

« À la croisée des chemins, il y a l'Autre » : hétérotopie théâtrale et mise en scène de l'in/hospitalité dans la vision de Wajdi Mouawad

FELICIA CUCUTA

SOUVENT, QUAND ON DIT WAJDI MOUAWAD, acteur, metteur en scène, traducteur, dramaturge et auteur canadien d'origine libanaise, on ne dit que *Incendies* (2003), ce qui est, certes, un titre significatif dans son œuvre et dans la littérature contemporaine québécoise. Cependant, ce phénomène rare et dans le théâtre, et dans la littérature francophone, a su dès le début de sa carrière mettre le doigt sur les plaies toujours ouvertes du contemporain : la traversée des frontières linguistiques, le rapport à l'altérité, la dynamique du pouvoir, la force du non-dit et de la prise de parole, le présent hanté par le passé, la position de l'artiste et le rôle de l'art dans le monde de nos jours... Retraçant le chemin de ces thèmes, la pièce de théâtre *Littoral* de Wajdi Mouawad montre que l'in/hospitalité n'y est pas pour rien. En plus, pendant l'été 2020, lorsque les théâtres étaient ouverts entre deux périodes de confinement, Mouawad, directeur du Théâtre National de la Colline depuis 2016, a choisi de remettre en scène cette pièce¹. *Littoral* a été d'abord créé en 1997 avec une équipe québécoise et recréé dans une nouvelle version en 2009 avec une équipe franco-québécoise pour le Festival d'Avignon. La création de 2020 a eu deux équipes, l'une majoritairement féminine, l'autre principalement masculine. Décade après décade, cette pièce reste pertinente car, dans le monde où nous vivons, hanté par le passé, le problème qui reste en toile de fond est l'hospitalité. Ce concept renvoie au rapport de pouvoir qui s'établit entre ceux qui partent et ceux qui reçoivent, entre ceux qui sont expulsés et ceux qui se sentent envahis, entre ceux qui cherchent un nouveau chez soi et ceux qui l'ont déjà, entre ceux qui essaient de reconstruire leur vie ailleurs et ceux qui ont le pouvoir de leur dire oui ou non. Ce que le dramaturge fait, à travers le langage et les stratégies littéraires qu'il

¹ <https://www.colline.fr/spectacles/littoral-o>

utilise, est articuler la tension engendrée par l'in/hospitalité, dans l'espace francophone nord-américain et méditerranéen.

Politiquement éloquente et intellectuellement stimulante pour le monde dans lequel nous vivons, cette pièce arrive à bouleverser et à mettre son public au défi d'un point de vue critique et également éthique. Au carrefour de ces défis, les questions qui ont nourri cette réflexion tournent autour de la problématique de l'in/hospitalité : l'espace de l'in/hospitalité, l'in/hospitalité linguistique dans l'espace francophone et l'enjeu de l'in/hospitalité dans le genre théâtral dont cette pièce fait partie. A travers sa pièce, Mouawad nous apprend, nous, ses lecteurs/spectateurs, à vivre avec l'Autre, ce qui serait l'un des plus grands défis de nos jours, avant, pendant et après la pandémie.

L'ESPACE DE L'IN/HOSPITALITE

Littoral donne l'impression de raconter une *autre* histoire, d'une *autre* famille, dans un endroit *autre* que celui dans lequel nous vivons. Pourtant, c'est bien dans cette altérité que les lecteurs peuvent se retrouver. La pièce raconte l'histoire de Wilfrid, le fils orphelin qui, en pleine nuit, reçoit un coup de téléphone : son père, qu'il n'a d'ailleurs jamais rencontré, est à la morgue. C'est son fils qui doit y aller, reconnaître ce père inconnu, et trouver une dernière demeure pour le défunt. Le fils décide de l'enterrer dans son pays natal. Ce qui suit n'est pas seulement un voyage qui conduit le protagoniste dans un pays ravagé par la guerre, c'est un voyage qui l'aide à trouver son identité, à tâtons, dans ce noir de la folie que seulement le trauma peut engendrer.

Comment l'hospitalité entre-t-elle en scène dans cette histoire d'une famille démembrée ? Premièrement, afin de délimiter un peu la sphère de ce qu'on entend par hospitalité, on va l'interpréter dans le sens du rapport établi entre l'hôte, la personne qui reçoit, et l'hôte, la personne qui se fait recevoir, et donc de la sociabilité qui prévoit l'accueil de quelqu'un chez soi, étranger ou non². *Littoral* est une pièce qui joue sur la tension de in/hospitalité à une échelle familiale mais aussi politique, qui envisage l'hospitalité comme accueil et protection accordés aux émigrés et aux réfugiés.

Ce rapport à l'hostilité qui se cache derrière l'hospitalité est bien développé dans *De l'hospitalité* (1997) où l'on apprend qu'à la base de la réflexion de Jacques Derrida sur l'antinomie de la loi / des lois de l'hospitalité se trouvent les deux dérivations latines de *hostis* – hôte ou ennemi. Cette riche analyse, mise en dialogue avec le texte de Mouawad, porte sur l'hospitalité et son rapport à l'étranger, qu'il soit hôte ou ennemi. « L'étranger (hostis) accueilli comme hôte ou comme ennemi. Hospitalité, hostilité, hostipitalité. »³ (45) Le problème de

² <http://cnrtl.fr/definition/hospitalite>

³ Toutes les citations de Derrida sont tirées de Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, collection dirigée par Anne Dufourmantelle, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

l'in/hospitalité dans *Littoral* semble se développer autour d'un espace d'hospitalité, un espace suspendu entre le chez-soi et le non-chez-soi, délimité par l'hostilité.

D'un point de vue structurel, on peut bien remarquer que les actes et les scènes de la pièce portent des titres déictiques qui renvoient à un système de repérage spatial et temporel : « ici », « hier », « là-bas », « l'Autre », « chemin », « littoral ». « Ici » et « là-bas » fournissent une information spatiale et énonciative, mais aussi culturelle. La question ne se pose plus seulement par rapport à la distance physique entre le locuteur et l'espace de référence, mais par rapport à sa distance affective, à son appartenance culturelle car d'un point de vue identitaire, le protagoniste est entre-les-deux, entre ici et là-bas. Les espaces liminaux sont indispensables dans l'établissement de l'hospitalité, selon Derrida qui soutient que « Pour constituer l'espace d'une maison habitable et d'un chez-soi, [...] il faut livrer un passage à l'étranger. » (57-59) Ces adverbes creusent un passage de la deixis lacunaire qui devient une pratique de représentation, comme si le protagoniste disait 'je vis dans le passé, cette journée d'hier en boucle, je pose mes racines dans le sea/cimetière littoral, (je suis) ici, (je suis) là-bas, (je suis en) chemin, (je suis) l'Autre'.

Comme Stuart Hall le souligne dans *Cultural Identity and Diaspora*, « identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past. » (225) C'est le trauma reçu en héritage qui pousse le protagoniste de Mouawad à commencer un voyage initiatique ; c'est le passé que le protagoniste découvre et, en le déchiffrant, il se laisse englober par les souvenirs, les histoires racontées par la famille, le mythe, l'imagination et la folie. « The past [...] is always constructed through memory, fantasy, narrative and myth. Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture. Not an essence but a positioning. » (226) L'instabilité déclenchée par la découverte identitaire prend la forme d'une traversée initiatique du protagoniste qui est accompagné par ce personnage imaginaire incarné par le chevalier Guiromelan. Dans cet espace entre-les-deux, on remarque la présence de ce personnage de référence dans le *Conte du Graal* : le chevalier semble être un symptôme du trauma hérité par le protagoniste. Wilfrid ne reste pas dans le monde autre des rêves d'enfance que le chevalier représente pour lui, « hier », il apprend à vivre avec ce spectre et, depuis ce qu'il croit chez soi, « ici », Wilfrid conduit le père inconnu dans son pays natal, « là-bas », pour l'y enterrer. Ce voyage initiatique vers le pays d'« origine » lui ouvrira des plaies qu'il ne croyait même pas ouvertes, et le Wilfrid qu'on voit à la fin de la pièce est un orphelin de père, de mère, et qui sait, de pays aussi, mais les points de suture qui tiennent ce tout identitaire ensemble sont la preuve de son rite de passage, de sa prise de conscience, de sa présence dans le monde. Il n'est plus le même, il se positionne en tenant compte de son

passé, de sa famille, de sa langue, de l'espace dans lequel il se trouve. Il devient ce qu'il est, l'Autre, dans cet espace liminal créé par le trauma personnel, dans cet espace francophone dévasté par la violence historique.

La première scène se déroule dans l'espace appelé « ici » : le temps d'un flashback, Wilfrid raconte comment la mort du père inconnu lui a été annoncée par téléphone et dans ce récit on est à la fois dans l'appartement du jeune homme et devant le juge. Le fils doit donc aller à la morgue reconnaître le corps du père inconnu, une tâche qui devient plus douloureuse qu'impossible. En attendant, il ne peut pas rester à la maison et il ne peut non plus « être quelque part ; je suis sorti pour trouver un ailleurs [...] j'ai cherché partout un ailleurs mais je n'ai rien trouvé ; partout c'était toujours ici, et c'était crevant ! » (15) Dans la quête de l'ailleurs, d'un endroit qui lui permette de s'évader d'une réalité insupportable, Wilfrid arrive sur un plateau de tournage. Cette mise en abyme le détache du premier espace et le dialogue entre le réalisateur et le protagoniste souligne encore une fois l'impact du trauma et le positionnement identitaire de Wilfrid. Cette obsession pour l'évasion « quelque part », « loin d'ici » et surtout « loin de maintenant », c'est-à-dire du temps présent, est l'effet direct du trauma. Plus tard, un poste de police, un salon funéraire et un magasin se juxtaposent, tout comme les dialogues.

Wilfrid est dans deux bureaux et un magasin à la fois.

LE PRÉPOSÉ. Monsieur ?

L'AGENT. Bonjour, monsieur ?

LE VENDEUR. Monsieur désire ?

WILFRID. On m'a dit de venir vous voir. On m'a dit de venir vous voir. J'ai besoin de vous voir.

LE PRÉPOSÉ. C'est à quel sujet ?

L'AGENT. C'est à quel sujet ?

WILFRID. C'est pour les affaires de mon père. Pour mon père. Mon père. (31)

La création de ces espaces incompatibles augmente la sensation de désorientation du lecteur/spectateur. Dans *Le corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Michel Foucault appelle ces « contre-espaces » des « utopies localisées »⁴ (24). Ce sont des « hétéro-topies, (d)es espaces absolument autres » (25) C'est dans ces espaces autres, délirantes, que se joue la tension in/hospitalité. Faute d'une délimitation nette entre le privé et le public, l'étranger et le non-étranger, comme dans une famille où les frontières sont floues, la tension s'exacerbe. Le lieu de sépulture devient sujet de discorde. Pour Foucault, « le cimetière, (...) est pour

⁴ Toutes les citations entre parenthèses sont tirées de Michel Foucault, *Le corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles Editions Lignes, 2009.

nous, dans notre expérience actuelle, l'exemple le plus évident de l'hétérotopie (le cimetière est absolument l'autre lieu). » (26) Cet autre lieu et son enjeu dans l'histoire familiale permet de détruire une ambiance en apparence hospitalière de la famille qui comprend la perte de Wilfrid et de la rendre inhospitalière, comme elle l'est déjà en profondeur.

ONCLE ÉMILE. Eh bien, ton père c'était un salaud de la pire espèce, voilà ! [...] Et moi vivant, jamais cet homme ne sera enterré avec notre sœur, voilà ! Je ne sais pas pourquoi on discute, parce qu'on aura beau discuter dix mille ans, ça ne changera rien, cet homme ne sera pas enterré dans le caveau familial. (38)

Malgré le fait qu'au début il est assuré par les membres de sa famille de leur soutien, Wilfrid se retrouve seul, dans un espace flou, inhospitalier, devant un présent traumatisant, hanté par le passé. Le témoignage de son oncle le frappe en pleine figure :

ONCLE ÉMILE. Ton père est l'assassin de ta mère ! Elle était trop fragile pour avoir un enfant, elle le savait, elle n'avait ni la constitution ni la santé ! Lorsqu'elle est tombée enceinte, il aurait fallu qu'elle se fasse avorter, mais il l'a obligée à garder l'enfant [...] Il a tout abandonné et il est parti à travers le monde, t'envoyant de temps en temps une carte postale pendant que tes tantes, tes oncles, se tapaient l'entière de ton éducation. Tu comprends maintenant ? Depuis quand on enterre un assassin avec sa victime ?

Silence. (45)

Dance cette histoire d'in/hospitalité, la famille ne donne pas à Wilfrid la permission d'enterrer son père défunt dans le caveau familial. Devant cette déclaration désarmante, la seule réplique qui reste (et dont le poids se fait ressentir tout au long de la pièce) est le silence. Au contraste créé entre les échanges verbaux et le silence s'ajoute le dynamisme de l'espace, envahi par les souvenirs du « là-bas » et d'« hier ».

Cette stratégie de mettre en scène une hétérotopie permet de mieux représenter la tension créée par le rapport in/hospitalité dont les règles de sociabilité sont court-circuitées dans le sein d'une famille. L'hétérotopie défie les règles de toute logique chronologique et géographique et le théâtre est le genre / espace parfait qui facilite la juxtaposition de ces couches spatiales. Avant de passer à l'espace appelé « là-bas », Wilfrid apprend l'histoire familiale à travers les lettres écrites par son père.

Wilfrid ouvre une enveloppe. Une bombe explose.

WILFRID. Pendant la guerre, nous habitons au sixième étage d'un immeuble de huit.

LE PÈRE. Au septième étage habitait la tante Marie, au troisième ton oncle Émile et les autres étages étaient occupés par des voisins que nous avions fini par connaître à force de fréquenter le même abri qui était au sous-sol.

JEANNE. Bonjour Lucie, c'est Jeanne / Il n'y a pas de bombardement aujourd'hui, chez toi ? / Je suis allée voir le médecin / Que je ne pouvais pas garder l'enfant

Bombe.

JEANNE. Non, c'est un bombardement de routine.

Bombe.

JEANNE. Je ne peux pas garder l'enfant parce que je suis trop fragile / Parce que je suis trop fragile.

Bombe.

JEANNE. Nous descendons à l'abri ! / Je te rappelle après.

Bombe.

Wilfrid ouvre une nouvelle enveloppe. (53)

Le rôle des lettres, qui créent à leur tour un espace hétérotopique et qui préparent le jeune homme avant le voyage, est également initiatique. Elles lui donnent un aperçu du « là-bas ». Wilfrid n'est pas initié et son altérité est bien évidente dès le premier dialogue qu'il a avec Wazaan, l'aveugle, lorsqu'il arrive au village de son père, « là-bas ».

WAZAAN. Qui es-tu ?

WILFRID. Je m'appelle Wilfrid.

WAZAAN. De quel village viens-tu ?

WILFRID. Je ne viens pas d'un village mais de loin. J'ai traversé un océan.

WAZAAN. [...] pardonne ma curiosité, mais on ne voit jamais d'étrangers par ici.

WILFRID. Je suis étranger, mais mon père vient de ce village. Il s'appelle Ismail. (67)

Conscient de sa complexité identitaire, Wilfrid choisit de se positionner dans cet espace liminal hybride typique aux diasporas ou aux deuxièmes générations d'immigrés. Accablés, les villageois refusent d'accueillir le défunt et son fils : le cimetière est plein des victimes de la guerre, il n'y a plus de place.

ISSAM. Alors comme ça tu veux l'enterrer ici ?

ANKIA. Regarde ! Le cimetière est plein. Il n'y a plus aucune place.

SIMONE. Arrêtez ! Je ne peux pas croire qu'il n'y a pas un lieu, au bout d'un champ, au milieu d'un terrain abandonné, où on ne trouvera pas une place !

ISSAM. Elles sont réservées aux gens du village, pas aux étrangers !

SIMONE. Ce n'est pas un étranger ! Il est né ici. Vous l'avez connu !

ISSAM. Il a fui le pays. Il n'avait qu'à se faire enterrer là où il a fui. (76-77)

Comme il a été excommunié par la famille de sa femme, Ismail ne peut pas être enterré dans le caveau familial, avec sa femme, dans le pays d'adoption. Dans son propre pays d'origine, il est traité d'étranger et donc la communauté le renvoie vers le pays d'adoption. L'hôte devient otage dans un espace inhospitalier, hostile. Ce « là-bas » que Wilfrid découvre est ravagé par la guerre, traumatisé par la violence continue exercée par les autorités, hanté par le spectre des morts. Ce n'est pas une scène d'hospitalité, c'est un cauchemar que les paysans vivent chaque minute de leur vie. « SIMONE. Ce cadavre est en effet le cadavre de ton père et tu peux décider de l'enterrer où il te plaira. Mais réfléchis : nous tous ici n'avons plus nos parents. » (104) Le paradoxe ou la douleur est qu'avoir un cadavre à enterrer est un luxe dont on n'est pas conscient.

La femme qui chante au loin, tout au long des actes « là-bas », Simone fait partie de la communauté des orphelins que Wilfrid découvre de l'autre côté de l'océan. Convaincue que les paysans n'ont pas « le droit de refuser l'hospitalité aux morts ! » (77), elle accompagne le protagoniste dans son voyage identitaire avec son chant qui traverse la pièce, « A la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre ! » (65) Les refrains « Dringallovenezvotreperestmort » et « A la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre ! » ponctuent les moments de crise dans la vie des personnages et donnent du rythme aux répliques, reliant l'histoire personnelle avec l'Histoire. Le chant de Simone et les récitatifs accompagnent le « chemin », l'expérience traumatique d'ici au là-bas, comme les lamentations des pleureuses des rites funéraires. C'est avec Simone, Joséphine, Sabbé, Massi et Amé, tous des inconnus qui savent lui montrer ce que c'est que l'hospitalité, que Wilfrid trouve un lieu de sépulture pour son père.

WILFRID. [...] Je vais lui laver le corps, je vais lui nettoyer ses vêtements et on l'offrira aux vagues. On ne va pas l'enterrer, on va l'emerrer.

MASSI. On va t'aider. (123)

Accroché à la terre de son pays à travers les sacs qui contiennent les noms des victimes de son village, Ismail se voit « emmerré ». La communauté des orphelins, récupérant les noms des défunts de leur pays, crée à son tour sa propre hétérotopie, une archive où aucun nom ne sera oublié. Le père n'est pas enterré selon la tradition chrétienne, mais suspendu dans le littoral, dans un espace autre, dans un sea /cimetière. L'hétérotopie en toile de fond, tout au long de la pièce, résonne au monde réel dans lequel nous vivons. Sa fonction – relier le concept d'altérité et d'utopie – permet d'examiner l'espace in/hospitalier dans toutes ses dimensions et de mettre en scène la tension provoquée entre le refus d'hospitalité dans le sein d'une famille, entre plusieurs générations d'immigrés, aussi que le refus d'hospitalité à l'échelle politique. La négation du topos – utopie ne fait que renforcer l'existence de cet espace, un espace rejeté dans la représentation médiatique et culturelle, mais qui existe réellement.

D'un point de vue dramaturgique, l'hétérotopie que Mouawad propose permet aux lecteurs / spectateurs de comprendre cette allégorie (une figure de style qui a l'altérité à l'origine de son étymologie) dont l'enjeu est le lien entre la pratique théâtrale et l'engagement, l'artivisme. L'univers hétérotopique ne doit pas forcément exister sur la carte pour avoir un impact bouleversant : même si c'est un produit imaginaire de la réalité socio-culturelle de nos jours, de nos aujourd'hui ou la vision cauchemardesque du demain, placer une négociation de l'hospitalité dans ce cadre a la capacité de percuter le public et de lui permettre de repenser l'espace, tel qu'il le connaît, dans un espace communautaire.

L'IN/HOSPITALITÉ LINGUISTIQUE DANS L'ESPACE FRANCOPHONIE

Dans l'espace hétérotopique que *Littoral* propose, la dynamique de l'in/hospitalité prend une dimension également linguistique car il y a un rapport essentiel qui s'établit entre l'hospitalité, l'altérité et le langage. En s'appuyant sur la perspective de Levinas, Derrida souligne le fait que « Cette question de la langue [...] nous la retrouvons toujours impliquée, de mille façons, dans l'expérience de l'hospitalité. L'invitation, l'accueil, l'asile, l'hébergement passent par la langue ou par l'adresse à l'autre. Comme le dit d'un autre point de vue Levinas, le langage est hospitalité. » (119) Une première scène où la langue joue un rôle principal est la scène de famille où Wilfrid se voit refuser l'hospitalité d'enterrer son père avec les autres membres de sa famille.

ONCLE ÉMILE. Un salaud ! Et il vient, lui, ce petit abrouti, nous faire une leçon [...] Son père ! On dirait son père ! Il n'a même pas été foutu de t'apprendre l'accent du pays ! Tu parles comme un étranger, avec un accent étranger aux membres de ta famille ! (39)

Dans cette scène, l'hospitalité se négocie à travers le langage, or l'état entre-les-deux de la langue parlée par la deuxième génération d'immigrés dont le protagoniste fait partie est voué à échouer. Son accent « autre » lui est imputé comme une accusation. Pour reprendre l'optique de Derrida, « (L'étranger que Wilfrid est aux yeux de sa famille) doit demander l'hospitalité dans une langue qui par définition n'est pas la sienne, celle que lui impose le maître de maison, l'hôte [...] Celui-ci lui impose la traduction dans sa propre langue, et c'est la première violence. » (21) Cette agression court-circuite toute demande d'hospitalité. La langue que Wilfrid utilise pour demander l'hospitalité dans son pays d'accueil/ d'origine montre l'hybridité de son identité : la langue dans laquelle il demande l'hospitalité auprès de sa famille faillit ; sa langue trahit son identité diasporique lorsqu'il arrive au village de son père.

Le personnage de Simone qu'il retrouve au village est d'une puissance bouleversante car ce qu'elle profère dans sa folie, à travers ses litanies, « A la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre ! » (65), est la vérité dans laquelle Wilfrid se reconnaît. C'est dans cette communauté

d'orphelins, unis par et dans la douleur, qu'il retrouvera le langage hospitalier qui lui permettra de faire la paix avec sa conscience. En désespoir de cause, Wilfrid demande en vain l'hospitalité partout : aux membres de sa famille, aux villageois et aux autorités absentes dans la vie des catégories sociales telles que la sienne. Il se voit constamment refuser l'hospitalité : le caveau de famille dans le pays d'accueil est hors de question et dans le village de son père il ne reste aucun lieu de sépulture possible. Dans cette situation utopique, une sorte de huis clos hétérotopique, la seule issue est l'invention d'un nouveau langage et la destruction du concept de lieu de sépulture dans la tradition chrétienne. Le protagoniste choisit donc pour « autre lieu » (Foucault), l'autre lieu de sépulture, la mer, d'où le terme « emmerrer » au lieu d'enterrer. Le bassin méditerranéen a connu la mort de tant d'immigrés, réfugiés..., et dans le contexte de nos jours, il est devenu un sea/cimetière que Hakim Abderrezak appelle « The Mediterranean Seametry ». L'espace inhospitalier aux sépultures dans la tradition chrétienne devient la seule option. Pour que le père soit le plus proche du fond de la mer, la communauté d'orphelins trouve une solution : les poids qu'ils trouvent sont les noms des décédés du village, leur propre communauté de victimes de la guerre civile. Cependant, même si l'âme du défunt ne trouve pas la paix dans la tombe aquatique, son « emmerrément » a le rôle de sensibiliser le public et de montrer l'état du monde tel que nous l'avons reçu, tel que nous le laissons pour les générations à venir.

Au niveau du registre, la pièce est un tour de force poétique, qui touche le public et le fait sortir de son amnésie socio-historique. Il y a deux scènes qui mélangent un registre parfois vulgaire, parfois brutal, au début de la partie « ici » et au début de la partie « là-bas », en termes d'espace politisé. La première scène de l'incipit raconte comment on a annoncé au protagoniste la mort de son père. L'interprétation de l'acteur suscite des rires dans la salle et sa façon de raconter une nouvelle si terrible que la mort d'un proche emprunte un registre familial.

WILFRID. [...] J'étais au lit avec une déesse dont le nom m'échappe, Athéna ou Héléna et ça n'a pas d'importance d'autant qu'elle ne se souvenait pas plus du mien. On baisait et c'était formidable. Je l'ai appelée Françoise, Chantal, Claudine, Marie et Ursule ; elle m'a appelé William, Julien, John, Moustafa et Jean-Claude, elle m'a appelé aussi Gerard et Germain et c'était bon. Cette fille avait un cul comme je n'en avais encore jamais tenu un, pourtant, des culs, monsieur le juge, j'en ai tenu beaucoup. C'est vous dire le cul. Je ne veux pas insister sur les détails parce que ce n'est pas le lieu, mais c'est important que vous sachiez qu'à cet instant je tirais la baise de ma vie ! C'était bon, c'était gourmand, c'était cochon, c'était écoeurant ! et quand j'ai joui, j'ai joui en même temps que le téléphone avec l'impression de décharger de trois sonneries ; alors sans prendre la peine ni de réfléchir ni de me retirer, sexe à sexe, j'ai décroché ! Il y en a qui ne croient pas au destin, je ne les envie pas, car de toutes les façons, moi non plus je n'y crois pas mais un coup de téléphone à trois heures du matin ça reste un coup de téléphone à trois heures du matin et ce coup-là, juste au moment de l'éjaculation, m'annonçant la mort de mon père, si ce n'est pas le destin, qu'est-ce que c'est bordel ? Quel sens Dringallovenezvotrepereestmort ça peut avoir sinon ? (14-15)

Cette nouvelle qui le laisse traumatisé arrive à un moment de détachement spatio-temporel total. Cette transgression que *Littoral* propose au tout début de la pièce, à travers son registre quasi-parodique, dans son ambiguïté, peut nourrir la tension de l'in/hospitalité : d'un côté il peut exprimer hostilité, d'un autre côté la familiarité de ce langage détendu peut faciliter le « sentir chez-soi » des spectateurs. Vu qu'il s'agit d'un humour jaune, le choque est moins dur, pris en contexte. Ce registre brise le mur élite – non-élite et facilite l'accès non seulement à l'art, mais à un sujet d'histoire aride auquel il fait écho et auquel il est difficile d'accéder autrement. Wilfrid avoue que pour certains sujets, ce n'est pas le lieu, mais quel serait le lieu juste pour parler de guerre, de violence, de rejet, de peur, de douleur, de trauma, de solitude, d'injustice – tous des sujets que la tension in/hospitalité implique ? S'il n'y en a pas, il faut en créer un.

Wajdi Mouawad politise l'espace scénique grâce à l'in/hospitalité afin de dénoncer les abus qui se passent dans son pays d'origine, ce qui est forcément une histoire fréquente dans le passé de la plupart des générations de Néo-Canadiens qui ont émigré à partir des années 1980. On peut donc envisager, dans le cadre d'une hospitalité forcée, une approche subversive du discours occidental contre l'Autre et les réfugiés, aussi qu'une approche subversive de la démonisation de l'Autre comme intervention oppressive extérieure. En plus, il relève des marques identitaires langagières – « WILFRID. Allez ! Salut ! [...] Non ! J'ai eu assez de fun comme ça ! » (21) – qui inscrivent la pièce dans le Canada contemporain. On pourrait aussi ajouter des marques humoristiques culturelles, qui inscrivent la pièce dans le monde Francophone migrant : l'entrée dans le sujet par une approche humoristique d'un passé douloureux n'est pas universelle, c'est quelque chose de très culturel et, en plus, il pourrait faire preuve d'une « ludic postcolonial condition »⁵. Pour ainsi dire, Wajdi Mouawad a ce langage inscrit dans sa « surconscience linguistique »⁶ et à son tour il inscrit cette pièce dans un acte de langage engagé, un acte de « langage » (c'est-à-dire son engagement culturel médié par le langage)⁷, pour reprendre les deux notions-clés de Lise Gauvin. Comme le souligne si bien Warwick Anderson, il s'agit de « the postcolonial logic of contamination. Since no one is immune to the obscenity and vulgarity of postcolonial domination, everyone is implicated. »⁸ La stratégie artistique de Mouawad est d'utiliser cette logique de contamination non comme

⁵ Warwick Anderson, « Crap on the map, or postcolonial waste », dans *Postcolonial Studies*, 13:2, 2010, pp. 169-178, p. 171.

⁶ Dans *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Lise Gauvin propose cette terminologie afin d'exprimer le désir d'interroger la nature de la langue, en s'opposant à un essentialisme attribué (8).

⁷ Idem., ce qu'elle entend par « langage » est la dimension langagière d'un texte et l'attitude de l'écrivain par rapport à la langue dans laquelle il écrit (p. 12).

⁸ Warwick Anderson, « Crap on the map, or postcolonial waste » dans *Postcolonial Studies*, 13:2, 2010, pp. 169-178, p. 172.

« systemic guilt »⁹, mais comme catalyseur de l'hospitalité dramatique et de sensibiliser son public à travers l'hospitalité du langage.

La réaction immédiate que le théâtre provoque peut faire ressortir les spectateurs de l'amnésie et de l'indifférence globale à l'hospitalité envers les Autres. Ainsi, on pourrait envisager les conditions hospitalières d'une communauté créée par le théâtre. Cette indifférence globale à l'hospitalité envers les Autres peut être défaire par la réaction immédiate que le théâtre provoque, dans l'esprit communautaire que le théâtre crée, même si seulement la durée d'une représentation.

L'ENJEU DE L'IN/HOSPITALITÉ DANS UNE MISE EN SCÈNE HÉTÉROTOPIQUE

Le thème de l'hospitalité au théâtre n'est pas du tout surprenant en soi. D'abord, l'hospitalité est performative, tandis que l'expérience du théâtre devient une représentation de l'hospitalité : en tant que spectateur, on est reçu dans un espace dont il faut franchir le seuil, que ce soit en personne ou en mode virtuel pendant la pandémie. On est cordialement accueilli et invité à partager le foyer avec d'autres amateurs de théâtre et de respecter les conventions de l'hôte, dans l'espace théâtral. Ce n'est pas une hospitalité forcée, mais conditionnée et conditionnelle, tout comme elle l'est pour la troupe, à la fois invitée à jouer, hôte d'un projet artistique, prise en otage par le pacte artistique pendant la durée de la pièce. Employant la métaphore des clés, Derrida souligne : « C'est comme si l'étranger détenait les clés. [...] C'est donc bien le maître, l'invitant, l'hôte invitant qui devient l'otage – qui l'aura toujours été en vérité. » (109-111) En plus, le théâtre, en tant qu'espace hospitalier, est ambiguement public et privé. Ensuite, le théâtre est l'espace de la rencontre avec l'Autre (*hospes/hostis*) avec lequel on doit apprendre à vivre ensemble lors de la représentation, sans violer le code, voire rituel, hospitalier. On habite et on se laisse habiter par les répliques des acteurs, par l'univers dramaturgique, par ce « théâtre invisible de l'hospitalité » (Derrida, 99).

Foucault le déclare une hétérotopie : « En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles. Le théâtre, qui est une hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers. » (28-29) La juxtaposition de plusieurs espaces – le pays d'accueil / le Canada, le pays d'origine / le Liban, le chemin entre les deux univers – dans un espace réel – le théâtre, est un mécanisme dont le but est la déstabilisation. Une fois que le texte attire l'attention du lecteur/spectateur, *Littoral* le désoriente à travers les couches hétérotopiques de la pièce. Comme le protagoniste néo-canadien dont les origines sont ancrées dans un Moyen-Orient éloigné, le lecteur

⁹ Joshua D. Esty, « Excremental Postcolonialism » dans *Contemporary Literature*, Vol. 40, No. 1, 1999, pp. 22-59, p. 35.

/spectateur est désorienté. Il a perdu son orient, mais grâce à la pièce, il retrouve son nord car, à travers la tension créée par l'in/hospitalité dans un espace politisé, la pièce vise la prise de conscience de son public.

Cette stratégie littéraire de « performer » l'hétérotopie, de la mettre en scène, permet d'abord d'explorer les multiples possibilités que l'espace scénique propose et ensuite de jouer avec les métaphores et l'enjeu même de l'espace et du théâtre qui peut intervenir dans la communauté. Si on peut détruire notre manière de penser l'espace, si on peut reconstruire l'espace métaphorique et le repenser, cela nous donne la possibilité de repenser l'espace dans ses dimensions socio-politiques, en dehors du théâtre. Afin de créer de l'empathie dans un monde en manque vitale de ce qui le rend humain, mettre en scène une hétérotopie permet au public de voir, le temps d'une représentation, la réalité plus ou moins imaginée du monde dans lequel nous vivons. Cet espace dévasté par la guerre n'est plus le théâtre où le public est allé voir un spectacle, n'est plus le Liban de Mouawad, mais il peut devenir dans l'imagination du public ce que les victimes des guerres et des conflits politiques ont ressenti en Europe de l'Est, en Amérique Latine ou bien dans la Syrie de nos jours. L'hétérotopie déclenche une prise de conscience car elle résonne avec le monde réel dans lequel nous justifions le refus d'hospitalité.

Dans son ouvrage qui explore énormément d'aspects de l'hétérotopie dans le théâtre contemporain anglophone, *Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space*, Joanne Tompkins soutient que « heterotopia cannot directly intervene literally in the actual world. Rather, it affords glimpses of what might be; the transitoriness of such glimpses matters little. » (8) Certes, c'est trop peu, mais une lueur d'espoir existe, non pas forcément dans le théâtre engagé, mais dans l'artivisme, dans la capacité de l'art de créer de l'empathie et du théâtre de nous faire repenser le passé, le présent et l'avenir, et cela est déjà beaucoup. L'auteur soutient aussi que « Heterotopic theatre that is engaged politically – and aesthetically – offers a model for (re)fashioning the present and the future. » or l'approche hétérotopique vise, à part ce modèle « autre » de structuration socio-culturelle, la destruction du théâtre comme « non-lieu » (Marc Augé) et sa reconstruction comme espace communautaire.

Pour un public contemporain habitué, presque immunisé, à la violence médiatique, au traumatisme et à la terreur, le théâtre peut être un espace transitoire auquel le public ne s'attache pas pendant un spectacle ; d'un point de vue bréchtien, ce "verfremdungseffekt" (effet de distanciation ou d'aliénation) aide le public à mieux comprendre le message politique, social ou moral du spectacle, en l'éloignant de son implication affective. Cependant, Mouawad tente de déstabiliser le public et de transformer sa passivité en empathie, de rétablir le théâtre comme espace de rencontre avec l'Autre et d'apprendre au public à vivre avec cet Autre. Le "langagement" (Lise Gauvin) de Wajdi Mouawad traverse et estompe les frontières. Interpréter l'hétérotopie sur scène est

une stratégie artistique visant à déstabiliser le théâtre en tant que « non-lieu », un non-espace détaché de l'identité du public, de ses relations et de son histoire, et à le transformer en ce qu'il représente par défaut, un espace humanisé de la rencontre. En faisant intervenir l'équipe de tournage dans la pièce, Mouawad ajoute une couche méta-hétérotopique à son univers théâtral qui souligne à quel point l'artivisme est essentiel dans la conscience de l'artiste de nos jours.

Il n'y a pas de communauté sans liens et ce désir de créer des liens a à la base le désir de trouver un remède aux problèmes sociaux d'aujourd'hui. Comment traiter le symptôme, l'amnésie historique, si on n'arrive pas à remédier la cause, c'est-à-dire les conséquences d'un passé violent qui se prolonge dans un présent encore plus sanguinaire, comme une répétition en boucle ? Dans *Critique et Clinique*, Gilles Deleuze avance l'idée que l'écrivain serait plutôt le médecin, le guérisseur du monde, et que la « La littérature (serait) une entreprise de santé. » (14) Mouawad jouit de cette santé qui lui permet de comprendre le monde des réfugiés. Comme Deleuze le souligne, le « but ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. Écrire pour ce peuple qui manque... (« pour » signifie moins « à la place de » que « à l'intention de »). » (15) Mouawad essaie de montrer à ses lecteurs/spectateurs une possibilité de vie, celle avec l'Autre, ce qui est l'un des défis de nos générations.

En juxtaposant toutes ces couches spatiales et temporelles, Wajdi Mouawad crée subtilement une scène hétérotopique conçue comme un espace de mémoire où les frontières du langage, de l'histoire et des genres littéraires se brouillent. A travers la voix de Simone, Mouawad suggère qu'« à la croisée des chemins, il y a l'Autre ». Cet espace où il met en scène l'in/hospitalité devient un carrefour où l'Occident rencontre l'Orient, où les diasporas rencontrent leurs origines, où nous nous retrouvons hantés par nos propres peurs, où d'une personne qui a le droit de recevoir nous devenons la personne dont le droit à l'hospitalité est refusé. La pièce de Mouawad problématise l'espace diasporique en mettant en scène des tentatives de réconciliation avec le passé, l'Autre, ainsi que le moi plein de cicatrices des générations diasporiques. Grâce à la puissante représentation de l'hospitalité négociée dans un espace hétérotopique, le public apprend à repenser l'espace, non seulement au sein d'un théâtre, mais aussi dans ses dimensions sociales, culturelles, historiques et politiques. Le délire que le lecteur / spectateur ressent pendant et après *Littoral* ne peut pas le laisser indifférent. Mouawad l'aide à se perdre pour mieux se retrouver.

FELICIA CUCUTA
(Université de Harvard)

BIBLIOGRAPHIE

Texte principal

MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Arles/Montréal, Leméac Actes Sud, 1999, 2009.

Littérature critique

ABDERREZAK Hakim, « The Mediterranean *Seametry* and *Cemetery* in Leïla Kilani's and Tariq Tegua's Filmic Works » dans *Critically Mediterranean. Mediterranean Perspectives*, Londres, Palgrave Macmillan, 2018.

ANDERSON Warwick, « Crap on the map, or postcolonial waste » dans *Postcolonial Studies*, 13:2, 2010, pp. 169-178.

AUGE Marc, « Retour sur les non-lieux. Les transformations du paysage urbain » dans *Communications* 2010/2 (87), pp. 171-178.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993.

DERRIDA Jacques, *De l'hospitalité*, collection dirigée par Anne Dufourmantelle, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

ESTY Joshua, « Excremental Postcolonialism » dans *Contemporary Literature*, Vol. 40, No. 1, 1999, pp. 22-59.

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles Editions Lignes, 2009.

GAUVIN Lise, *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

HALL Stuart, « Cultural identity and diaspora » dans Patrick Williams and Laura Chrisman, *Colonial discourse and post-colonialtheory: a reader*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 227-237.

TOMPKINS Joanne, *Theatre's Heterotopias: Performance and the Cultural Politics of Space*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2014.

Sites consultés

<https://www.colline.fr/spectacles/littoral-o>

<http://cnrtl.fr/definition/hospitalite>