par le récit. C'est cela l'expérience du bouleversement devant l'œuvre d'art. Parce que Sophocle doute, parce qu'il dit que nous sommes devant un monde compliqué, parce que tous les personnages chez lui sont confrontés à la révélation de leur être, que cela leur crève les yeux ou les amène à tuer leur fils. Électre reconnaît Oreste, Œdipe reconnaît sa mère, Ajax reconnaît sa folie : chacun est mis devant son aveulement, qui lui révèle qui il est. Cette expérience de l'instant de la révélation est pour moi l'expérience la plus profonde qui puisse être.

Pour arriver à la révélation, il faut passer par la narration. Il faut faire croire au spectateur qu'il va mourir et ne le lâcher qu'au moment où il est convaincu d'être dans la mort, afin qu'il ressente de nouveau le sentiment de la vie. C'est complexe, car cela passe par le corps, par la sensation, par l'émotion, liés par le récit et non par la subjugation esthétique de ce que tu as devant toi, ni par la morale ou un message. C'est une expérience de la narration vécue à travers un ou plusieurs personnages en situation. Le spectateur est projeté dans une situation qui l'arrache à lui-même. Si bien qu'autour du récit et de sa croyance se constitue la communauté des spectateurs de théâtre : à un même moment, vivant la même expérience, ils croient tous à la même histoire, du moins ils la suivent et la comprennent. Ils sont tout simplement émus. C'est ce moment-là de l'émotion commune que je cherche à explorer de façon critique dans mon théâtre.

VINCENT BAUDRILLER. – Pour toi, la narration est étroitement liée à la notion de personnage ?

WAJDI MOUAWAD. – L'idée de personnage a été « raptée » par la psychanalyse. Les

philosophes avaient mis le sujet au centre de leurs questions, de même que les artistes. Et ce personnage, ce sujet, a été rapté par les psychanalystes, qui en ont fait leur terrain de travail, leur territoire d'exploration. Peu à peu, le sujet a donc déserté aussi bien la philosophie que les œuvres d'art et le théâtre, où il n'est que marginal, décalé, excentré. Le « connais-toi toi-même » est devenu une injonction à la psychanalyse, et non plus une injonction à écrire des histoires. C'est une invitation à l'introspection, et non plus au récit du monde. Sur le fronton des temples grecs, le « connais-toi toi-même » avait une autre valeur : « Ne te prends pas pour un dieu », donc : « Connais ta mesure », donc enfin : « Sache ton histoire, d'où tu viens, jusqu'où tu peux aller... » Ce détournement par l'introspection psychologique du sujet a fait beaucoup de tort à la nécessité du récit. On a l'impression que le personnage d'Œdipe est né avec Freud, alors qu'il est précisément chez Sophocle le sujet de la démesure. Pour reprendre l'idée de Gilles Deleuze, l'inconscient n'est pas un théâtre, c'est une usine à fantasmes¹⁵.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Dans ta façon de pratiquer le théâtre, tu entretiens un rapport très particulier avec le collectif d'acteurs que tu choisis. C'est une des premières choses dont tu nous as parlé et qui nous a frappés quand nous t'avons vu à l'œuvre, cette manière que tu as de réunir les acteurs autour d'une histoire que tu leur racontes. Tu leur donnes également des documents, des éléments dramaturgiques, et vous commencez à travailler à partir de cette matière. Ensuite, ton écriture part de cela : c'est toi qui écris le texte, mais tu es comme nourri à ton tour par ce collectif d'acteurs, par la manière dont ils répètent et travaillent sur les éléments que tu leur as fournis.

WAJDI MOUAWAD. – Je ne connais rien de la vie privée des acteurs avec lesquels je travaille. La vie privée doit rester préservée, conservant sa part secrète. Mon rapport à eux devient très vite un rapport à des personnages, il se tisse un lien déjà tragique. Je leur dis : « Vous êtes des personnages de tragédie et on se met autour d'une table pour travailler... » Pas de rapports familiaux. On ne voit jamais Oreste dire à Électre : « Alors, comment ça va chez

toi? » Mais il y a groupe, incontestablement. On est vingt autour d'une table. On va raconter une histoire, on va faire du théâtre, on veut faire ça et il y a une raison fondamentale pour le faire qui est une « quête de meilleur ». Je suis alors très soucieux qu'aucune des nombreuses actions que l'on fait, dans la vie quotidienne de ce travail, n'aille contre ce projet commun. Il ne me semble pas possible de travailler avec un acteur qui ne saluerait pas le concierge en entrant, ou qui instaurerait des rapports de domination, de hiérarchie avec qui que ce soit. Autrement dit, comment faire pour que, pendant le temps des répétitions, on ne contredise pas les raisons profondes pour lesquelles on fait du théâtre, raisons qui sont forcément dans la pièce que j'écris pendant ce temps-là et qu'on crée ensemble? C'est une chose fondamentale, parfois très compliquée, pas toujours bien saisie par les acteurs au début et qui finit par prendre beaucoup de place dans mes choix, dans mes priorités de travail, dans ma manière d'en venir à l'écriture. Cela me conduit, par exemple, à changer mon vocabulaire. Je ne dis pas à des acteurs : « Il faut » ou « Je veux », « Fais ci » ou « Fais ça ». Je n'élève

jamais le ton, je ne hurle pas. C'est plus lent, ça prend beaucoup de temps, mais c'est à la base de ma manière de travailler avec les autres. La vraie question qui naît de ce processus, c'est : « Qu'en penses-tu ? », ou plutôt : « Qu'en pensez-vous ? » En donnant ainsi la parole aux autres, je me suis aperçu que la pièce que je suis en train d'écrire se retrouve naturellement au centre du travail commun. Je ne suis pas la pièce, elle n'est pas moi, mais elle devient nous, même si je l'écris et la mets en scène. Je ne suis pas *Forêts*, mais plutôt *Forêts* est au centre de nous. On retrouve l'une des métaphores du début de cette conversation : *Forêts*, comme la fontaine du cloître Saint-Louis à Avignon, est posée au centre et chacun regarde la pièce depuis sa fenêtre. La parole circule énormément, pour dire le regard de chacun sur la pièce. « Dis ce que tu vois », non pas ce qu'il faudrait voir, ni ce que j'aimerais entendre. À ce moment, une architecture se met en place, construite par toutes ces paroles libres ; je deviens un filtre. Pendant cette période-là, qui peut être assez longue, plusieurs semaines, je me tais et j'écoute : la parole est celle des autres. La création de *Ciels*

est la réunion de tous les regards, de toutes les fenêtres, de toutes les paroles filtrées qui constituent une sorte de sculpture, faite de ce que chacun a exprimé. La réponse, la solution, c'est-à-dire la pièce, n'appartient donc à personne, elle n'est que la somme de toutes les paroles dites et de toutes les choses que nous avons vécues ensemble. Il n'y a finalement que le filtre, la mise en forme, qui m'appartienne.

VINCENT BAUDRILLER. – Pendant ces deux années passées avec toi, il y a eu également la création de *Seuls*, présenté à Avignon l'an passé, où tu es seul sur le plateau, pendant deux heures. C'est là une autre façon d'écrire, de jouer, le processus n'est plus le même... Comme si tu voulais avancer vers autre chose, d'une autre façon, pour trouver cette « solution » qu'est un spectacle.

WAJDI MOUAWAD. – Quand on s'est rencontrés, je sortais de *Forêts* et je commençais à élaborer *Seuls*. Je ne savais pas dans quoi je mettais les pieds, mais très rapidement cela s'est avéré un espace où tout était remis en question. On ne comprend jamais exactement qui on est quand on commence un spectacle. C'est d'ailleurs une des conditions pour se

mettre à travailler. Comme s'il fallait œuvrer avec un outil inconnu, vivre sur une nouvelle planète. Je ne me suis jamais considéré comme acteur, or c'est moi qui jouais, ou devais jouer, ce qui renforçait évidemment ce sentiment de nouveauté, inquiétant et nécessaire en même temps. J'ai mis au point un protocole de travail sur ce spectacle : le faire avec ce qui m'échappait, ce que je ne contrôlais pas, ce que je n'organisais pas. Ce fut assez traumatisant, à vif. Quelques jours avant la première, je ne savais toujours pas où j'en étais. Je n'avais plus de repères. J'ai eu plusieurs fois la tentation d'arrêter, de ne pas aller au bout, car je ne voyais pas de bout possible. Mais ça s'est mis en place comme cela, à partir de mon incapacité même à être un bon instrument de théâtre. Je pense que, d'une certaine manière, *Ciels*, que je vais créer cet été au Festival, relèvera aussi de ce processus de non-contrôle.

Nous retournons ensemble au Canada en octobre 2008, Wajdi Mouawad joue Seuls. Il prend

au Québec une couleur particulière, nous fêtons un soir, après la représentation, son quarantième anniversaire. En rentrant à Avignon, nous trouvons ces mots sur le blog qu'il tient au Centre national des Arts d'Ottawa dont il dirige le Théâtre français.

1. Seuls

Les représentations de *Seuls* à Ottawa se sont terminées. Le soulagement est réel, tant la peur et l'appréhension étaient grandes. Ce spectacle, dont la première coïncidait avec le jour où les Canadiens se rendaient aux urnes, prenait, dans le contexte actuel, les apparences d'un manifeste où était exprimé, de manière radicale, l'état d'esprit qui déterminera l'orientation artistique que j'entends donner au Théâtre français, un état d'esprit qui cherchera à convoquer des démarches de création qui puissent être, d'abord et avant tout, effrayantes pour l'artiste lui-même, dangereuses dans la façon de se mettre en jeu, en se remettant en question et en se prenant soi-même comme un espace à conquérir, un champ de bataille. Ces derniers mois, nous auront rappelé combien est fragile notre compréhension profonde des choses. Les Hommes ont besoin de beauté, mais personne ne parvient à dire pourquoi,

et cet étrange paradoxe crée un réel malentendu sur l'idée même de création, un malentendu dont certains profitent pour, non seulement infantiliser les artistes, mais, en les infantilisant, les neutraliser. S'il n'est pas demandé à tout le monde d'être un artiste, aux artistes il est demandé en revanche de ne pas être comme tout le monde. « *Ne pas être comme tout le monde* » signifie perdre sa vie en la consacrant entièrement à la poésie. Cela signifie perdre la raison pour en trouver une autre. Une raison qui décline, dans les interstices de l'esprit humain, tous les chagrins, toutes les joies, toutes les colères et les déchirures pour, en les manufacturant, les transmuier en objets insensés, objets effrayants car incompréhensibles mais pourtant fascinants. L'art, c'est cette chose que l'on continue à regarder sans parvenir vraiment à la comprendre. C'est cet objet qui devrait provoquer l'indifférence, mais fracasse une limite en nous. « *Ne pas être comme tout le monde* » signifie se nourrir de l'abjection du monde. C'est le paradoxe du scarabée.

2. Scarabée

Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d'animaux autrement plus gros que lui. Les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu'il y avait à tirer de la nourriture ingurgitée par l'animal. Pourtant, le

scarabée trouve, à l'intérieur même de ce qui a été rejeté, la nourriture nécessaire à sa survie grâce à un système intestinal dont la précision, la finesse et une incroyable sensibilité surpassent celles de n'importe quel mammifère. De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu'on lui connaît et qui émeut notre regard : le vert jade du scarabée de Chine, le rouge pourpre du scarabée d'Afrique, le noir de jais du scarabée d'Europe et le trésor du scarabée d'or, mythique entre tous, introuvable, mystère des mystères. Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté.

Wajdi Mouawad

LE LIBAN

Pour préparer ce voyage au Liban avec Wajdi Mouawad, nous nous y rendons un mois plus tôt, pour découvrir la scène artistique de Beyrouth. Nous rencontrons plusieurs artistes de la même génération que lui, pour lesquels les questions de la narration et de la mémoire se posent d'une manière très différente. Lorsque nous y retournons en compagnie de Wajdi Mouawad, du 4 au 9 mai 2008, nous avons pris des rendez-vous pour en revoir certains avec lui. C'est son cinquième retour au Liban, depuis son départ en 1978.

Notre séjour au Liban se découpe en deux temps tout à fait opposés, en raison du conflit armé qui surgit.

Les trois premiers jours sont consacrés à la découverte, aux côtés de Wajdi Mouawad et sous un beau soleil méditerranéen, de lieux qui ont marqué son enfance : la plage de Saïda où Europe fut enlevée par Zeus ; Deir el-Kamar dans les montagnes du Chouf ; Beyrouth avec sa corniche au bord de mer, ses différents quartiers animés du centre ville et sa banlieue sur les montagnes qui l'entourent.

Entre ceux qui sont restés et ceux qui sont partis, entre ceux qui sont revenus et ceux qui ne savent pas s'ils pourraient le faire, la relation du Libanais à son territoire est très particulière.

Le soir, nous rencontrons des artistes et des personnes du milieu culturel qui pensent l'art et la culture avec une formidable acuité. Il y a notamment ce dîner au bord de la mer avec Lina Saneh et Rabih Mroué¹⁶. Cette conversation autour de la manière de penser la guerre plutôt que de la dire, autour des formes à la disposition de l'art pour le faire, fut très importante pour le reste de notre travail. Wajdi Mouawad, emporté par le bonheur fraternel de cet échange, redécouvre qu'il parle l'arabe. La découverte de Beyrouth, les rencontres, les conversations à bâtons rompus, l'agilité au volant nécessaire pour conduire à travers les mon-

tagnes ou cette ville à la circulation insensée, tout cela est heureux et inspirant.

Un conflit entre le gouvernement en place, à la majorité fragile, et le Hezbollah¹⁷ modifie la situation¹⁸. La tension monte, les discours se succèdent, les manifestations et les altercations aussi. En vingt-quatre heures, l'aéroport est fermé, des tirs éclatent dans la ville. Commence alors cette attente pour savoir si, entre les forces en présence, quelque chose allait se passer qui ferait que l'un ou l'autre des partis franchirait une ligne rouge, et si cela rebasculerait dans une guerre civile. Les coups de feu, le silence, les rues vides, et nos conversations qui se poursuivent dans une étrange gravité comme si malgré tout, là-bas, il nous fallait continuer de penser cette édition du Festival. Cet état des choses qui nous bloque dans ce pays nous permet de saisir physiquement la complexité de la situation de cette région du monde, cette guerre sans nom, les alliances complexes qui se succèdent les unes aux autres, l'influence forte de l'étranger qui fait de ce pays un terrain de grandes manœuvres géopolitiques et économiques mondiales. Cette traversée nous marque chacun différemment : inquiétude, attente, sentiment d'impuissance, rage, tristesse...

Est-ce un hasard, une coïncidence ou une inscription dans l'asphalte douloureuse de ce voyage, mais ce fut lors d'un de ces moments, tard le soir, dans un bar désert, que nous avons confirmé ensemble le choix de la Cour d'honneur pour y présenter Littoral, Incendies et Forêts.

Grâce aux services des ambassades de France au Liban et en Syrie, nous pouvons quitter le Liban via la Syrie, en passant par la route du Nord qui longe la mer, celle plus directe entre les deux pays ayant été coupée. En arrivant tard le soir à Damas, nous sommes invités par l'ambassade, qui donne une réception dans une belle demeure byzantine, pour l'inauguration d'une exposition photographique. Là, nous attendons l'heure de notre avion pour Rome, premier vol disponible pour l'Europe.

ENTRE LE 8 ET LE 26 MAI 2008

Chers Vincent et Hortense,

Tout s'est calcifié pour moi en entrant dans cette maison byzantine à Damas, lorsque, fuyant littéralement le Liban, nous sommes arrivés dans cette soirée mondaine.

Les personnes qui s'y trouvaient ne sont pas en cause ; je veux dire par là que les êtres que nous avons rencontrés dans cette maison étaient, pour la plupart, des gens civilisés, cultivés et sensibles.

Mais il y avait une erreur quelque part.

Il est toujours difficile de tenter de nommer l'erreur. Est-ce cela un « artiste associé », alors ? Quelqu'un qui tente, à sa façon, de nommer l'erreur avec l'absolu impératif de ne pas y arriver ? Car étrangement j'ai l'impression que « nommer l'erreur », c'est nécessairement imposer sa vérité. Qui peut encore, dans le monde d'aujourd'hui et suite aux événements que nous avons traversés ensemble ces derniers jours, supporter cela ? J'aime infiniment le silence de Jésus lorsque Pilate lui pose la question : « Qu'est-ce que la vérité ?¹⁹ » S'il n'était resté de son passage que ce silence-là, peut-être que toute la dimension spirituelle aurait été plus paisible, moins sanguinaire.

Je tenais à vous écrire rapidement cette lettre pour être certain que nous n'avons pas rêvé tous les trois. Que nous avons bel et bien mis nos pas dans les pas de l'enfance qui fut la mienne, et qu'à chaque pas de l'enfance craquaient aussi les pans d'une Histoire plus grande que nous. Comme si, nécessairement, avancer sur les traces du bonheur, dans cette région du monde, c'était aussi avancer sur un lac gelé, celui de l'Histoire,

avec le risque que la glace se fende et que nous soyons aspirés dans ses eaux glacées.

Fuyant vers le nord, nous avons la mer Méditerranée à notre gauche (ou « à jardin » pour ne pas égarer Vincent) et les montagnes à notre droite. Il y avait un tel soleil et il fallait avaler le terrain d'un pays si petit que les frontières arrivent avant que ne change la densité du jour. Nous sentions la glace craquer derrière nous et nous avons couru, espérant que celle-ci ne craque pas totalement. Arriver de l'autre côté de la frontière, il me semble aujourd'hui que ce fut aussitôt la nuit, ou bien est-ce moi qui, aussitôt, ai fermé les yeux pour ne pas voir les paysages syriens.

Tout cela est comme une erreur qui mène les uns et les autres sur des routes de fuite, sur des points de fuite qui donnent alors, parfois, une perspective monstrueuse au présent.

Vous souvenez-vous avec précision de toutes les erreurs ressenties lorsque, posant le pied dans cette maison byzantine, nous nous disions à chaque instant : « Où est la guerre ? »

Cette dame qui, tous les ans, vient au Festival d'Avignon...

Cette comédienne française qui nous a parlé sans cesse de la « Syrie »...

Ces deux sénateurs sortis tout droit d'un roman de

Céline, fuyant eux aussi, tentant, eux aussi, de conserver droiture et dignité au milieu du boucan...

Tout est vrai dans ce qui nous est arrivé. Mais la réalité est détraquée. Elle produit des vérités, nécessairement, puisque tout ce qui arrive arrive! Mais ces événements *cloaquent* notre pensée. Il y a eu une réelle pornographie dans cette soudaine désertification de Beyrouth. Comme si, plus de sacré, on pouvait enfin s'entre-dévoré.

Alors, voilà ce que j'ai envie de vous dire aujourd'hui : l'Histoire est un dieu affamé et gourmand. Il dévore tout sur son passage et réclame toujours plus, son lot de chair et de sang. Le mouvement des hommes établit toujours les règles qui mèneront vers d'autres hécatombes pour que se rassasie l'Histoire en marche. Lorsque cette Histoire atteindra la dernière seconde de son existence, lorsqu'il ne restera plus aucun homme pour la nourrir de son sang, elle aura atteint alors son point d'achèvement et sera devenue le dieu que nous ne cessons de construire.

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art aujourd'hui? Des objets indigestes. L'art doit être cet os, cet événement immangeable sur lequel l'Histoire se brise les dents. Elle l'avale, mais alors l'art commence son œuvre radioactive dans le ventre de l'Histoire qui, empoisonnée, sera forcée de le recracher.

À la fin, ne restera que le dieu avec ces objets indigestes, impossibles à dévorer, ultime victoire des hommes contre la violence des dieux.

Ce voyage au Liban, avec ce qu'il m'aura fait éprouver à vos côtés, du moins, m'aura fait comprendre ceci : une œuvre d'art témoignera toujours de notre passage humain, en étant indigeste au goût de l'Histoire sanginaire des hommes. Ce qui la rend indigeste est précisément sa dose d'humanité cruelle d'où surgit, toujours, flamboyante et angélique, la poésie et la beauté.

Wajdi (quelque part entre Toulouse, Paris et Grenoble)

WAJDI MOUAWAD. – La question de la mémoire traverse toute société, mais chacun la comprend, en a conscience et la règle de manière différente. Entre le Liban et le Québec, il y a surtout des différences ; il y a aussi des situations qui ne sont pas identiques mais qui touchent aux mêmes questions. La notion de « pays », par exemple. Le Liban est un pays, officiellement, mais pour les Libanais eux-mêmes la « libanéité » n'est pas du tout un lieu de rencontre. Les Libanais n'ont pas la même

définition du Liban selon leur confession, leur lieu d'habitation. Le Liban est un tout petit pays de 10 452 kilomètres carrés, quatre millions d'habitants à l'intérieur, onze millions à l'extérieur, mais si vous êtes au sud chiite, au nord sunnite, ou bien au centre maronite, vous avez un rapport totalement différent à ce qu'est le Liban. Il y a des Libanais qui ne se disent pas Libanais du tout, tant ils sont davantage en lien avec leur communauté, leur religion, et en accointance avec d'autres pays, l'Iran si vous êtes chiite, l'Arabie Saoudite si vous êtes sunnite. Il y a des Libanais qui ne se disent pas Arabes. Pour un chrétien maronite, les Arabes, ce sont les autres. Le Québec, lui, n'est pas un pays en tant qu'entité administrative, pas de passeport, pas de chef d'État, c'est une province. Mais il y a, dans son histoire et dans son présent, une partie de sa population, francophone essentiellement, qui se pose la question de l'indépendance, de la séparation, d'une nation et d'un pays spécifique. Le Liban est un pays qui a du mal à se vivre comme pays ; le Québec n'est pas un pays, mais une petite moitié de sa population voudrait qu'il le soit. Une chose intéressante par rapport à

cette identité délicate de « pays » est la devise du Québec, qu'on voit sur les plaques d'immatriculation des voitures : « Je me souviens. » Très peu de gens savent de quoi il retourne : « Je me souviens, mais de quoi?... » La vraie phrase, c'est : « Je me souviens de la belle Province », ce qui renvoie à toute une époque révolue. On ne sait plus, dans le Québec d'aujourd'hui, de quoi il est question, de quoi au juste il faut se souvenir.

Au Liban, c'est la guerre, elle, qui est sans mémoire. Comme si elle n'arrivait pas à se coaguler. Très peu de gens ont souvenir des anciens combats, des anciens massacres, des anciennes haines, qui pourraient expliquer et « justifier » la guerre civile qui séparerait clairement les camps. Il est arrivé plusieurs fois pendant ce conflit que les milices chrétiennes et les milices druzes se lient ensemble pendant quelques mois pour aller combattre d'autres milices, le temps que ces dernières fassent alliance avec d'autres milices qu'elles combattaient quelques mois auparavant, etc. Les renversements d'alliances étaient fréquents. Il n'y a pas de mémoire constituée de ceux qui ont été tués, ni de ceux que vous avez défendus, ni

de ceux avec lesquels vous vous êtes battus. Car, tout simplement, il n'y a pas de mémoire des exactions passées. Ils ne se souviennent pas du mal qu'ils se sont fait dans l'Histoire, il n'y a pas de rancune accumulée depuis des dizaines et des dizaines d'années. Ça protège le Liban d'un côté, mais ça perpétue d'un autre côté un rapport à l'autre qui semble bégayer, puisqu'il n'y a que de l'oubli et des alliances éphémères.

Quand on était tous les trois au Liban, en mai 2008, il y a eu une semaine d'incidents, de combats entre milices, qui ont fait quatre-vingts morts. Dans huit mois, il y en aura d'autres, avec d'autres alliances, qui ne feront que cent morts, et ainsi de suite. Mais dans vingt ans, en additionnant tous ces morts, cela fera une autre guerre civile. C'est une guerre qui se nourrit de son absence de mémoire, ce qui la restreint et la prolonge. Ainsi, au Québec comme au Liban, le rapport à la mémoire est assez troublant. C'est très différent du constant « travail de mémoire » qui a lieu en France. C'est aussi très différent de la perpétuelle remémoration de la culture juive, qui passe par la mémoire des textes, de la Loi, des

événements historiques. Et je pense que ce rapport trouble à la mémoire, au Liban comme au Québec, a été constitutif de ma propre personne, sans doute de manière aveugle, inconsciente, jusqu'à ce que je me pose la question avec vous.

VINCENT BAUDRILLER. – Quand nous arrivons à Beyrouth avec toi, il y a un an, ce qui nous frappe, ce sont les images des martyrs partout, cette mémoire de ceux qui ont combattu pour une cause. Partout, sur chaque lampadaire, il y a une affiche...

WAJDI MOUAWAD. – Mais regarde aussi comment ces images se délabrent, comment elles sont en train de s'effacer. C'est davantage une iconisation de l'idée du martyr qu'une mémoire vraiment entretenue de la personne morte qui est là. C'est la fonction de martyr qui joue ici, non la mémoire personnelle. Pour moi, c'est presque un langage publicitaire, bien plus qu'un travail de mémoire. Ces images des martyrs, elles ressemblent aux affiches des hommes politiques libanais que les partis collent les unes sur les autres, puis qui sont oubliées et s'abîment dès la campagne achevée.

VINCENT BAUDRILLER. – Ce qui a beaucoup compté pour nous dans ce voyage au Liban, c'est ta propre rencontre avec des artistes libanais, de ta génération, qui travaillent parfois sur des sujets proches des tiens, mais selon un point de vue différent. Toi, tu es dans la fiction ; eux travaillent la trace, les témoignages, les images, qu'ils fassent des installations, du cinéma ou du théâtre, entre la fiction et le documentaire, entre le réel et la représentation. Il y a par exemple Joana Hadjithomas et Khalil Joreige²⁰, qui ont fait un film sur un camp de détention du Sud-Liban, Khiam, et toi, dans *Incendies*, tu racontes précisément l'histoire d'une de ces prisonnières, la « femme qui chante » pour couvrir les cris des torturés. Eux la filment directement, saisissent sa parole à plusieurs années d'intervalle ; toi, tu inventes l'histoire d'une famille libanaise émigrée à Montréal autour de cette femme.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Pour nous, tout cela donnait des visages et de la chair à une caractéristique forte de ton théâtre. L'Histoire avec un grand « H », celle du Liban notamment, surgit souvent dans tes récits, au

milieu des personnages de tes pièces, qui vivent au présent mais sont obligés de se confronter à des événements historiques. Comme si le passé de l'Histoire revenait dans le présent de tes récits.

WAJDI MOUAWAD. – Si je devais questionner chaque seconde de ma vie en ce moment – pourquoi je suis ici, entre Montréal, Ottawa, Paris et Avignon, pourquoi je parle avec ces mots, ce français, etc. –, je trouverais toujours le même plancher, très solide, qu'on peut figurer par une expression familiale que j'ai beaucoup entendue : « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban... » Comment ça se fait que ma mère est enterrée le long du boulevard Sainte-Croix à Montréal? « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban... » Pourquoi je parle comme je parle? « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban... » Pourquoi, quand j'avais quinze ans, on écoutait à la radio avec ma mère tel chanteur québécois? « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban... » C'est le plancher de toutes les questions de ma vie, de ma famille. Dès que je fouille autour d'une question, j'atteins ce plancher. C'est pourquoi je ne

peux pas écrire autre chose. J'ai essayé d'écrire une pièce détachée de ça, sans ce plancher, en me déplaçant dans l'espace, dans le temps, en changeant de maison : un homme qui a des problèmes dans son travail, qui rencontre une femme, mais qui, malgré tout, ne se sent pas bien, et vit dans la névrose du présent. Mais cette pièce me tombe des mains très vite. Car je reviens toujours à ça : « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban... » C'est aussi cela mon horizon historique : l'Histoire avec un grand H vient dans mon travail relancer les récits et les personnages en leur lançant très directement à la figure : « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban ! »

Si cette phrase n'avait pas existé, actuellement, je parlerais l'arabe, je vivrais à Beyrouth... Or, ce qui a entraîné ce que je suis devenu est un événement historique de grande ampleur, la guerre civile au Liban, qui fait elle-même partie d'une histoire d'encore plus grande ampleur qui est celle du conflit continu au Proche-Orient depuis soixante ans, qui fait lui-même partie de l'histoire de l'émigration, puisque les Libanais sont si nombreux à vivre hors du Liban²¹, qui fait elle-même partie de

l'histoire du Canada, un pays qui s'est constitué avec ses immigrés, etc. Mes histoires, mes récits, sont donc évidemment liés à ceux de l'Histoire.

Regardez Rabih Mroué : c'est un homme de Beyrouth qui a le même âge que moi, qui n'est pas parti quand moi je suis parti, à dix ans, avec mes parents. Trente ans plus tard, on se retrouve l'un en face de l'autre, on ne parle plus la même langue, il ne sait pas ce qu'est l'exil, moi je ne sais pas ce que c'est que dix-neuf ans de guerre, mais on fait tous les deux du théâtre. On se regardait, lors de notre première rencontre, ce dîner à Beyrouth avec vous, et on se demandait chacun : « Comment se retrouver? » Moi, avec ma culpabilité, celle de me dire que j'ai eu une vie protégée, que les questions que je me suis toujours posées sont artistiques, jamais celles de la survie, jamais sur les bombardements en vrai. Lui, peut-être, se demandant comment passer par-dessus le fait de parler à quelqu'un qui est parti... Comment faire pour se retrouver et se parler? Ce qui revient dans mon théâtre, c'est précisément le fait que j'ai un « frère jumeau », resté au Liban, j'ai un frère jumeau que je ne rencontrerai sans

doute jamais, mais que Rabih Mroué pourrait presque incarner, presque jouer. Il regarde ma vie de l'autre côté, d'un autre point de vue. Je serais peut-être devenu milicien, je serais peut-être mort... Nécessairement, dans mes pièces, il y a des jumeaux. Dès que je pose le pied à Beyrouth, avec la chaleur, l'odeur, la sensation, tout revient, l'arabe que je suis incapable de parler ailleurs, ou mon nom que plus personne n'écorche. Il y a un retour à la maison, mais une maison que je ne peux pas partager totalement avec ceux qui y vivent depuis si longtemps.

VINCENT BAUDRILLER. – Quand tu as rencontré Lina Saneh et Rabih Mroué, tu leur as dit qu'il n'y avait pas eu un seul jour de ton existence sans que tu penses au Liban et à ceux qui y étaient restés, tes amis, tes proches, tes parents. Et tu leur as demandé en retour : « Et vous, avez-vous pensé à ceux qui sont partis? »

WAJDI MOUAWAD. – Mais c'était une question impossible, évidemment. Car ceux qui partent partent. C'est l'exil, et il va plutôt dans un sens que dans l'autre... C'est l'histoire de ceux qui partent, pas celle de ceux qui restent, qui ont assez d'histoires là où ils sont !

Wajdi Mouawad nous fait parvenir un texte écrit pendant la guerre survenue entre Israël et le Hezbollah, au Liban²². Un texte paru dans le quotidien québécois Le Devoir le 25 juillet 2006.

La courbature

C'est la soudaineté de tout cela qui fait mal. Tout à coup. D'un coup. Voilà. Ponts détruits, jambes arrachées, enfances perdues et routes cassées, immeubles écroulés, avions dans le ciel et hurlements. Sifflement et explosion et prière désespérée, souffle trop court, cœur qui bat, grande frayeur, sommeil brûlé et ironie et honte et humiliation. Cela tout à coup. Soudaineté. Comme un couteau planté dans la gorge.

Des jours déjà que je marche sans faire attention à rien, à la recherche des mots. Ne pas croire ceux qui disent qu'« il n'y a pas assez de mots pour dire... ». Au contraire, s'entêter. Quand on n'a plus rien, il nous reste encore des mots ; si on commence à dire qu'il n'y a plus de mots alors vraiment tout est perdu, noirceur, noirceur. Chercher même si on ne trouve pas. Regarder ses

propres mains et y voir, là, dans ses propres veines et ses propres muscles, là, dans ses bras, l'impossibilité d'agir. Constaté et être impitoyable envers soi et assumer : je ne peux rien faire, je ne sais pas quoi faire, je me sens impuissant, je ne peux qu'attendre et suivre le décompte. Il y a bien longtemps de cela, un siècle je crois, je tremblais pour Zidane et pour les Bleus. Je comptais, avec une jubilation profonde, les buts marqués contre le Brésil, le Portugal, l'Espagne et puis voilà, fin de la Coupe du monde, et tout à coup, un couteau planté dans la gorge ! Depuis, je compte les morts d'un match cauchemardesque où les règles s'inventent à mesure. 316 à 48, addition infernale, sang pour sang sanglante sans remise possible, ni banco ni go à passer pour réclamer les vies, toutes les vies perdues, morts, ils sont morts et les voilà, Moustafa, Samir, Sarah, Jean, Abdelwahab, Esther et Isaac et Naji et Nayla et Walid devenus chiffres comme dans France 1 Brésil 0, catastrophe, catastrophe.

Est-ce qu'on peut pleurer des lettres ? Pleurer de tout son alphabet, alphabet arabe, Aleph et Bé, Alpha et Bêta. Devenir poulpe et éclater en encre. Pour inventer des mots ? Est-ce qu'on peut pleurer des lettres ?

Alors marcher dans la rue. Chercher des mots. Non pas pour apaiser, non pas pour consoler. Non pas pour dire la situation de tout cela, non pas pour parler politique.

Surtout pour ne pas parler politique. Au contraire. Utiliser une langue incompréhensible à la politique. Au journaliste qui me demandait qu'elle était ma position dans le conflit du Moyen-Orient, je n'ai pas pu lui mentir, lui avouant que ma position relevait d'une telle impossibilité que ce n'est plus une position, c'est une courbature. Torticolis de tous les instants. Je n'ai pas de position, je n'ai pas de parti, je suis simplement bouleversé car j'appartiens tout entier à cette violence. Je regarde la terre de mon père et de ma mère et je me vois, moi : je pourrais tuer et je pourrais être des deux côtés, des six côtés, des vingt côtés. Je pourrais envahir et je pourrais terroriser. Je pourrais me défendre et je pourrais résister et, comble de tout, si j'étais l'un ou si j'étais l'autre, je saurais justifier chacun de mes agissements et justifier l'injustice qui m'habite, je saurais trouver les mots pour dire combien ils me massacrent, combien ils m'ôtent toute possibilité à vivre. Cette guerre, c'est moi, je suis cette guerre. C'est un « je » impersonnel qui s'accorde à chaque personne, et qui pourrait dire le contraire ? Pour chacun, le même désarroi. Je le sais. J'ai marché toute la nuit à la faveur d'une ardente canicule, pour tenter de trouver les mots, tous les mots, tenter de dire ce qui ne peut pas être dit. Car comment dire l'abandon des hommes par les hommes ? Ébranlés, ébranlés. Nous sommes ébranlés car nous entendons la marche

du temps auquel nous appartenons, et aujourd'hui encore l'hécatombe est sur nous.

Il n'y a que ceux qui crient victoire à la mort de leurs ennemis qui tirent joie et bonheur de ce désastre. Je ne serai pas l'un d'entre eux, même si tout concourt à ce que je le sois. Alors justement, comment faire pour éviter le piège ? Comment faire pour ne pas se mettre à faire de la politique et tomber ainsi dans le discours qui nous mènera tout droit à la détestation ? Je voudrais devenir fou pour pouvoir, non pas fuir la réalité, mais au contraire me réclamer tout entier à la poésie. Je voudrais déterrer les mots à défaut de ressusciter les morts. Car ce n'est pas la destruction qui me terrorise, ce ne sont pas même les invasions, non, car les gens de mon pays sont *indésespérables* malgré tout leur désespoir, et demain, j'en suis sûr, vous les verrez remettre des vitres à leurs fenêtres, replanter des oliviers, et continuer, malgré la peine effroyable, à sourire devant la beauté. Ils sont fiers. Ils sont grands. Je les connais. Les routes sont détruites ? Elles seront reconstruites. Et les enfants, morts dans le chagrin insupportable de leurs parents, naîtront encore. Au moment où je vous écris, des gens, là-bas, font l'amour. Obstinément. Je les connais. Ils ont trouvé une manière de gagner qui consiste à perdre et cela dure depuis sept mille ans. Ce n'est pas cela. L'armée qui envahit mon pays devra un

jour ou l'autre se retirer et ce jour-là sera un jour de fête, et demain, vous verrez, d'autres guerres viendront prendre le relais de celle qui nous occupe en ce moment, d'autres attentats, d'autres massacres, d'autres ignominies, d'autres souffrances, renvoyant tout ce qui nous révolte aujourd'hui à l'oubli. Non, ce qui est terrifiant, ce n'est pas la situation politique, c'est la souricière dans laquelle la situation nous met tous et nous oblige, face à l'impuissance à agir, à faire un choix insupportable : celui de la haine ou celui de la folie.

Wajdi Mouawad,
auteur et metteur en scène

VINCENT BAUDRILLER. – À Montréal, tu nous as présenté des gens. Au Liban, c'est davantage des lieux que l'on a vus avec toi, le village où tu es né, l'appartement où tu vivais à Beyrouth, la maison où tu allais souvent pendant la guerre. C'est là où, pour nous, s'est opérée la rencontre entre ce que tu racontes dans ton œuvre, qui a rapport à la fiction, avec ce plancher dont tu parlais tout à l'heure, des lieux, des sensations, et ce qui est une réalité,

palpable, appréhendable, même si elle appartient au souvenir : le citronnier dans le jardin de tes parents, l'église où tu as été baptisé, la plage où Zeus a enlevé Europe... Ce rapport particulier entre la fable et le réel faisait qu'on ne savait plus trop où on était : dans une de tes pièces? au Liban? dans le mythe? Puis, brusquement, au bout de trois jours de promenade avec toi, le réel a surgi, violemment, en ce mois de mai 2008. On a ressenti physiquement la présence de la guerre. Une ville en guerre, bloquée, à laquelle on échappe comme lors d'un exode. Cette violence, cette inquiétude, avaient aussi à voir avec tes récits.

WAJDI MOUAWAD : Lors de ce moment que tu décris, j'ai mis le doigt sur un sentiment que j'avais déjà ressenti en juillet 2006, lors de la précédente guerre, celui de la honte. Le fait que vous étiez là l'a renforcé. Un peu comme durant l'adolescence, quand un ami vient chez toi pour dîner et que tes parents s'engueulent à table. Tu as honte de ta famille, d'en être, de cette violence qui ne peut se contenir et qui ne respecte rien. Or, ce sentiment, je l'avais déjà éprouvé dans ma jeunesse, à Paris puis à Montréal : être perçu, par les

camarades de la classe, comme un étranger, avec ce nom compliqué, et rattaché immédiatement à la guerre au Liban qui faisait rage et dont on voyait des images, toujours les mêmes, à la télévision. Ressentir la honte de ça, de ce nom compliqué, de cette guerre en images, de venir de là, comme si ma vie avait été étalée devant tout le monde, qu'on avait vu mes parents se jeter des assiettes à la figure... Il n'y a aucune fierté à cela. C'est ce qui m'est revenu le plus violemment pendant ces quelques jours dans Beyrouth repris par les combats en mai 2008.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – J'ai été surprise et impressionnée par ce silence soudain, dans une ville d'habitude très vivante. Les gens rentrent chez eux ou s'en vont, les rues sont vides et l'on ressent l'attente et l'inquiétude. Combien de temps ça va durer? Comment ça va tourner? Et là, ce qu'on voit, c'est plutôt la grande dignité des gens, leur calme, leur sérieux, une forme de respect très éloignée de la barbarie, étonnement. Quand tu parles de penser la guerre pour pouvoir la raconter autrement, par des documents ou à l'aide de la fiction, avec sa vérité en tant qu'ar-

tiste, n'est-ce pas cela qui, précisément, permettrait de dépasser la honte ?

WAJDI MOUAWAD. – Il est très difficile de penser un objet que tu n'as pas sous les yeux, un objet de culpabilité. Cela a pris des années et des années avant que je sois en mesure de dire : « J'ai vécu la guerre et en voici mon expérience, mon récit, mon histoire... » Je n'osais jamais dire cette phrase-là : « J'ai vécu la guerre... », parce que je rentrais dans un rapport de chiffres, de mesure de la souffrance, qui me renvoyait de facto à ma culpabilité. Cette guerre, je ne l'ai vécue que quatre ans. J'avais donc tendance à les annuler : « Moi, je n'ai pas vécu la guerre... » Et de fait, au moment où je me disais ça, je ne vivais plus la guerre. Cet objet est donc devenu pour moi totalement étrange. Je ne pouvais pas le penser, je l'annulais, je le niais. Puis, à un moment, j'ai tenté de le faire exister d'une autre façon, avec mes moyens : raconter.

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Raconter... Je voulais parler aussi de ta langue, de ton français, de ce français du Québec qu'on va beaucoup entendre lors du Festival, mais aussi

celui du Liban, de Belgique, de Madagascar, de Suisse, du Congo-Brazzaville...

WAJDI MOUAWAD. – Il y a tout de même une différence entre tous ces français. Il y a certes le français de l'Académie française et tous ceux qui se trouvent en usage loin de France, comme refondés par leur rencontre avec une autre terre, avec d'autres couleurs, d'autres langues. Mais le français du Québec est le seul qui soit la « langue des vaincus ». Au Liban, à Brazzaville, même à Bruxelles, sans parler de la Bulgarie, de la Russie, de la Roumanie, du Luxembourg, le français n'est pas parlé par les ouvriers, c'est la langue de la culture, c'est la langue du colon, c'est la langue de la civilisation ou de la richesse. On m'a dit qu'il n'y avait qu'un seul autre endroit, mis à part le Québec, où le français est la langue la plus populaire, une langue des modestes et des ouvriers, c'est l'île Maurice. Au Canada comme à l'île Maurice, la langue de la culture, la langue économique, la langue de la domination, c'est l'anglais. Pour bien te faire voir, quand tu as des lettres et de l'argent, tu y parles anglais. Pour moi, le fait que la trilogie, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, va s'ouvrir et se fer-

mer sur un personnage qui parle québécois est très important, de surcroît dans l'un des symboles de la culture française, la Cour d'honneur du Palais des papes !

HORTENSE ARCHAMBAULT. – Mais la langue que tu écris, et qu'on va entendre cet été, ce n'est pas non plus tout à fait du québécois, même s'il peut y avoir des mots ou des expressions de québécois à l'intérieur. Pour moi, c'est davantage un français réinventé, par cette écriture qui vient de tes origines, de tes voyages, de tes lectures. Il y a presque là un processus de « créolité » : une langue qui se réinvente par une série de braconnages, un métissage, un mélange...

WAJDI MOUAWAD. – J'ai appris le français en France. Nous ne le parlions pas à Beyrouth, où on parlait arabe. Je l'avais sans doute dans l'oreille, mais pas dans la bouche. J'ai appris le français lorsque ma famille, venue du Liban et fuyant la guerre civile, a transité quelques années par la France avant de partir à Montréal, et pour une raison très simple : j'avais besoin de me faire des amis. Dans la cour de récréation, à dix ans, dans une école française, il est insupportable de ne pas parler français. Très

rapidement, tu apprends la langue, tu la parles, tu l'écris, et très rapidement aussi, tu effaces ton accent, tu oublies l'arabe. Je suis devenu un petit Français de dix ans et demi. Puis, à l'adolescence, avec mes parents, j'ai dû quitter la France pour le Québec, et cela a été une nouvelle rupture, un autre exil, une douleur encore plus forte. J'étais devenu français et je devais de nouveau redevenir un étranger ailleurs. Cela s'est accompagné, lors des premiers mois à Montréal, d'un refus. Celui du québécois, et de plein de symptômes récurrents : fugues, refus de la classe et du lycée, faire n'importe quoi... Le français, à ce moment-là, a été la seule chose structurelle qui m'a un peu tenu, la seule chose que j'ai pu garder de mon passage par Paris. D'où, sans doute, son importance.

Dans ma maison, il y a un plancher : « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban... » et des murs porteurs : le français. Mais peu à peu, j'ai évidemment pris des choses dans le québécois, qui est une langue très inventive, pleine d'expressions concrètes et d'images parlantes. Dans le québécois, je trouve extraordinaire, pour le théâtre surtout, le fait de pouvoir conjuguer les jurons, de les

adjectiver. Le mot « crisse », par exemple. Tu peux dire : « Je vais crisser mon camp », c'est-à-dire : « Je m'en vais. » « C'est un gros crisse » : « C'est un gros con. » Tu peux dire : « C'est crissant » : « C'est chiant. ». Pareil avec « calisse » : « Je vais te calisser mon poing dans la gueule. » C'est une jubilation dans l'invention de langue, et je serais « fou dans ma tête », comme on dit chez nous, de ne pas en faire profiter mon écriture et mon bon français ! Inversement, pour les québécois, ma langue les fait marrer : c'est du québécois pétri de français. Mais on peut aussi dire que, rythmiquement, par les répétitions, les boucles, c'est de l'arabe. Je n'y peux rien, c'est venu comme ça, même si je le travaille et le cultive.

VINCENT BAUDRILLER. – En discutant, en voyageant, avec toi pendant ces deux années, nous avons rencontré beaucoup de pièces de théâtre, de romans, de tableaux – je me souviens que la première chose que tu nous as montrée en arrivant à Ottawa est un tableau, au musée d'Art moderne²³ –, ou de personnes et de lieux qui pouvaient parler de toi. Mais il nous a semblé qu'un élément très important chez toi, presque masqué, du moins un peu secret et

révélateur, c'est le cinéma, les films que tu as vus. Par exemple, au Canada, tu nous as fait rencontrer Rodrigue Jean²⁴, cinéaste acadien. En allant au Liban, on s'est aperçu que le travail sur les images et le mouvement (la vidéo, les installations, les films...) y était très inventif. C'est pourquoi ce Festival, sous ton influence, par ta « géographie » et ton intérêt pour la narration, sera aussi celui d'une certaine concordance des plateaux entre le théâtre et le cinéma²⁵.

WAJDI MOUAWAD. – Le cinéma a été l'art avec lequel j'ai pu le plus dialoguer. Mais étrangement, je dois en parler au passé. Durant ces deux dernières années, j'ai dû aller trois fois au cinéma. Cependant cela a été extrêmement important, même décisif. J'ai pu aller voir aussi bien le cinéma hollywoodien, avec les films les plus commerciaux, qu'une rétrospective Ozu²⁶, et c'était pour moi le même plaisir, aussi intense, le même art. J'étais en lien avec le même rapport au mouvement et à la lumière. Aussi bien pour raconter comment un super-héros sauve le monde que comment un vieux monsieur pleure discrètement, parce qu'il a l'impression que sa fille ne le respecte plus. J'acceptais tout du cinéma, tout. Aller voir *Stal-*

*ker*²⁷ et le lendemain *King Kong*, j'en avais les mêmes frémissements au moment où la salle s'éteint. Ni la littérature ni le théâtre ne me font le même effet. Le rapport aux images en grand me bouleverse, le fait que le personnage soit plus grand que toi, qu'il y ait le noir, que ça s'imprime sur la rétine, tout cela m'a longtemps été vital. Ensuite, la liberté que l'on ressent, face à la narration, à l'espace, au temps, aux mouvements, aux sons, a été très importante, et mon écriture en découle sûrement en partie. Car le cinéma ne peut pas se passer d'histoires. Un gros plan, c'est une histoire ; un homme qui marche, c'est une histoire ; une femme qui parle, c'est une histoire, et même un verre posé sur une table, au cinéma cela devient une histoire. L'écran a tellement besoin du réel que les histoires s'engouffrent là, dans cette brèche.

Le cinéma fait partie de moi. Mais, étrangement, c'est par le théâtre que je suis passé. J'ai voulu réaliser un film à partir de *Littoral* et j'ai compris alors que le cinéma n'était pas fait pour moi, en tant que créateur. Au théâtre, je n'ai aucun mal à faire croire à des spectateurs qu'une chaise est un arbre, aucun. Mais quand j'ai voulu filmer un arbre, un vrai, avec son

écorce, ses branches, un bel arbre, personne n'y croyait, moi le premier. J'ai un vrai arbre devant moi, et le fait même de le filmer le rend faux. Au cinéma, je ne sais pas faire croire aux gens que cet arbre est un arbre. Ce n'est pas ma langue. J'ai compris, alors, toute la différence entre un cinéaste et un metteur en scène. Je ne suis pas cinéaste, j'espère être un metteur en scène, même si j'ai sans doute été un plus grand spectateur de cinéma que de théâtre.

ÉPILOGUE

En mai 2009, au moment de conclure ce livre, Wajdi Mouawad nous envoie l'éditorial du programme de la prochaine saison du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa dont il assume la direction artistique depuis 2008. Cette saison, il l'a intitulée « Nous sommes en manque ». Il nous a semblé que ce texte reflétait les incertitudes et les convictions sur le théâtre que nous avons partagées dans ce voyage en sa compagnie. Nous avons souhaité le reproduire ici.

La phrase manquante

Il nous faudra encore beaucoup de soleil pour agglomérer les mots mystérieux de nos vertiges. En attendant, garder courage et continuer à marcher dans l'obscurité sans suc-

comber à la peur de ne plus trouver le sol sous nos pieds.

Résister à la tentation de se rassurer. Résister à l'attraction de la satisfaction immobile. Ne pas lier sa vie à la crainte sous le prétexte que vivre exigerait une certaine proximité avec la pénombre. Au contraire. Risquer le risque de la chute pour transmuier tout malheur en joie. Alchimie qui retourne la trajectoire du désespoir lorsqu'à la faveur des violences des événements, inévitables scies mécaniques du destin, on se voit tranché en deux, retranché de l'enfance, des paysages et des êtres chers. Sans se résigner; s'entêter, au contraire, à ramasser la sciure qui tombe sur le plancher des âmes, la garder précieusement au creux de la main puisque ce n'est que de cette sciure que peuvent naître les mots phosphorescents, vers luisants au milieu de la nuit, pour recomposer une cohérence, une cohésion, un sens, un axe, une force, sa force, son être. De la sciure des amputations éclosent toujours les mots, les mots des maux, les maux des mots, l'émail des mailles qui tissent et retissent, lacent, enlacent, entrelacent et embrassent les mots aimés, anciens, lesquels, coagulés ensemble, ramènent chacun d'entre nous vers la phrase manquante.

Nous la cherchons avec avidité et puissance, cette phrase manquante qui pourrait redessiner les contours de la ville perdue dont toutes les portes des maisons

restaient ouvertes au passage des étrangers, des délaissés, des amis connus et inconnus ; cette ville reine qui portait et porte encore le nom oublié avec lequel nous appelait, il y a longtemps, la voix tant aimée, nous enjoignant de rentrer avant que ne tombe le jour.

En attendant, nous allons notre vie en manque de cette phrase qui saurait ramener la grâce du silence. Exilés loin d'elle, nous allons, comme des amputés, avec nos membres fantômes et nos prothèses accrochées à nos âmes fragiles : lifting, régime, objets, besoins matériels, vacances au soleil, soumission, violence, pouvoir. Nous voilà des greffés du visage, des opérés à cœur ouvert, usant les lacets du temps à force de colmater ces failles appelées peine, peur, chagrin et humiliation indicibles, espérant toujours retrouver la phrase manquante qui saurait tout renverser. Puisque la phrase est à jamais perdue dans les interstices des mémoires, il est permis de voir l'art comme une tentative de renversement ponctuel, comme un coup d'État contre la mécanique du manque. Le théâtre comme asile pour les mots rescapés de la fragmentation. Le théâtre comme théâtre. Non pas comme un espace mais comme un temps, celui de la métamorphose. Non pas comme un divertissement mais comme un engagement, celui de la rencontre.

C'est là une idée du théâtre que le Théâtre français du Centre national des Arts, à Ottawa, tentera de défendre

grâce aux artistes qui s'en empareront. Quiconque choisit d'y venir dans l'espoir de trouver un miroir à la hauteur de ses doutes y trouvera la possibilité d'être un je au milieu d'un nous ; un nous composé de je ; car si aujourd'hui nous constatons combien *Nous sommes en manque* sans pour autant être en mesure de dire réellement de quoi, le théâtre nous offre la bouleversante possibilité de l'être ensemble.

Wajdi Mouawad

Biographie de Wajdi Mouawad

Wajdi Mouawad a vingt ans lorsqu'il écrit sa première pièce, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, en 1988. Vingt ans, mais déjà une vie traversée de tragédies, de déplacements et d'exils successifs. La guerre civile libanaise qui lui fait quitter sa terre natale pour la France à l'âge de dix ans ; l'exil à répétition, puisque l'Hexagone lui refuse l'obtention de papiers, après cinq années de vie à Paris, et qu'il doit à nouveau s'expatrier, cette fois pour le Canada. C'est donc au Québec qu'il poursuit ses études et obtient le diplôme de l'École nationale de Théâtre de Montréal. De cette enfance écartelée et, dit-il, « inconsolée », de cette adolescence marquée par la mort d'une mère encore jeune, l'oubli d'une langue maternelle abandonnée et l'acquisition d'une autre forcément étrangère, de tout cela et de bien d'autres choses encore, il fait la matière de ses écrits. Sensible

à tout ce qui l'entoure, en alerte permanente, influencé par le cinéma, la littérature comme la peinture, il crée une œuvre faite d'histoires fortement émotionnelles. Des histoires qui tentent de rendre visible l'invisible, qui mêlent inextricablement l'intime, le privé, le social et le psychique pour dire cette douleur qui unit tous les hommes, cette souffrance qui réside au cœur même du théâtre, celui que les Grecs ont inventé et que Wajdi Mouawad semble perpétuer. À la confluence d'un Orient où les contes et les récits sont le quotidien de la culture collective et d'un Occident méditerranéen où les légendes sont devenues des mythes vivants et effectifs, il dévore et réinvente ces influences. Il imagine des synopsis qu'il offre à ses acteurs, écrivant les dialogues pendant les répétitions, tenant compte des propositions de tous ceux qui travaillent avec lui. Ses narrations, brûlantes, sont ainsi portées par des comédiens investis, capables de libérer toute la poésie contenue dans ces mots choisis avec minutie, porteurs d'une envoûtante folie, éléments savamment agencés d'une langue métissée.

Mais c'est aussi en se confrontant, comme metteur en scène, à ses grands aînés que Wajdi Mouawad chemine dans son parcours d'homme de théâtre. Shakespeare (*Macbeth*), Cervantès (*Don Quichotte*), Sophocle (*Les Troyennes*), Wedekind (*Lulu le chant souterrain*), Pirandello (*Six personnages en quête d'auteur*), Tchekhov (*Les Trois Sœurs*), mais aussi quelques-uns

de ses contemporains, Louise Bombardier (*Ma mère chien*), Ahmed Ghazali (*Le Mouton et la Baleine*), Irvine Welsh (*Trainspotting*) et Edna Mazia (*Tu ne violeras pas*), ont été interprétés, sous sa direction, par les compagnies qu'il a dirigées au Québec (Théâtre Ô Parleur puis Théâtre de Quat'sous), avant qu'il ne mette sur pied une collaboration originale entre sa nouvelle compagnie québécoise, Abé Carré Cé Carré, et sa compagnie française, Au Carré de l'Hypoténuse. Préférant à la notion de metteur en scène celle de « metteur en esprit », il réalise avec tous ses collaborateurs un travail dont le but affiché est de « contaminer le spectateur ». En 2008, il succède à Denis Marleau à la tête du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa et donne le titre « Nous sommes en guerre » à son premier éditorial en tant que directeur, et « Nous sommes en manque » à celui de la saison prochaine. Il est également, depuis deux ans, artiste associé à l'Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de la Savoie.

Après y avoir présenté *Littoral* en 1999 puis *Seuls* en 2008, il revient au Festival d'Avignon en tant qu'artiste associé pour faire entendre le quatuor *Le Sang des promesses*, dont les trois premières parties (*Littoral*, *Incendies* et *Forêts*) seront données en une même nuit dans la Cour d'honneur du Palais des papes, et la quatrième, *Ciels*, sa nouvelle création, à Châteaublanc-Parc des expositions dans la seconde partie du Festival.

Le Festival d'Avignon

Fondé en 1947 par Jean Vilar, le Festival d'Avignon est aujourd'hui l'une des plus importantes manifestations internationales du spectacle vivant contemporain. Chaque année, en juillet, Avignon devient une ville-théâtre, transformant son patrimoine architectural en divers lieux de représentation, majestueux ou étonnants, accueillant des dizaines de milliers d'amoureux du théâtre de toutes les générations (plus de 100 000 entrées). Son espace de légende est la Cour d'honneur du Palais des papes, lieu des représentations théâtrales en plein air, pour 2 000 spectateurs rassemblés dans la nuit provençale. Souvent en vacances et venus de loin, beaucoup de spectateurs séjournent plusieurs jours à Avignon et voient quelques-uns des spectacles parmi la quarantaine d'œuvres de théâtre, de danse, et aussi d'arts plastiques ou de

musique. Le Festival réussit l'alliance originale d'un public populaire avec la création internationale. Avignon, c'est également un esprit : la ville est un forum à ciel ouvert, où les festivaliers parlent des spectacles et partagent leurs expériences de spectateurs. Un mois durant, tous peuvent avoir accès à une culture contemporaine et vivante.

Depuis l'édition 2004, Hortense Archambault et Vincent Baudriller dirigent ensemble le Festival. Ils placent au cœur de leur démarche la rencontre entre la création artistique et un large public. Ils ont décidé de s'installer avec l'équipe du Festival à Avignon, pour y inventer le Festival en compagnie des artistes. Ils resserrent ainsi les liens du Festival avec son territoire, ses partenaires locaux, et développent toute l'année des actions destinées au public de la région, notamment les jeunes spectateurs. Ils renforcent dans le même temps les relations avec l'Europe, afin de faire du Festival un carrefour de la culture européenne. Le Festival s'investit dans l'accompagnement des équipes artistiques pour le montage financier et technique de leurs créations comme pour la diffusion des spectacles en France et à l'étranger. Une autre nouveauté de leur projet consiste à associer un ou deux artistes à la préparation de chaque édition. Avant de composer le programme, ils dialoguent avec ces « artistes associés » pour se nourrir chaque année d'une sensibilité, d'un regard différent sur les arts

de la scène et la création. Ainsi en 2004, avec le metteur en scène Thomas Ostermeier, directeur de la Schaubühne de Berlin, le Festival a mis en avant un théâtre de troupe qui s'engage sur les questions sociales et politiques de son temps. Avec l'artiste anversois Jan Fabre en 2005, le Festival a provoqué de multiples rencontres et échanges entre mots, corps et images, entre arts de la scène et arts visuels, questionnant leurs frontières. En 2006, avec le chorégraphe de culture hongroise Josef Nadj, la 60^e édition a pris une coloration plus onirique et proposé un voyage vers d'autres formes artistiques et d'autres cultures. En 2007, avec le metteur en scène français Frédéric Fisbach, le Festival a fait la part belle à toutes les écritures et à la relation entre les artistes et le public. Avec l'actrice française Valérie Dréville et l'artiste italien Romeo Castellucci, l'édition 2008 a entraîné le public vers des territoires inattendus, au-delà des mots, au-delà des images, questionnant le mystère de l'humain dans toute sa complexité. En 2009, Wajdi Mouawad est l'artiste associé. Le metteur en scène suisse Christoph Marthaler et l'écrivain français Olivier Cadiot le seront, conjointement, en 2010.

Si chaque édition est ainsi différente des autres, fondée sur une certaine diversité des regards, la création contemporaine reste au centre du Festival et de sa programmation, avec sa prise de risque et la confiance placée dans les artistes. La

plupart d'entre eux créent spécialement des œuvres pour Avignon et son public, ce qui est la manière la plus aiguë d'interroger les esthétiques d'aujourd'hui. Ce « risque » artistique demeure une richesse du Festival, où les spectateurs, quels qu'ils soient et de quelque horizon, milieu, culture, pays qu'ils proviennent, puisent une si singulière excitation face à un classique revisité comme devant un texte d'aujourd'hui, face à une chorégraphie contemporaine comme devant une expérience d'installation visuelle. Le Festival d'Avignon offre au spectateur le plaisir de la découverte avec celui de la réflexion, faisant de la ville un forum d'où se dégage une atmosphère d'engagement dans son temps et du théâtre un espace propice au dialogue et aux débats, parfois passionnés, pour les artistes et le public.

Notes

1. En 1999, Wajdi Mouawad présente *Littoral* au Festival d'Avignon, au cloître des Célestins (voir page 87).

2. Depuis leur nomination en 2004 à la direction du Festival d'Avignon, Hortense Archambault et Vincent Baudriller développent un projet artistique qui s'appuie, chaque année, sur la complicité d'un ou deux artistes associés. Un dialogue au long cours qui débute vingt-quatre mois avant la réalisation d'une édition. C'est nourris de cet échange qu'ils élaborent ensuite leur programmation (voir page 91).

3. Georges Banu est essayiste, professeur d'études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle et au Centre d'études théâtrales de l'université de Louvain en Belgique. Il est l'auteur de nombreux

ouvrages et le codirecteur d'*Alternatives théâtrales*, revue qui fait entendre « la voix du théâtre de notre temps ». Le numéro qu'évoque Wajdi Mouawad est le numéro 85-86, paru au deuxième trimestre 2005, consacré au 59^e Festival d'Avignon.

4. Auteur, metteur en scène, chorégraphe et plasticien flamand, Jan Fabre a été l'artiste associé du 59^e Festival d'Avignon, en 2005.

5. La guerre civile libanaise, qui a duré officiellement de 1975 à 1990, est constituée de multiples conflits. Elle éclate notamment du fait de la présence palestinienne au Liban à laquelle s'opposent, par les armes, des forces majoritairement chrétiennes contre une coalition majoritairement musulmane, pro-palestinienne et marquée par les idées de gauche de l'époque. Elle s'étend rapidement à tout le pays, selon des alliances complexes et changeantes, aussi bien entre milices et communautés à l'intérieur du Liban qu'avec des puissances étrangères : la Syrie pénètre au Liban en 1976 dans le cadre d'une force arabe de dissuasion et restera dans le pays jusqu'en 2005 ; Israël envahit le Sud-Liban en 1978 et Beyrouth en 1982 ; l'Iran s'implique à son tour en 1982, en soutenant la création du Hezbollah. Au total, la guerre civile aurait fait 150 000 morts, 17 000 disparus et un million d'exilés et de déplacés.

6. Le Liban est composé de dix-huit communautés reconnues, dont les principales sont de confession musulmane (sunnite, chiïte, druze) et chrétienne (principalement maronite mais aussi orthodoxe, catholique et arménienne). Le système politique libanais repose sur une répartition complexe du pouvoir sur une base confessionnelle.

7. Philosophe tchèque, Jan Patočka(1907-1977) fut le porte-parole de la Charte 77, mouvement de résistance contre le totalitarisme communiste. Esprit radicalement libre, il fut l'objet d'une persécution policière constante et il décéda à la suite d'un interrogatoire en 1977. Il est l'auteur de *L'Europe après l'Europe*, paru dans sa version française aux éditions Verdier philosophie en 2007.

8. En 1534, Luther traduit la Bible du latin en allemand, permettant ainsi à des millions de croyants germanophones d'y accéder par eux-mêmes.

9. Rédigée entre 1307 et 1319, *La Divine Comédie* est la plus célèbre œuvre de Dante Alighieri (1265-1321). Relatant la descente aux Enfers de son auteur, son passage par le Purgatoire puis son accession au Paradis, ce poème est considéré comme le premier grand ouvrage de langue italienne.

10. Extrait de *Journal et correspondances* de Franz Kafka, écrivain tchèque de langue allemande (1883-1924) auquel on doit notamment les romans *Le Procès*, *Le Château* et la nouvelle *La Métamorphose*.

11. Le metteur en scène italien Romeo Castellucci a été artiste associé de la 62^e édition du Festival d'Avignon avec l'actrice française Valérie Dréville.

12. Philosophe allemand, membre éminent de l'École de Francfort, sociologue mais aussi musicien et musicologue, Theodor W. Adorno (1903-1969) aborde la question de la poésie après Auschwitz, dans un article écrit en 1949 et repris en 1955 dans le recueil *Prismes* (éditions Payot, 1986, pour la traduction française). « La critique de la culture, écrit-il, se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. »

13. Connu pour son essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique », l'Allemand Walter Benjamin (1892-1944), également membre de l'École de Francfort, parle, contrairement à Adorno, de « barbarie reconstructive », affir-

mant que la narration porte en elle un espoir de la rédemption d'une humanité souffrante.

14. Le Nouveau Roman est un mouvement littéraire français né dans les années 1950, dont les représentants les plus connus sont Alain Robbe-Grillet et Michel Butor. Remettant en cause les conventions du roman traditionnel, il repousse l'idée d'intrigue, de portrait psychologique et même de personnage. Jean Ricardou le définit ainsi : « Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. »

15. *L'Anti-Œdipe* (éditions de Minuit, 1973). Gilles Deleuze et Félix Guattari critiquent la conception psychanalytique du désir qui le considère comme une production de fantasmes, aboutissant nécessairement à un manque, et donc comme un théâtre, un lieu d'illusion. Ils affirment au contraire qu'il faut penser l'inconscient comme une usine productrice de désirs, faisant de l'homme une « machine désirante ». Pour eux, le désir ne mène donc pas l'homme à souffrir d'un manque, mais à façonner et produire le réel, pour le faire correspondre à son désir.

16. Comédiens et metteurs en scène libanais, Lina Saneh et Rabih Mroué créent pour le Festival d'Avignon 2009 le spectacle *Photo-Romance*, à la salle Benoît-XII.

17. Le Hezbollah, littéralement « le parti de Dieu », est un mouvement politique chiite libanais qui dispose d'un arsenal militaire considérable et qui a été créé en 1982, avec le soutien de l'Iran, en réaction à l'invasion israélienne du Liban. Le Hezbollah est aujourd'hui une force politique et armée incontournable, très implantée au Sud-Liban et dans la Bekaa, et qui bénéficie d'un soutien massif des chiites du Liban.

18. Suite à des décisions gouvernementales contre le réseau de communication privé du Hezbollah et contre le chef de la sécurité de l'aéroport de Beyrouth, les partisans de l'opposition menée par le Hezbollah chiite bloquent le 7 mai 2008 plusieurs routes dont celle de l'aéroport. Éclatent alors à Beyrouth puis dans d'autres villes des affrontements armés violents contre les partisans de la majorité pro-gouvernementale anti-syrienne, notamment des militants sunnites et druzes. Les combats font en une semaine plus de 80 morts et 250 blessés. Le 14 mai, le gouvernement abroge les deux mesures prises contre le Hezbollah.

19. Évangile selon saint Jean, chapitre XVIII, verset 38. Lors de son procès devant Pilate, Jésus lui dit : « Je suis venu au monde afin de rendre témoignage à la vérité ; tout homme qui est de vérité écoute ma voix. » Avant de le condamner à

mort, Pilate le raille en lui demandant : « Mais qu'est-ce que la vérité ? » Jésus ne lui répond pas.

20. Plasticiens et cinéastes, travaillant entre Paris et Beyrouth, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige conçoivent pour le Festival d'Avignon 2009 l'exposition ... « *Tels des oasis dans le désert* », présentée à l'Église des Célestins. Trois de leurs films, *Je veux voir*, *A Perfect Day* et *Khiam 2000-2007*, seront également projetés dans le cadre des « Territoires cinématographiques du Festival d'Avignon ».

21. On estime à plus de 11 millions de personnes la diaspora libanaise, pour une population au Liban d'environ 4 millions d'habitants. Implantée sur tous les continents, celle-ci, renforcée par l'exode des quinze années de guerre (1975-1990), est particulièrement présente au Brésil, aux États-Unis et au Canada, en France, en Afrique francophone et, bien sûr, au Moyen-Orient.

22. Suite à la capture de deux soldats israéliens par le Hezbollah, Israël lance une attaque armée contre le Liban le 12 juillet 2006. L'offensive d'Israël dure un mois, touche le Sud-Liban, la banlieue sud de Beyrouth et d'autres régions libanaises, détruisant beaucoup d'infrastructures nouvellement reconstruites et entraînant la mort de 1 300 civils.

23. *Pavane* de Jean-Paul Riopelle (1923-2002), peintre, sculpteur et graveur québécois.

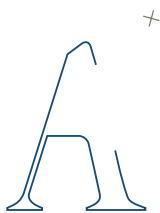
24. Cinéaste acadien, Rodrigue Jean est invité au Festival d'Avignon 2009, dans le cadre des « Territoires cinématographiques », avec trois de ses films : *Lost Song*, *Hommes à louer* et *Yellowknife*. Son œuvre alterne fictions et documentaires, témoignant de notre difficulté à communiquer et à aimer, s'intéressant aux marges de la société canadienne, aux limites de la folie et des désirs violents.

25. En collaboration avec les cinémas Utopia d'Avignon, le Festival propose cette année les « Territoires cinématographiques du Festival d'Avignon », qui répondent à une envie de faire dialoguer la scène et l'écran autour des questions du récit et de la mémoire, de la fiction et du documentaire.

26. Réalisateur japonais, Yasujiro Ozu (1903-1963) est considéré comme l'un des grands maîtres du cinéma asiatique. Épurés et minimalistes, ses quelque soixante films (dont *Voyage à Tokyo* et *Le Goût du saké*) mettent en scène le quotidien des habitants de son pays.

27. Poème cinématographique existentiel, aux confins de l'imaginaire, *Stalker* est un film réalisé par le Russe Andreï Tarkovski en 1979.

Pendant deux ans, pour concevoir le Festival d'Avignon 2009, Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont fait aux côtés de Wajdi Mouawad, artiste associé de cette 63^e édition, un voyage à travers ses territoires géographiques, artistiques et imaginaires. Pour témoigner de ce dialogue, ils ont rassemblé dans ce livre des lettres qu'il leur a écrites au fil du temps et un entretien réalisé en mars 2009, reprenant les sujets de leurs conversations à Avignon, Montréal et Beyrouth ; comme un puzzle à reconstituer pour vous accompagner dans votre traversée du Festival.



FESTIVAL D'AVIGNON

Ne peut être vendu

ISBN : 978-2-84682-336-4
714850-7