Comédien, auteur et metteur en scène, Wajdi Mouawad mène depuis 1991 une aventure théâtrale franco-québécoise avec des spectacles créés des deux côtés de l'Atlantique par des équipes souvent mélangées. Sans abandonner le travail sur le répertoire (il a mis en scène Sophocle, Shakespeare, Tchekhov, Pirandello…), il consacre une part de plus en plus importante de son activité à la création de ses propres textes, dont ***Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*** (1998), le triptyque formé par ***Littoral*** (1997), ***Rêves*** (2000) et ***Incendies*** (2003), ainsi que ***Forêts*** (2006) et tout récemment ***Seuls*** qui sera présenté au Festival d'Avignon 2008. Plusieurs de ses pièces ont également été montées par d'autres metteurs en scène.

ENTRETIEN AVEC
WAJDI MOUAWAD

L'ébranlement, le choc, le bouleversement

Mariette Navarro – J'ai l'impression que, pour vous, l'émotion est un point de départ dans l'écriture comme dans la mise en scène : vous parlez notamment de la façon dont est né *Littoral*, à partir de la question : De quoi avons-nous peur ? Mais c'est aussi un moteur dramaturgique : les personnages de vos pièces sont dans des états émotionnels très intenses et très différents, en général à des moments clés de leur vie, et c'est ce choc entre des émotions contradictoires ou des histoires personnelles très fortes qui les pousse à avancer.

Wajdi Mouawad – En aucun cas l'émotion ne se présente comme un but à atteindre. Elle est même absente de mon esprit puisqu'au départ il est surtout question d'architecture, de sculpture de quelque chose qui est en mouvement en moi, fait de sensations diverses, de mots, de phrases, de pulsions. La question de l'émotion va se poser au cours des premiers filages. La ressentant moi-même, je me demande tout de suite si elle noie le mouvement ou le porte. Sa présence ou son absence n'a d'importance que dans l'influence que cette absence ou cette présence a sur l'objet théâtral sur lequel je travaille. Je dirais que l'émotion est, pour moi, un outil au même titre que la lumière ou le texte. Elle est produite par une série de choses, par la polyphonie des éléments et il est important de lui donner son élégance. Au départ d'un spectacle il y a des choses qui génèrent de l'émotion mais qui ne sont pas directement de l'émotion : ce sont l'ébranlement, le choc, le bouleversement. Ces notions sont à la base de tous les spectacles, de toutes les pièces. « Un jeune étudiant en philosophie apprend que son oncle a empoisonné son père ! » : *Hamlet*. Ou encore : « Trois sœurs échangeraient leur datcha contre un trois-pièces à Moscou ». Toutes les pièces reposent sur une rupture entre quelque chose qui était et quelque chose qui est en train d'advenir. Même chez Beckett : « Il ne vient pas ». Il y a une ligne de faille dans tout geste artistique, dans tout acte créateur, et elle peut générer de l'émotion. C'est important à dire parce qu'au départ je ne savais même pas que les spectacles que je faisais étaient émouvants.
Ma façon de faire du théâtre est liée à un moment où, tout en étant confronté dans ma vie privée à des questions énormes, j'ai rencontré des œuvres énormes. C'est une coïncidence. Ces œuvres, ce sont d'une part

les Grecs et d'autre part les textes du philosophe tchèque Jan Patočka, qui s'est posé la question de ce qui pouvait lier les individus les plus éloignés les uns des autres. Existe-t-il une solidarité qui n'exclut pas les autres ? La solidarité des artistes exclut les non-artistes, la solidarité des victimes exclut les bourreaux… Patočka arrive à cette idée qui m'a bouleversé, parce qu'il nomme quelque chose que je pressentais mais que j'étais incapable de formuler, qui est l'idée de l'*ébranlement*. Qu'est-ce qui unit deux personnes qui se tirent dessus parce que tout les sépare ? L'ébranlement de tirer sur l'autre. À partir de ce moment-là, je me suis mis à porter cette idée, dans ma manière de vivre, dans ma manière d'être avec les acteurs. J'aime demander aux acteurs : Comment pouvons-nous faire, dans notre manière de faire du théâtre, pour ne pas contredire ce que nos pièces racontent, ni le monde tel qu'il nous émeut ? À cette époque-là, la guerre au Rwanda battait son plein. Comment fait-on quand on est au Canada, qu'on a vingt-cinq ans, qu'on est conscient que des massacres épouvantables ont lieu, et qu'on n'a pas l'âme d'un missionnaire ? Comment faire pour ne pas trahir, dans la salle de répétition ? Eh bien il faut faire en sorte de se mettre en danger totalement, même si ce « totalement » est toujours relatif et dépend de notre capacité à le faire. Faire en sorte que les acteurs, quand ils montent sur scène, travaillent avec ce qui les ébranle le plus. Et qu'est-ce qui ébranle ? C'est la peur, d'où la question : Qu'est-ce qui vous fait peur ? Ces questions-là amènent des réponses comme la mort, l'amour, des choses toutes simples et bouleversantes à la fois.

Dans le même temps, je lisais beaucoup les tragiques grecs. Cette rencontre a coïncidé avec la lecture de Patočka. Et puis, il y a autre chose : depuis que je suis enfant, je suis convaincu que les gens vont au théâtre ou se mettent face à l'œuvre d'art parce qu'ils cherchent à être mis en pièces, à être dévorés par l'œuvre. Je crois toujours que ce que cherchent les artistes, c'est *crever l'œil*, ce n'est pas toujours cérébral. Je l'ai ressenti moi-même devant des œuvres d'art qui m'ont littéralement crevé l'œil. Une fois dans un musée, j'ai aperçu de loin, à travers plusieurs corridors, un jaune de Van Gogh. Je ne vois plus de jaune sans penser à ce jaune-là. Je ne vois plus de pommes sans penser aux pommes de Cézanne. J'ai donc fait des spectacles qui avaient pour but de transmettre cet ébranlement, dans la manière de jouer, dans la manière d'écrire, dans le lyrisme de l'écriture, la poésie… Et puis je construis des histoires, des récits. Je ne crois pas que la vie soit cohérente, mais ça ne veut pas dire que je n'ai pas envie de lui inventer une cohérence. Et inventer une cohérence c'est précisément raconter une histoire. Mettre les choses en place. Quand je vais voir des spectacles où les artistes ont cherché à déconstruire la cohérence, je

ne suis pas du tout surpris par rapport à la perception que j'ai déjà du monde : je sais qu'il est incohérent, je n'ai pas besoin qu'on me le dise. J'ai besoin qu'on m'apporte une construction, et c'est quelque chose qui est possible même dans les tableaux les plus abstraits. C'est cette cohérence qui produit de l'ébranlement, qui permet d'arriver à l'émotion. À partir du moment où j'ai fait attention aux réactions des spectateurs, j'ai fait en sorte qu'il y ait un moment dans chaque spectacle où il y ait une émotion collective. Ça m'a vraiment intéressé, parce que quand ce moment-là arrivait j'avais l'impression d'être un peu moins seul, de faire quelque chose d'un peu moins personnel. Et là, le théâtre a pris un sens extraordinairement « anti-mort ». C'est comme si ce moment-là répondait à toutes les morts, à toutes les guerres. Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensembles dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies. Ça s'appelle la *catharsis*. Mais j'essaye d'y faire énormément attention parce que je ne veux pas tomber dans un fascisme qui ferait en sorte que tout le monde doive ressentir exactement la même chose.

M. N. – Ces émotions du spectateur, vous en prenez conscience et vous ne les refusez pas. Et ça devient même un matériau avec lequel vous travaillez.

W. M. – Non je ne les refuse pas. Je ne me reconnais pas dans les œuvres qui refusent toute émotion. Dans certains spectacles, je sens une démagogie à vouloir ne pas être émouvant à tout prix. Bien sûr il y a des spectacles qui se situent à un autre niveau, qui veulent être dans un autre rapport émotif, plus profond, où l'intelligence est émue. Certains spectacles de Claude Régy, par exemple, me donnent cette merveilleuse impression. Mais c'est quelque chose que je ne sais pas créer. Je n'ai pas ce talent. En ce sens, le pire de tout serait de me mettre, moi, à faire ce genre de spectacles sous prétexte que ce serait dans l'air du temps. Et ce n'est pas seulement une question de mode. Mais de culture. De passé. D'héritage. Régy est l'héritier qui sort de l'ombre une âme qui nous vient de la nuit des temps, mais cette âme est liée à l'histoire européenne. Or, même si je suis né sur les rivages d'où l'Europe a été enlevée, je ne suis pas européen, je suis asiatique et donc j'ai un rapport différent à tout cela. Je peux très bien comprendre qu'un pays comme la France, qui a un passé lié à la fois à la collaboration et à la résistance, puisse être très méfiant vis-à-vis de l'émotion dans un cadre public, même si ce n'est pas mon histoire. C'est un terrain très glissant, et il faut être très prudent : il ne faut pas accaparer une histoire qui n'est pas la sienne, en confondant la mode théâtrale et les raisons historiques qui sous-tendent les formes.

M. N. – Quand j'ai vu *Forêts*, j'étais dans un état dont je n'ai pas l'habitude en tant que spectatrice, j'avais l'impression que c'était un spectacle qui me demandait un investissement total, pas seulement cérébral, mais aussi au niveau de mes émotions. C'est quelque chose qui m'a surprise, parce que, comme spectatrice c'était une des premières fois où j'avais l'impression de comprendre quelque chose de l'ordre de la *catharsis*. J'imagine que vous avez été confronté à des réactions très diverses des spectateurs : est-ce que tout le monde accepte cet ébranlement ?

W. M. – Le commentaire le plus négatif, qui a été capital pour moi, m'a été fait par un directeur de théâtre important. Il m'a dit : « Votre théâtre est dangereux à plus d'un titre. Il est dangereux parce qu'il crée des mouvements de foule avec quelque chose qu'on ne peut pas contrôler, qui est l'émotion. Il est dangereux parce qu'il retarde la marche du théâtre. La majorité des spectateurs sort en se disant : Enfin du théâtre comme on aime !, alors que vous faites du théâtre ancien et que, nous, nous essayons de défendre une nouvelle forme de théâtre. Vous faites croire des choses aux gens, et c'est d'autant plus dangereux que vous le faites bien. » Il me disait que je freinais la marche d'un théâtre qui cherchait autre chose. Ça a été important parce que je me suis rendu compte que je ne pouvais pas faire du théâtre autrement, et que ce que je faisais ne relevait pas d'un choix formel.
C'est là que j'ai développé l'idée de la fenêtre : la vie est une fenêtre devant laquelle on est assis, et on regarde à l'extérieur. Nous regardons tous la même chose, mais d'une fenêtre qui est la nôtre. Cette fenêtre est une position qui n'a jamais existé dans le passé, qui n'existera jamais dans l'avenir, c'est la mienne. Tout ce que je peux faire, c'est décrire ce que je vois. L'erreur que je pourrais commettre, c'est de me mettre à décrire quelque chose que je ne vois pas, mais que je croirais être la chose qu'il faut voir. À partir du moment où on se met véritablement à décrire ce que l'on voit, on est seul. Et puis il y a les manières dont la vitre a été polie, comment vous la nettoyez, comment vous en prenez soin : c'est votre fragilité, votre sensibilité, votre manière de témoigner des choses. Je me suis posé la question de savoir si mon théâtre était exactement ce que je voyais par ma fenêtre ou si je trichais. J'ai fait *Forêts* pour répondre à cette question, en allant le plus loin possible dans quelque chose de très personnel, dans l'histoire qui m'obsédait, et qu'*Incendies* avait déjà préparée. Ça a été un grand moment de remise en question, très violent dans les réactions que ça a suscitées.

M. N. – Vous avez l'impression que vos spectacles prennent place dans une période où les discours et les positions esthétiques rentrent particulièrement en friction, par exemple sur ces sujets de l'émotion et de la narration ?

W. M. – Je pense qu'il y a énormément de confusions. Par exemple en ce moment je réfléchis beaucoup sur le mot « populaire ». Qu'est-ce que ça veut dire ? Je vais prendre un exemple : *La Métamorphose* de Kafka. « Un matin, au sortir de rêves agités, Gregor Samsa se retrouva dans son lit métamorphosé en un horrible insecte. » Je comprends tous les mots. Je prends l'*Abécédaire* de Deleuze : il n'y a pas un mot que je ne comprends pas. Je prends *Notre-Dame de Paris*, c'est pareil. Les portes sont au niveau du sol. C'est très facile de rentrer. C'est comme une boulangerie : vous ouvrez la porte et vous rentrez. Pour moi le mot *populaire*, ça veut dire ça : qui utilise des mots que je comprends. Après, ça demande un effort, et l'esprit auquel j'ai accès est complexe, mais au départ, tout m'est donné. Il y a une grande confusion à propos de ce terme, et une constante peur d'être populaire, et par conséquent une peur de l'émotion, parce que l'émotion est souvent l'apanage des chanteurs populaires, des films populaires où on pleure à la fin. De la même façon, je peux prendre votre main et la mettre dans une prise électrique, je suis sûr que vous allez être émue ! C'est facile. C'est ce qu'on pourrait appeler l'*émotion Mc Donald*... Elle est tellement utilisée qu'à l'inverse une certaine pensée intellectuelle la fuit. Mais on met tellement tout dans le même tas qu'on finit par croire que tout ce qui peut émouvoir est nécessairement pour le bas peuple, ou alors dangereux.
Je crois que toutes ces confusions sont liées à un égarement, qui fait qu'on ne se souvient plus que le geste de l'artiste est un geste instinctif, quelque chose qui sort du néant. C'est aussi dû, comme à toutes les époques, à une prétention énorme de vouloir créer à tout prix des formes nouvelles.

M. N. – Mais n'est-ce pas aussi une mission que peut se donner le théâtre, de se placer *contre* cette « émotion Mc Donald », et d'attirer notre attention sur la manipulation qui peut en découler ?

W. M. – J'avais donné un jour un atelier à des metteurs en scène, qui consistait à prendre le discours de Martin Luther King tel qu'il est enregistré, et à mettre en dessous des musiques différentes : du Chopin, du rock... Je leur montrais comment la musique peut transformer totalement un discours et créer une émotion incontrôlable.
Le piège dans lequel on peut tomber en faisant un spectacle, c'est de vouloir faciliter les choses au spectateur, et d'avoir peur d'être

exigeant avec lui : on rajoute de l'éclairage, des images, pour que le spectacle paraisse moins aride, moins long… On utilise alors l'émotion pour que le spectateur se mette à aimer plus notre spectacle. Il m'arrive souvent d'aller au théâtre et de me dire, à propos d'un metteur en scène : il fait jouer ses acteurs froidement parce qu'il a peur de l'émotion, et qu'il croit que l'émotion n'est que dans la bouche des acteurs. Mais il met sur scène un nombre incroyable de projections vidéos, de projecteurs, et il ne réalise pas que c'est lui, le metteur en scène, qui est super émotif, croyant être « art contemporain », avec tous ces signes ! Il utilise l'émotion pour que le spectateur soit séduit par ce qu'il fait, au lieu d'être simplement dans ce qu'il veut raconter.

Je pense que faire du théâtre sans émotion est tout simplement impossible. Tout comme il est impossible de ne pas être humain au théâtre. L'acte nous précède. Quand je vais au théâtre, l'humanité me précède un peu. On ne peut pas faire du théâtre sans forme, on ne peut pas faire du théâtre sans ludisme, et on ne peut pas non plus en faire sans émotion. En France, il y a cette méfiance vis-à-vis de l'émotion, que je comprends. Le monde politique utilise l'émotion comme lieu de rassemblement pour pouvoir ensuite émettre un discours. Nicolas Sarkozy avec Carla Bruni à Disneyland, ce n'est pas un hasard. C'est la construction d'une histoire qui fonctionne sur l'imaginaire collectif, pour faire en sorte qu'ensuite telle loi passe. Mais ce monde-là pose des gestes en cherchant intentionnellement à émouvoir. Chercher à provoquer l'émotion en manipulant les signes qui peuvent la provoquer, c'est cela la démagogie. Mais parvenir à créer une émotion sans que cela n'en soit ni l'objectif ni le but, relève d'une toute autre attitude. En ce sens, celui qui est aveugle, ignorant, inconscient de l'émotion qu'il parvient à provoquer car concentré sur son rapport à l'œuvre, est, malgré son aveuglement (ou grâce à lui, devrait-on dire) plus réel que celui qui émeut volontairement. C'est une nuance tout à fait fondamentale qui sépare par une ligne de faille l'artiste de la politique telle qu'elle se conçoit aujourd'hui.

Il me semble qu'il y a une confusion avec le théâtre : au théâtre, le spectateur est là par choix, il peut partir quand il le veut. Dans *Forêts*, qui dure quatre heures, il y a un entracte… Pourquoi les gens restent ? Je ne raconte pas que les personnages se marient à la fin, je raconte que le personnage découvre que son père a couché avec sa sœur. Pourquoi les spectateurs restent ? Peut-être parce qu'on touche à l'inconnu, et donc à la mort. C'est le contraire d'un film américain, où dès le début on sait comment ça va finir. Je travaille

fortement pour que les gens ne puissent pas savoir comment la pièce qu'ils voient va finir. À l'intérieur de ça, il y a quelque chose qui est proche de la *catharsis*. C'est permettre aux gens de faire l'expérience de la mort, faire en sorte que quand ils vont mourir ils soient un peu plus préparés… On est loin de la démagogie.

M. N. – Vous proposez au spectateur un vrai parcours…

W. M. – Oui, un parcours, et puis une empathie. Je ne sais pas du tout être neurasthénique. Je me dis souvent : les Français ne sont pas tout à fait remis de la Saint-Barthélémy. Ils ont massacré les protestants, mais aujourd'hui, ils font du théâtre comme des pasteurs, il y a une forme de jeu, une forme de théâtre extrêmement protestante. Très janséniste : attention, pas d'image, pas de corps…

M. N. – Dans votre dernier spectacle, *Seuls*, vous ne proposez pas la même résolution que dans vos autres pièces. Vous avez cherché à amener le spectateur vers une expérience différente ?

W. M. – Je ne résous pas l'histoire, et c'est très nouveau pour moi. C'est très différent de mes précédents spectacles. *Seuls* ne crée pas une émotion chez le spectateur ou du moins pas de manière collective. Au début ça me troublait, j'avais fini par m'habituer à ça, mais c'était précisément ce que je voulais casser. ■

Roissy-en-France, mars 2008

Propos recueillis par Mariette Navarro

relus par Wajdi Mouawad