Wajdi Mouawad, un théâtre en relation entre Liban et monde

AURÉLIE CHATTON

INTRODUCTION

> Sophocle sut trouver les mots des monstruosités de son époque et il en fit des tragédies. Quelqu'un saura-t-il trouver les mots des monstruosités de notre époque[1] ?

DANS SA TRIBUNE AU *MONDE*, au lendemain de l'explosion d'août 2020 ayant ravagé Beyrouth, Wajdi Mouawad affirme un « point de non-retour » établi par cette catastrophe et, du « fond de l'abîme dans lequel est tombé le pays », soulève la question : « Que fait-on à présent[2] ? ».

En évoquant le tragédien grec, alors même que les fumées recouvrent encore les débris de la déflagration, il fait ce que le philosophe martiniquais Edouard Glissant avait fait avant lui : réclamer aux artistes leur dû sur le réel et affirmer l'importance fondamentale de l'imaginaire sur le devenir. Nous nous proposons ici de revenir sur cette vision exprimée par l'auteur libanais, en interrogeant cette légitimité de l'artiste à guider le projet communautaire, qui fait écho à la philosophie de la Relation glissantienne. Pour organiser notre propos, nous nous pencherons sur trois types d'imaginaires, l'utopie, la tragédie et le mythe en lien avec les œuvres de Mouawad. Il s'agit d'interroger la nature de l'imaginaire pour en comprendre les conséquences sociétales puisque « l'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace réel[3] » comme l'écrit le géocritique Bertrand Westphal.

Nous révélerons donc ces imaginaires mouawadiens, selon la pensée de Glissant, à travers leur rapport à la raison et au lieu, deux éléments essentiels dans la construction du devenir commun soulevé

[1] Wajdi Mouawad, « Au Liban, la monstruosité du point final », *Le Monde*, 8 août 2020.

[2] *Ibid.*

[3] Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>, [consultée le 6 septembre 2020].

dans la tribune du journal. En réfléchissant à l'utopie, nous chercherons à éclairer le rôle de l'artiste au sein de la société tel que la philosophie de la Relation le conçoit et que l'on retrouve chez Mouawad. L'étude de la tragédie montrera cette affinité entre les deux penseurs et nous permettra d'appréhender les créations de l'auteur libanais dans leurs conséquences à la fois locales et globales.

Au final, le questionnement de ces imaginaires nous permettra de mieux concevoir ce « [q]ue fait-on à présent ? » dans sa dimension tragiquement philosophique et immanquablement politique, deux éléments d'une poétique pour Glissant et Mouawad, et de montrer comment l'imaginaire de l'auteur libanais ouvre une possibilité d'envisager une autre manière de vivre ensemble à l'échelle du monde.

UTOPIE

> Au lieu même du politique, [...] là où prend forme l'avènement d'une société autre, [...] l'art et l'utopie se touchent[4].

Par cette association dans son étude sur Saint-Simon et Charles Fourier, Florent Perrier démontre une volonté de recentrer l'art au cœur du projet politique. Il aligne sa démarche sur une tradition qui donne au discours utopique une légitimité (moins évidente pour l'art quand il n'est pas qualifié d' « engagé ») dans la pensée de l'organisation de la cité semblable à celle de l'idéologie, conjointement désignées comme les « deux versants de l'imagination[5] », « sociale et culturelle[6] » par Paul Ricœur. Glissant, qui comme Perrier, établit cette différenciation de l'art et de l'utopie, et partage avec lui cette volonté de rendre à l'art sa place dans le processus d'invention d'une autre forme de pratique du réel, se distingue pourtant de cette tradition, en opposant les deux phénomènes au lieu de les rapprocher. La raison de cette différence de stratégie permet de distinguer une certaine conception de l'art et son rôle au sein de la communauté exprimée dans les pièces de Mouawad et propre à la philosophie de la Relation. En considérant l'utopie, dans son rapport à la raison d'abord, au lieu ensuite, nous dévoilerons une expression artistique propre à convenir au projet sociétal insinué par Mouawad dans *Le Monde*.

Dans *Condition de l'Homme Moderne*, Hannah Arendt nomme Platon, « l'inspirateur de toutes les utopies[7] », avec son Roi-philosophe évoqué dans *La République*. Elle lie ainsi la naissance de l'utopie, non pas à l'année 1516, lorsque Thomas More invente le mot avec son roman

---

[4] Florent Perrier, *Topeaugraphies de l'Utopie*, Paris, Payot, 2015, p.11.
[5] Paul Ricoeur, *L'Idéologie et L'Utopie* [1986], Paris, Seuil, 1997, p.407.
[6] *Ibid.*, p.17.
[7] Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], *L'Humaine Condition*, Paris, Quarto Gallimard, 2012, p.243.

éponyme, mais au commencement de l'histoire de la raison. « De même que le roi-philosophe commande à la cité, l'âme commande au corps, la raison commande aux passions[8] » écrit-elle, mettant en avant l'essence rationnelle de l'utopie aux dépens de sa nature passionnelle, bridée pour convenir à un système.

Cette vision de l'utopie, contrainte par la raison, interroge d'abord la nature de l'imaginaire. Paul Ginestier évoque cette nature au moment d'expliquer la pensée de celui qui fut le professeur de Glissant, Gaston Bachelard, à travers les figures du savant et de l'artiste : « Ils ne présentent de différence qu'au second degré ; tous deux sont hommes d'intuitions et par là jouissent d'une puissante faculté de produire des images, - mais chez le savant cette faculté reste sans cesse jugée et canalisée alors que chez l'artiste elle jaillit librement[9] ». Les implications de cette différence, Glissant, qui, jeune étudiant avait le privilège d'être invité à dîner par l'illustre philosophe de la Sorbonne, les a réfléchit à travers les figures de Platon et des poètes, et pour cela il déclare : « Platon, sera l'un des premiers à essayer de fonder la légitimité, non pas encore -ou non plus- de la communauté dans un territoire, mais de la Cité dans la rationalité de ses lois[10] ».

De cet acte fondateur, de cette « "coupure" dans la pensée occidentale[11] », émerge l'utopie, dans un double mouvement de subordination de l'imaginaire à la raison et de légitimation de ce discours aux dépens de l'art. Les conséquences de cette révolution platonicienne vont bien au-delà de la simple relation imaginaire/raison, mais débordent évidemment sur le projet politique : « L'utopie, dans cette histoire, c'est d'abord une volonté de trouver la norme parfaite, de trouver ce qui d'une manière définitive établira un état d'excellence. [...] Mais cette forme d'utopie suppose, à la base, l'unicité[12] ».

Pour l'auteur d'une pensée égalitaire de toutes les différences du monde (ce qu'est la philosophie de la Relation), cette notion d'unicité est contraire au projet qu'il porte. Le devenir de cette Relation, en effet, ne peut se concevoir en réduisant son objet, -les communautés du monde sans en oublier aucune-, en une fiction simplifiée (l'universel). Or, la production du devenir commun gouvernée par la raison ne peut se soustraire à cette contrainte. De fait, la résolution définitive de cette équation dans laquelle l'utopie est engagée, -d'une meilleure organisation du monde-, ne peut s'opérer sans nier des inconnus ni réduire des paramètres, sans quoi le résultat n'est pas prévisible. Contre cette contrainte rationnelle commune à toutes projections politiques, principe constituant de l'utopie, comme discours ou même simple

[8] *Ibid.*, p.241.
[9] Paul Ginestier, *La Pensée de Bachelard*, Paris, Bordas, 1968, p.32.
[10] Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p.25.
[11] *Ibid.*, p.62.
[12] François Noudelmann, Edouard Glissant, *L'entretien du monde*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018, p.61.

littérature, Glissant postule donc, à l'inverse, les inconnus comme garant du bon calcul, et au lieu de soustraire les différences, il les additionne. Qu'importe si le produit final d'une telle opération est imprévisible : « Le poète n'a pas peur de l'imprédictible[13] » au contraire de l'utopiste. Ce calcul philosophique hérité d'une pensée présocratique n'est pas sans conséquence sur le réel à commencer par le rôle accordé aux artistes au sein de la communauté.

Ainsi, quand Saint-Simon réduit leur rôle à « enthousiasmer les populations afin de les rendre conscientes des leviers de transformation sur lesquels pouvoir agir[14] », en d'autres mots, assujettit l'imagination à une réalité idéale fondée par la rationalité, Glissant, au contraire, leur demande de lever tous les imaginaires dans leur pure liberté, pour qu'ils puissent s'influencer les uns les autres, rentrer en Relation.

> Ce que je dis, c'est que dans notre monde actuel, qui est un monde du divers, un monde des contraires, des opposables, l'utopie ne peut pas consister à choisir l'un des éléments de cette diversité ou de ces oppositions et puis à le perfectionner, à en faire un objet qui ne change plus, qui vit dans l'excellence. L'utopie pour nous aujourd'hui, c'est d'accumuler, sans aucune exception, toutes les beautés, tous les malheurs, et toutes les valeurs du monde[15].

À l'universalisme propre à l'utopie, Glissant oppose donc la différence, le divers : « Seule la différence serait universelle, [...] et toute identité d'abord ne conviendrait qu'à tendre vers l'autre[16] ». Mettre en présence tous les imaginaires du monde renvoie au principe de créolisation qui « n'est pas ce mélange informe (uniforme) où chacun irait se perdre, mais une suite d'étonnantes résolutions, dont la maxime fluide se dirait ainsi : "Je change, par échanger avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer"[17]».

Cette utopie d'aujourd'hui, il appelle les artistes à l'inspirer à travers des œuvres artistiques nouvelles, les nouveaux mythes, les nouvelles tragédies, les nouvelles épopées, c'est-à-dire ces types d'œuvres inspirées de celles qui guidaient la communauté avant l'apparition de l'auteur de *La République* et de cette mise au pas de l'imaginaire par la raison : « Nous nous souvenons que Platon, qui connaissait la force du Mythe, avait souhaité bannir les poètes, forceurs de l'obscur, loin de la République. Il s'était méfié de la parole abyssale. Ne la retrouverons-nous pas, aux méandres imprévisibles de la Relation[18] ? » C'est donc bien l'essence imaginaire de ces œuvres, libérée de la raison, qui incite Glissant à les désigner ouvertes à l'avenir. Leur potentialité à pouvoir résister à toutes formes d'organisation

[13] Edouard Glissant, Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010, p.33.

[14] Florent Perrier, *Topeaugraphies..., cit.*, p.106.

[15] Edouard Glissant, Lise Gauvin, *ibid.*, p.76.

[16] Edouard Glissant, *Une Nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006, p.130.

[17] Edouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, Paris, Gallimard, 2009, p.66.

[18] Edouard Glissant, *Poétique..., cit.*, p.33.

totalitaire (conséquences néfastes dont témoigne l'Histoire), et leur liberté à pouvoir inventer aux dépens de toutes contraintes logiques (et inhumaines au final) ou militantes (pour ne pas dire biaisées), leur donne ce pouvoir d'exprimer le Divers et la Relation qu'il augure. Mais surtout « [l]a fiction peut donc être pour l'imagination et la mémoire de l'individu l'occasion d'éprouver l'existence d'autres imaginations et d'autres imaginaires[19] » comme le dit l'anthropologue Marc Augé.

La singularité de l'art glissantien que révèle ce rapport imaginaire/raison de l'utopie se retrouve aussi dans la question du lieu. L'utopie a pour particularité d'être un « lieu qui n'existe en aucun lieu réel[20] » comme le rappelle Ricœur exprimant ce « nulle part », ce non-lieu littéral de l'étymologie. C'est d'ailleurs, ajoute Yolène Dilas-Rocherieux, parce que le « monde utopique n'existe pas, ne peut exister, [...] » que l'on peut dire que « le malheur des expériences totalitaires n'est pas directement le fait des utopies, mais de ceux qui furent assez fous pour les confondre avec des programmes d'action politique[21] ».

Cet argument en faveur de l'utopie pointe l'absence de contraintes géographiques, physiques et culturelles mais surtout, son incompatibilité avec la réalité. Sans ces limites, l'utopie n'est qu'une pure liberté. Les horizons qu'elle découvre ne sont rien sinon une distance propre à la contemplation, un vide impossible à combler. Cette distance nécessaire à la créativité, Glissant en parle aussi au sujet de l'imagination de l'artiste: « Nous voyons l'horizon en imagination, nous avançons, il recule et s'évanouit sans cesse, parce que notre seule manière de le concevoir vraiment, c'est par notre imaginaire[22] ». Mais cette distance fascinante et moteur de l'imagination, contrairement à l'utopiste, l'artiste peut la dépasser par le lieu réel auquel il est lié. Ce lieu d'où émane sa parole est fondamental même, source d'inspiration mais surtout ouvrant à la Relation : « J'ai dit dans plusieurs de mes livres, [...] que le lieu est incontournable, que la parole ne prend pas naissance dans une abstraction, dans une élévation abstraite. La parole est liée à un paysage, à un temps, mais elle essaie de rencontrer tous les paysages et tous les temps du monde. C'est cela qui en fait le caractère inenfermé, le caractère perpétuellement ouvert[23] ».

On constate que le « nulle part » utopique, se retrouve, dans l'esprit de Glissant, démuni face à la question de la Relation. Quand Augé déclare : « Faute de penser l'autre, on construit l'étranger[24] », le philosophe des archipels pourrait dire : Faute de penser d'un lieu, on se coupe de toute Relation.

---

[19] Marc Augé, *La Guerre des rêves*, Paris, Seuil, 1997, p.150.
[20] Paul Ricœur, *L'Idéologie...*, *cit.*, p.36.
[21] Yolène Dilas-Rocherieux, *L'Utopie ou la mémoire du futur*, Paris, Robert Laffont, 2000, p.64-5.
[22] Edouard Glissant, *Philosophie...*, *cit.*, p.148-9.
[23] Edouard Glissant, Lise Gauvin, *L'imaginaire...*, *cit.*, p.63.
[24] Marc Augé, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard, 1994, p.172.

Le lieu inspire l'imagination de l'artiste, et l'imaginaire de ses créations permet de relier l'au-delà de son horizon aux autres horizons : « L'imaginaire de mon lieu est relié à la réalité imaginable des lieux du monde, et tout inversement[25] ». Contrairement aux utopistes, hypnotisés par cette distance qu'ils ne peuvent dépasser faute de pouvoir prendre appui sur un sol ferme, celui d'un lieu, les artistes « ont vocation de Découvreurs [qui] ne supportent pas de ne pas savoir ce qu'il y a derrière la ligne[26] ». Ainsi, ce lieu ne permet pas seulement cette ouverture à la Relation, il offre aussi aux artistes d'aujourd'hui une autre manière de le vivre : « Le lieu n'est pas un territoire : on accepte de partager le lieu, on le conçoit et le vit dans une pensée de l'errance, alors même qu'on le défend contre toute dénaturation[27] ».

L'imaginaire de l'artiste, contrairement à l'utopie, s'inscrit donc dans une réalité et peut ainsi modifier réellement celle-ci. Mouawad qui a exprimé dans ses pièces cet imaginaire de la Relation, comme nous allons le voir à travers la question de la tragédie, permet d'envisager ces possibles dont nous parlons.

Tragédie et Mythes

Dans les pièces de Mouawad, le destin des héros ébranle leurs certitudes et la raison qui les fonde. L'une des conséquences de ces tragédies est donc de remettre en cause la supériorité de cette pensée, accouchée de l'esprit de Socrate et démocratisée par l'œuvre de Platon, qui changea l'histoire de l'Occident. Emporté avec les personnages, dans cette entreprise à rebours mouawadienne, le spectateur n'est pas seulement un témoin, il est aussi invité à réfléchir à sa vision du monde et sa place au sein de celui-ci, à commencer par ce lieu où il se trouve, avec d'autres personnes à côté de lui. Nous allons revenir sur ce double questionnement, d'inspiration classique, de la raison et du lieu, soulevé dans les tragédies de Mouawad pour mieux en comprendre l'imaginaire. Une perspective historique offrira de mieux envisager les implications politiques en jeu, d'un genre né au cœur de représentations religieuses, et qui s'est déplacé peu à peu, vers le centre de la cité, jusqu'à positionner côte à côte, théâtre et agora. En reprenant ce rôle joué par la tragédie grecque à l'époque antique au sein de la cité, Mouawad, digne héritier de Sophocle, en affirmant la philosophie de la Relation telle que Glissant l'avait imaginée, poursuit une tradition qui fait de l'artiste un acteur principal dans la destinée du projet commun.

Lors d'un entretien, refusant l'étiquette d'un théâtre politique donnée par le journaliste au sujet de *Ciels* dont l'action tourne autour d'attentats menaçant la communauté, Mouawad déclare : « Je ne veux pas être dans une dénonciation politique des attentats. C'est par le travail sur la langue

[25] Edouard Glissant, *Philosophie..., cit.,* p.47.
[26] Edouard Glissant, *Le Discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, 1997, p.448.
[27] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p.105.

que je sortirai de ce qui peut apparaître comme un piège pour moi. Je veux une langue [...] qui ne puisse pas être récupérée. Il me faut donc inventer une langue qui permet la distance, une langue forcément poétique[28] ». Cet usage de la langue comme moyen de s'affranchir de la raison politique, sans se couper d'un imaginaire utile aux spectateurs pour appréhender le devenir de la cité, se retrouve à l'origine de la tragédie. Il permet, en effet, aux poètes antiques de répondre au problème posé par le rapport entre raison et imaginaire auquel est confronté le citoyen grec à la fin du VIe siècle avant J.-C. A cette époque, les réformes de Clisthène partagent le pouvoir (*archè*) selon un principe d'égalité, l'isonomie (*isonomia*). Cette « nouvelle organisation de la cité donnait pour la première fois un rôle important à l'ensemble du corps civique athénien, exceptionnellement nombreux ; il s'ensuivit que ce corps civique devint puissant, sûr de lui - et se mêla de politique grecque et même internationale[29] » explique Christian Meier. Ce changement démocratise une pensée politique chez le citoyen, propulsé soudainement au centre de la société, qui développe « une nouvelle conception du bon ordre de la *polis*[30] ». Mais cette nouvelle manière de penser le monde s'oppose à la tradition. « Quel rapport existe-t-il entre le langage rationnel qui caractérise sans doute un discours public, et la langue apprise et parlée chez soi, [...] les mythes dans lesquels le citoyen a été élevé et que sa femme transmet probablement à leurs enfants ? Cela peut-il aller sans discordances, sans tensions assez violentes[31] ? » demande l'historien.

La tragédie vient alors s'offrir comme un outil pour apaiser les tensions qui naissent de ces changements. Le tragédien, sans doubler le discours rationnel qui a lieu dans l'agora et sans rejeter celui du foyer, va user de sa langue, comme Mouawad l'envisage, de façon à ne pas pouvoir « être récupéré ». Ainsi, explique Jean-Pierre Vernant, les poètes travaillent à créer cette « présence, dans la langue des tragiques, d'une multiplicité de niveaux, plus ou moins distants l'un de l'autre – le même mot se rattachant à des champs sémantiques différents – suivant qu'il appartient au vocabulaire religieux, juridique, politique, commun ou à tel secteur de ces vocabulaires[32] ». En d'autres mots, le tragédien « donne au texte une profondeur particulière et en fait jouer la lecture sur plusieurs plans à la fois[33] ». Vernant explique :

---

[28] Jean-François Perrier, « Entretien avec W. Mouawad sur *Le Sang des Promesses* », *Theatre-contemporain*, 2009, <www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral-Incendies-Forets/ensavoirplus/>, [consultée le 4 septembre 2020].

[29] Christian Meier, *De la Tragédie grecque comme art politique* [1988], Paris, Les Belles Lettres, 1991, p.17-8.

[30] *Ibid.*, p.23.

[31] *Ibid.*, p.32-3.

[32] Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [1972], *Œuvres I*, Paris, Seuil, 2007, p.1098-9.

[33] *Ibid.*

> Mais ce que communique le message tragique, quand il est compris, c'est précisément qu'il existe dans les paroles échangées par les hommes des zones d'opacité et d'incommunicabilité. […] [L]e spectateur doit comprendre qu'il y a en réalité deux sens possibles, ou davantage. Le langage lui devient transparent, le message tragique communicable dans la mesure seulement où il fait la découverte de l'ambigüité des mots, des valeurs, de l'homme, où il reconnaît l'univers comme conflictuel et où, abandonnant ses certitudes anciennes, s'ouvrant à une vision problématique du monde, il se fait lui-même, à travers le spectacle, conscience tragique[34].

Glissant embrasse ce principe dans sa philosophie de la Relation et réclame « pour tous et pour chacun le droit à l'opacité[35] ». Il comprend la supériorité du poète dans le processus d'affirmation des différences. L'opacité permet de ne nier aucune singularité, au contraire du discours militant qui ne peut se défaire des notions d'absolu quand il envisage la globalité.

> Le texte littéraire est par fonction, et contradictoirement, producteur d'opacité. Parce que l'écrivain, entrant dans ses écritures entassées, renonce à un absolu, son intention poétique, tout d'évidence et de sublimité. L'écriture est relative par rapport à cet absolu, c'est-à-dire qu'elle l'opacifie en effet, l'accomplissant dans la langue[36].

Il reconnaît également l'avantage de cette opacité de « la conscience tragique » évoquée par Vernant pour faire face à ce chaos monde qui est cette prise en considération de toutes les différences sans en oublier aucune.

Le travail sur la langue ne cherche plus aujourd'hui, à faire se rencontrer « la pensée traditionnelle, mythique, et la nouvelle rationalité, la culture populaire et la culture des élites[37] » comme ce fut le cas en Grèce, mais de faire prendre conscience de la Relation. Mouawad qui, avec Glissant, oppose la langue poétique à la langue militante, ne joue pas d'une polysémie au contraire de celui-ci.

L'opacité de la langue du tragédien libanais, se cache, chez lui, dans les limites que l'auteur tend à faire disparaître, créant une confusion volontaire pour le spectateur et ouvrant des possibilités d'interprétations. Cet effacement des frontières se ressent d'abord au niveau du genre et du registre. L'ouverture de son écriture, l'auteur la revendique d'ailleurs lorsqu'il déclare « [c]hercher volontairement la salle "plus ouverte", sur les publics » où jouer, avant d'ajouter que cette démarche est un véritable « acte politique en soi[38] », sous-entendu plus politique qu'un discours militant qu'il pourrait faire passer dans ses textes. Passant d'un genre à l'autre, jouant de tous les registres, il inscrit sa langue dans ce refus de la division. Chacun peut ainsi participer à cet exercice d'imaginaire et de

---

[34] *Ibid.*, p.1099-2000.
[35] Edouard Glissant, *Une Nouvelle…, cit.,* p.187.
[36] Edouard Glissant, *Poétique…, cit.,* p.129.
[37] Christian Meier, *De la Tragédie…, cit.*, p.10.
[38] Kévin Picciau, « Entretien "seuls à seuls" avec Wajdi Mouawad », *Nonfiction*, 24 avril 2015, <www.nonfiction.fr/article-7566-entretien-seuls-a-seuls-avec-wajdi-mouawad.htm>, [consultée le 4 septembre 2020].

raison qu'il propose sur scène. La dimension multilingue de sa langue poétique participe aussi de cet effacement des barrières, de l'arabe à l'anglais, du français aux expressions québécoises, de même les entremêlements de vocabulaire, du familier au poétique, du scientifique à l'artistique. Au gré des dialogues, il met également en scène un monde sans délimitation, la réalité s'entremêlant à la fiction, les personnages réels parlant aux personnages imaginaires, les défunts communiquant avec les vivants, les chronologies et les lieux se mêlant, les mythes antiques renvoyant aux nouvelles technologies - et le chaos, au final, est montré ouvertement pour « ne plus en avoir peur[39] », comme il le déclare dans un texte adressé aux gens de son âge. Cette langue n'impose rien et n'apporte pas de solution, soulève uniquement des questions.

L'imaginaire des pièces de Mouawad évite aussi les écueils de la tragédie grecque tels que Glissant les a décelés et qu'il nomme « l'obscur », face cachée de l'opacité antique.

> L'opaque n'est pas l'obscur, mais il peut l'être et être accepté comme tel. [...] Nous voici loin des opacités du Mythe ou du Tragique, dont l'obscur portait exclusion, et dont la transparence tendait à "comprendre". Il y a dans ce verbe comprendre le mouvement des mains qui prennent l'entour et le ramènent à soi. Geste d'enfermement sinon d'appropriation. Préférons-lui le geste du donner-avec, qui ouvre enfin sur la totalité[40].

La critique émise par Glissant touche à la question du mythe présent dans ces tragédies, à la tension entre l'imaginaire et la raison dont les conséquences se font ressentir au niveau social. En effet, l'imaginaire mythologique a permis à la communauté grecque et à d'autres communautés de se rassembler derrière des valeurs communes. Mais ces valeurs portent en elles une tendance à l'exclusion. La filiation divine dans laquelle les mythes inscrivent la communauté est la cause de cette tendance. La nature du mythe insinue une hiérarchie entre la descendance sacrée et les autres. Une telle valeur discriminative de l'imaginaire de ces tragédies a permis les horreurs des guerres et des esclavages. La tragédie, reprenant ces mythes dans un processus de réaffirmation du lien social, corrompt toute propension à la Relation. Contre cette déviance, Glissant appelle la nouvelle tragédie à soulever de nouveaux mythes, c'est-à-dire un imaginaire ouvert à la conscience de tous les autres sans oublier personne.

> J'avais approché cette dimension d'une littérature épique, me demandant si de telles œuvres fondatrices ne nous seraient pas, aujourd'hui encore, nécessaires, qui s'appuieraient sur une pareille dialectique du détournement : affirmant par exemple la rigueur politique, mais à même le rhizome du rapport multiple à l'Autre, et fondant les raisons de vivre de toute communauté dans une forme moderne du sacré, qui serait en somme une poétique de la Relation[41].

---

[39] Wajdi Mouawad, « Lettre ouverte aux gens de mon âge », *Le Devoir*, 27 septembre 2001.

[40] Edouard Glissant, *Poétique..., cit.*, p.205-6.

[41] Edouard Glissant, *Poétique..., cit.*, p.28-9.

L'imaginaire mis en scène à travers le destin des héros mouawadiens diffère de celui-ci malgré les emprunts à la tragédie classique dont il ne se cache pas, en recomposant ces mythes notamment la pensée de la filiation. Refusant l'imaginaire de la racine, il embrasse celui du rhizome.

En apparence pourtant, la tétralogie *Le sang des promesses* semble revendiquer cette filiation. Wilfrid, dans *Littoral*, doit retourner dans le pays natal de son père pour lui trouver un lieu de sépulture. Loup, dans *Forêts*, entreprend de fouiller dans son passé sous l'influence d'un paléontologue pour résoudre l'énigme de sa famille. Jeanne, dans *Incendies*, doit voyager au pays de naissance de sa mère pour répondre aux volontés de son testament en quête d'un père qu'elle pensait mort. L'enquêteur Clément, dans *Ciels*, doit résoudre l'énigme d'un suicidé, en fouillant dans son ordinateur où se cache une généalogie personnelle afin de maintenir l'ordre du monde. Cependant, ce besoin de filiation n'est qu'un leurre. L'épopée va, en réalité, la mettre en doute et mettre en scène, au contraire, la rupture de cet héritage. Au bout de ces voyages, le cycle du sang sera rompu, les chaînes de la filiation brisées, au profit d'une communauté en devenir, des rencontres faites au cours de l'histoire. A la fin des pièces, le futur incertain qui attend les héros est à inventer. Le chaos à venir, facilement envisageable dans ce monde sans hiérarchie où la différence gouverne, les personnages avec les spectateurs peuvent « ne plus en avoir peur[42] ».

L'imaginaire de la Relation révélé par ce rapport entre raison et mythes, se retrouve aussi avec la question du lieu que la tragédie réfléchit et qui permet de révéler un usage du théâtre, comme véritable lieu alternatif à l'agora, comme nous allons le voir.

Wilfrid, le héros de *Littoral*, au cours de son périple en quête d'un lieu pour enterrer le cadavre de son père, est interpelé par un personnage qui lui déclare : « Dans tout le village, ils s'entretuent pour sauvegarder le lieu où ils pourront se faire ensevelir[43] ». Ces paroles résonnent chez le spectateur avec force, car elles font écho à l'ensemble de la tétralogie. Mais la profondeur de cette pensée se révèle surtout quand on la considère par rapport à la fonction originelle de la tragédie au sein de la cité comme constitutive d'une légitimité territoriale.

En effet, comme le rappelle Glissant, le lieu promu par la tragédie à travers le mythe, tend à réaffirmer le lien exclusif de la communauté à celui-ci. L'imaginaire du mythe lorsqu'il consacre des valeurs communes au groupe, exhorte, dans un même mouvement, une certaine sacralité du lieu originel autour duquel se conforte cette unité. Les conséquences de cette sacralité sont la légitimation des frontières, de leur protection ou de leur extension et surtout, transforment la terre en un territoire. Une telle représentation a justifié de nombreuses guerres

[42] Wajdi Mouawad, *Lettre ouverte…, cit.*

[43] Wajdi Mouawad, *Littoral* [1999], Arles, Actes Sud/Babel, nouv.éd.2009, p.79-80.

mais surtout empêche toute forme de Relation à l'autre. Contre cette géographie de l'exclusion, Glissant invoque la « pensée nouvelle des frontières : comme étant désormais l'inattendu qui distingue entre des réalités pour mieux les relier, et non plus cet impossible qui départageait entre des interdits pour mieux les renforcer. L'idée de la frontière nous aide désormais à soutenir et apprécier la saveur des différents quand ils s'apposent les uns les autres. Passer la frontière, ce serait relier librement une vivacité du réel à une autre[44] ».

Les héros mouawadiens n'ont de cesse d'établir cette pratique de la frontière. La tirade de la mère de l'héroïne au début de *Forêts* résume assez bien cette pensée : « Je ne me souviens ni de la fin de la guerre du Vietnam ni du début de la guerre du Liban et je confonds la Crise d'octobre avec l'Immaculée Conception avec mai 68 parce qu'on m'interdit d'injurier l'un ou l'autre. Je suis née à Rimouski et je vis à Montréal, mais j'aurais très bien pu naître en Floride et vivre à Honolulu. Je ne suis jamais allée en Europe, ou en Asie et encore moins en Afrique et la seule fois où j'ai traversé une frontière, c'était pour aller à Plattsburgh de l'autre côté des lignes américaines pour m'acheter une TV 26 pouces[45] ».

La multiplicité des lieux exprimés ici relativise l'imperméabilité des frontières, et la pensée, qui les envisage tous, augmente cette impression. L'imaginaire apparaît au service de la conscience de la Relation, comme un moyen de s'ouvrir aux autres lieux « alors qu'on est immobile, alors qu'on n'a pas bougé de son lieu[46] » nous dit Glissant.

La propriété relationnelle de la frontière est aussi mise en avant dans les pièces de Mouawad par son rôle fondamental dans le destin du héros. C'est en franchissant cette frontière que Wilfrid, Jeanne, ou Loup, dans les pièces *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* vont comprendre que, « [q]uand un papillon bat de l'aile dans la Bourse de Tokyo, il y a des catastrophes "écologiques" dans la Bourse de Londres ou de Paris[47] » pour reprendre un axiome de la philosophie de la Relation. Dans *Ciels*, les personnages obsédés par cette idée de frontière, vont apprendre, à leurs dépens, qu'il est impossible de les maintenir closes. L'ouverture promue dans les pièces de Mouawad affranchit la notion de territoire mais ne renie pas l'importance du lieu comme chez Glissant pour qui, « [a]voir une poétique de la totalité-monde, c'est lier de manière rémissible le lieu, d'où une poétique ou une littérature est émise, à la totalité-monde et inversement[48] ».

Cette importance du lieu où est émis la parole et qui permet d'envisager la totalité monde, Mouawad la réalise sur scène mais surtout par le choix politique du lieu de ses représentations. Le lieu où la pièce est jouée est donc d'abord un lieu stratégique pour lui, ce qui signifie que

---

[44] Edouard Glissant, *Philosophie…, cit.,* p.57-8.
[45] Wajdi Mouawad, *Forêts*, Arles, Actes Sud, 2006, p.11.
[46] Edouard Glissant, *Introduction…, cit.,* p.88.
[47] Edouard Glissant, *Introduction…, cit.*, p.48.
[48] Edouard Glissant, *Introduction…, cit.*, p.34.

le théâtre porte en lui une fonction politique qu'il évoque en filigrane : « 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[49] ». La fonction politique est ainsi dévoilée, offrir un temps et un espace où la rencontre est possible et ainsi permettre à la parole de circuler et à tous de se sentir en Relation, au moins l'espace d'un instant.

> Une seconde dans la même sensation d'un monde, le nôtre, qui s'éclairerait de notre mouvement quantique. Le théâtre peut, en de très rares occasions, ressembler à cela. Du monde joue devant du monde pour tenter de toucher, ensemble, à la crête qui sépare raison et déraison, ne pas choisir entre l'une et l'autre, mais s'y tenir à cheval pour galoper dans la réelle frénésie de ses passions et de ses désirs. Je dis « crête », je devrais dire « membrane ». Membrane dont la vibration, frottant entre raison et folie[50].

Le concept de membrane renvoie à cette frontière perméable redéfinissant le territoire en lieu non excluant et non exclusif. La fonction du théâtre mouawadien fait résonner la philosophie de la Relation et surtout établit son lien légitime avec l'agora. Le théâtre ainsi envisagé n'a jamais été aussi nécessaire, car, selon Mouawad, il est l'un des derniers « espace[s] où l'éveil est encore possible, où il est encore permis de s'arracher, ensemble, spectateurs et acteurs, au sommeil de la quotidienneté[51] ».

Conclusion

Mouawad choisit la poétique à toute autre forme d'engagement, au moment même où il décide d'écrire, dans un geste radical en direction de l'imaginaire, qu'il raconte dans une fiction autobiographique : « Enfant, il rêvait du jour où il aurait sa propre kalachnikov. [...] Mais ses parents, croyant fuir la guerre, ont fui le pays. Alors, à force d'impatience, il a tendu la main pour saisir le premier objet qui pouvait, un tant soit peu, ressembler à une kalachnikov et ce fut un crayon *Staedtler pigment liner 0.05 résistant à l'eau sur papier et à la lumière*[52] ».

Cet acte fondateur, loin d'être un abandon de ses responsabilités au sein de la communauté, traduit une véritable forme d'action, dont le rôle n'est pas de dessiner la manière d'organiser le pouvoir au sein d'une cité, ni d'inventer une autre forme pour l'exercer ou d'influencer un public selon cette perspective - comme un artiste engagé ou un utopiste pourrait le revendiquer-, mais au contraire de produire un imaginaire qui, par sa nature même, ouvre à la Relation. Ce choix exprime aussi une

[49] Wajdi Mouawad, *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Editions Joca Seria, 2009, p.86.
[50] Wajdi Mouawad, *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud, 2011, p.17.
[51] Wajdi Mouawad, *Le Sang des Promesses*, Arles, Actes Sud, 2009, p.26.
[52] Wajdi Mouawad, *Le Poisson-soi*, Montréal, Boréal, 2012, p.72.

vision de l'art dont les répercussions sur le réel dépassent le lieu de son inspiration, le Liban. L'imaginaire de telles œuvres a pour conséquence réelle de n'être ni prévisible ni unique mais dont l'intention au final est moins de changer cette réalité que d'en multiplier les potentialités. L'imprévisibilité et la multiplicité offertes dans ces tragédies expriment une fonction de l'art au sein de la cité propre à la créolisation.

Peut-être est-ce parce qu'il a dû quitter son lieu de naissance que Mouawad écrit des pièces où « la Relation ne met pas en rapport des êtres indépendants et déjà constitués, au contraire c'est elle qui les définit et leur donne des identités provisoires[53] », pour reprendre les mots utilisés par François Noudelmann décrivant le concept de la philosophie de la Relation. Peut-être est-ce parce que Mouawad est avant tout un écrivain libanais dont la sensibilité à cette Relation est exacerbée.

Beyrouth, en effet, « ville créole[54] » selon Glissant, est un lieu du divers où existe non pas une culture atavique, c'est-à-dire une culture qui a eu « besoin de créer le mythe d'une création du monde, d'une genèse[55] » mais, au contraire, une culture composite qui n'a pas eu le « loisir et les moyens de créer le mythe de la création du monde, parce que ce sont des cultures qui sont nées de l'histoire. Leur naissance est là, on n'a pas besoin de reculer dans des temps lointains et infinis pour essayer de savoir ce qu'était la naissance[56] ».

Cette ville composite, Mouawad l'a connue au moment où « un retour des pulsions ataviques[57] » l'a ébranlée, raison de son départ. Ainsi, mieux que quiconque il sait qu' « [a]ucune solution militaire, sociale ou économique ne va régler ce problème tant que l'imaginaire des gens n'aura pas changé, c'est-à-dire tant que les gens ne seront pas persuadés que le fait d'avoir un contact avec l'autre et de le comprendre ne conduit pas automatiquement à la dilution, et à la disparition ; et mieux encore, que je peux changer, ne plus être le même, et échanger quelque chose avec l'autre sans me perdre ni me diluer, sans me perdre et m'évaporer dans un espèce de non-lieu. C'est l'enjeu de notre temps[58]». Mais Glissant ajoute : « Est-ce qu'on peut changer l'imaginaire, c'est-à-dire non seulement la conscience mais aussi l'inconscient et l'imaginaire des peuples de manière à freiner définitivement ses pulsions de retour aux anciennes exclusions ? ».

Mouawad, par l'imaginaire de ses pièces, répond au penseur martiniquais et propose un art destiné non seulement à faire évoluer le

---

53 François Noudelmann, *Edouard Glissant : L'Identité généreuse,* Paris, Flammarion, 2018, p.295.

54 Edouard Glissant, Yann Ciret, « Vers le Chaos Monde », *Chroniques de la scène-monde*, Vénissieux, La Passe du Vent, 2000, p.241.

55 Edouard Glissant, Andrea Schwieger Hiepkol, « L'Europe et les Antilles », *Mots pluriels*, n°8, University of Western Australia, Octobre 1998.

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*

Liban, comme toute littérature à son lieu selon la géocritique, mais surtout à même de changer l'inconscient des peuples bien au-delà du Liban.

Au moment où le chaos semble frapper Beyrouth, ce « [q]ue fait-on à présent ? » adressé aux Libanais, concerne aussi tous les autres peuples qui aujourd'hui sentent ce retour atavique et la violence du chaos comme si l'explosion qui a touché Beyrouth les atteignait également. Les artistes libanais, en aidant à répondre à cette question, participent d'un mouvement global dont les autres communautés pourront s'inspirer.

AURELIE CHATTON
(Kalamazoo College)

BIBLIOGRAPHIE

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], *L'Humaine Condition*, Paris, Quarto Gallimard, 2012
AUGE Marc, *La Guerre des rêves*, Paris, Seuil, 1997.
--, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard, 1994.
DILAS-ROCHERIEUX Yolène, *L'Utopie ou la mémoire du futur*, Paris, Robert Laffont, 2000.
GINESTIER Paul, *La Pensée de Bachelard*, Paris, Bordas, 1968.
GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
--, *Le Discours antillais* [1981], Paris, Gallimard, 1997.
--, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.
--, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
--, *Une Nouvelle Région du monde*, Paris, Gallimard, 2006.
--, CIRET Yann, « Vers le Chaos-monde », *Chroniques de la scène-monde*, Vénissieux, La Passe du Vent, 2000, p.235-249.
--, GAUVIN Lise, *L'Imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010.
--, SCHWIEGER HIEPKOL Andrea, « L'Europe et les Antilles : Une interview d'Edouard Glissant », *Mots pluriels*, n°8, University of Western Australia, Octobre 1998.
MEIER Christian, *De la Tragédie grecque comme art politique* [1988], Paris, Les Belles Lettres, 1991.
MOUAWAD Wajdi, « Au Liban, la monstruosité du point final », *Le Monde*, 8 août 2020.
--, *Ciels*, Arles, Actes Sud, 2009.
--, *Forêts*, Arles, Actes Sud, 2006.
--, *Incendies* [2003], Arles, Actes Sud, nouv.éd.2009.
--, *Le Poisson-soi*, Montréal, Boréal, 2012.
--, *Le Sang des Promesses*. Arles, Actes Sud, 2009.
--, *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Editions Joca Seria, 2009.
--, « Lettre ouverte aux gens de mon âge », *Le Devoir*, 27 septembre 2001.

--, *Littoral* [1999], Arles, Actes Sud/Babel, nouv.éd.2009.
--, *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud, 2011.
NOUDELMANN François, *Edouard Glissant : L'identité généreuse*, Paris, Flammarion, 2018.
--, GLISSANT Edouard, *L'Entretien du monde*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.
PERRIER Florent, *Topeaugraphies de l'utopie*, Paris, Payot, 2015.
PERRIER Jean-François, « Entretien avec W.Mouawad sur *Le Sang des promesses* », *Theatre-contemporain*, 2009, <www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral-Incendies-Forets/ensavoirplus/>, [consultée le 4 septembre 2020].
PICCIAU Kévin, «Entretien 'seuls à seuls' avec Wajdi Mouawad», *Nonfiction*, 24 avril 2015, <www.nonfiction.fr/article-7566-entretien-seuls-a-seuls-avec-wajdi-mouawad.htm>, [consultée le 4 septembre 2020].
RICŒUR Paul, *L'idéologie et l'utopie* [1986], Paris, Seuil, 1997.
VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [1972], *Œuvres I*, Paris, Seuil, 2007.
WESTPHAL Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », *La Géocritique mode d'emploi*, PULIM Limoges, n°0, 2000, p.9-40, <https://sflgc.org/bibliotheque/westphal-bertrand-pour-une-approche-geocritique-des-textes/>, [consultée le 6 septembre 2020].