

## L'absence incarnée ou le théâtre en scène

Lucie Guillaume, étudiante en Master 2 sous la direction de Tatiana Victoroff (UR1337, CL, Université de Strasbourg)

J'ai regardé la pièce *Inflammation du verbe vivre*, écrite, jouée et mise en scène par Wajdi Mouawad, le 22 juillet 2021 à 19h au Théâtre National de Strasbourg. Cette pièce, déjà étudiée par sa lecture répétitive mais également par son visionnage en ligne, était enfin jouée « *in real life* » après un an de report en raison de la crise sanitaire. À partir du vécu de cette représentation, exalté par la privation prolongée de nos salles de théâtre, a paru un sentiment de l'ordre de la « rencontre », à savoir celui d'avoir, momentanément, ponctuellement, « fait corps » avec la salle. Il semblait alors, d'une part, que cette union planifiée dans le temps et dans l'espace qu'est traditionnellement la représentation théâtrale (hors des *performances*, ou *happenings*, etc.) se distinguait de sa lecture ou de sa représentation intemporelle à l'orée des technologies, consultable individuellement en tout temps en ligne. D'autre part, malgré le sentiment de « faire corps », il ne s'agissait pas d'une impression de « communauté théâtrale » telle que la critique l'a analysée, mais plutôt d'une réunification temporaire de spectateurs, dont l'identité commune n'était pas nécessairement forte. Ainsi y avait-il un paradoxe dans la représentation ponctuelle d'*Inflammation du verbe vivre* qui tenait de « faire corps » sans être « un seul corps ». En d'autres termes, la séparation à l'autre, par un retournement, devenait rencontre obligée dans le présent de la représentation, sans pour autant évacuer le caractère hétéroclite des composants de la salle. Il semblerait que la pièce en question de Wajdi Mouawad, qui est une réécriture du *Philoctète* de Sophocle, joue précisément sur ce paradoxe érigé en « absence ». L'absence d'unification, de soi, du texte, des mots, des morts, deviennent ainsi vecteurs d'unification dans le présent de la scène. Cela pose alors le problème de la représentation qui sépare, qui met en scène des absences et des distances comme agents d'unification et de présence. Ainsi, nous aboutissons à la question de la séparation comme unification et de l'absence comme rencontre dans le théâtre contemporain, c'est-à-dire l'enjeu de l'absence incarnée – ou le théâtre en scène.

### Séparation à l'autre, séparation à soi

Si *Inflammation du verbe vivre* modélise le problème de la séparation, c'est d'abord parce que la pièce part d'une absence. Celle-là fait partie du projet artistique de Wajdi Mouawad qui a pour objectif de remettre en scène les sept tragédies complètes qu'il nous reste de Sophocle, avec l'aide du poète et traducteur Robert Davreu. De 2011 à 2013, la collaboration bat son plein et une amitié se consolide entre les deux artistes dans la traduction et mise en scène des cycles *Des Femmes (Les Trachiniennes, Antigone, Électre)* et *Des Héros (Ajax, Œdipe Roi)*. En 2013, alors que s'entame le dernier cycle *Des Mourants* le tragique quitte la scène : Robert Davreu décède, laissant la traduction des deux pièces restantes (*Philoctète* et *Œdipe à Colonne*) inachevée. Le décès semble annoncer la fin du « Projet Sophocle » ; il paraît inconcevable de continuer le projet sans le concours du traducteur et ami qui fondait la cohérence du projet. *Philoctète* perd sa raison d'être : le texte.

Je me sens complètement seul sur une île avec ce projet qui ne veut pas se refermer, qui saigne, à devoir me dépêtrer avec une traduction inexistante. Parce qu'au-delà de mes états d'âme, on n'a pas de texte ! On n'a pas les mots. On fait quoi ? Et prendre la version de Bollack ou de Mazon est absurde, puisque ce projet trouvait son sens dans la traduction intégrale de l'œuvre de Sophocle par Robert<sup>1</sup>.

Aussi la pièce part-elle de deux absences fondatrices. La première étant la mort d'un ami et poète, la seconde étant celle de l'unité d'un projet qui tenait dans sa traduction intégrale par Robert Davreu. Entre souffrance et désœuvrement, le projet doit donc se redéfinir à partir de la séparation aux morts, au texte disparu, au soi confronté à un monde déconstruit. Wahid, personnage principal de la pièce, se retrouve dans un univers de signes qui ne fait plus sens à la suite de la perte de *celui qui donnait du sens*. La pièce met ainsi directement en exergue le paradoxe de la création, c'est-à-dire le problème du lien dérangentant que celle-ci entretient avec la mort, que cette mort soit celle réelle d'un ami ou celle abstraite des mots. Pour créer, il s'agirait d'admettre la disparition et, pour Wahid : « cette relation impossible entre la création d'un objet et la mort d'un ami, ce lien entre mort et création, me met dans un état effroyable, ouvre une brèche, une faille, je ne sais pas, avec un sentiment... de dégoût... de dégoût profond... insupportable<sup>2</sup>. »

Ce n'est donc plus la traduction du *Philoctète* de Sophocle qui est en jeu mais la création d'un nouveau *Philoctète* à l'orée de la disparition du texte et dans le regard de l'homme de théâtre souffrant. Dans la pièce originale, Philoctète est mordu par un serpent sur l'île où il faisait escale avec Ulysse pour aller vers Troie. Fou de douleur, il hurle jour et nuit, apeurant l'équipage. Ulysse prend la décision de l'abandonner, lui et sa plaie incurable. Or, pour vaincre Troie, il faut l'arc de Philoctète. Ulysse revient donc dix ans après, la souffrance de Philoctète n'ayant jusqu'alors jamais cessé. Le héros grec pousse Néoptolème, fils d'Achille, à subtiliser l'arc par la ruse, ce que l'adolescent refuse finalement. Tout le tragique est là : Philoctète a été trahi, il faut son arc pour vaincre Troie, mais il refuse de le donner aux traîtres ; Néoptolème ne veut pas trahir Philoctète, mais le doit s'il veut vaincre Troie. Le *deus ex machina* d'Héraclès les sauve.

Dans *Inflammation*, Wahid devient Philoctète, Ulysse et Néoptolème. Abandonné, souffrant d'une blessure incurable, il est traître à lui-même. Tel Néoptolème, il ne peut se résoudre à trahir Robert Davreu en utilisant sa disparition comme point de départ à une nouvelle création. Il part à la recherche d'une réponse comme le ferait un Ulysse dans l'*Odyssée*, et ce faisant, rencontre une multitude de guides. Déjà, on constate l'importance de l'absence qui récuse et en même temps oblige à la création. La « traduction » prend une acception plus large qui vire à l'adaptation, la reconstruction, la réécriture. Le matériau textuel de base disparaît sous l'écriture d'un autre, devient le point de départ du périple d'un autre qui construit son discours à partir d'un tissu intertextuel situé hors de lui. Aussi, la quête de sens de Wahid passe par l'absorption de voix absentes et passées (les héros grecs, Sophocle, les dieux déçus, les poètes morts, les adolescents suicidés etc.). Dans ce contexte, trois faits de « disparitions » sont à souligner : (1) la mort de Robert Davreu fait perdre la voix à Wahid, la fait disparaître ; (2) la (re)construction du personnage de Wahid se fait à partir de différentes voix absentes (Philoctète, Robert Davreu, Louise Labé etc.) ; (3) Wahid retrouve progressivement une

---

<sup>1</sup> Wajdi Mouawad, *Inflammation du verbe vivre*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2016, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

subjectivité en convoquant ces différentes voix, il y a une tension entre la disparition du « moi » dans la voix des autres et la disparition de la voix des autres dans le moi. Cela forme la dynamique de la rencontre.

Ainsi, *Inflammation* met d'abord en scène le problème de la communication qui est aussi celui du théâtre, à savoir la nécessité de convoquer, voire d'invoquer, des entités externes à soi dans une optique interdiscursive, qui donne la primauté aux voix « absentes » dans la construction d'un sens intime. Aussi, une grande partie d'*Inflammation* met en scène la quête de l'individu qui doit « retrouver la prononciation exacte de son propre prénom dans sa propre bouche<sup>3</sup> » à partir de ce tissu intertextuel, absent et présent. C'est une rencontre de sa subjectivité par l'autre et avec l'autre.

### **Le théâtre contre le sens commun, la transgression**

Quand on y pense, la séparation semble le cœur de l'acte dramatique. Robert Davreu et Wajdi Mouawad, dans une interview, énonçaient une conception émouvante des origines de la tragédie. Dans cette origine imaginaire, un individu, chantant à l'unisson avec le chœur la louange des dieux, se sépare soudainement du groupe pour crier sa peine et son désaccord. De là naît la première scission entre l'individu tragique et le chœur<sup>4</sup>. La communication tragique passerait ainsi par le biais d'une séparation primaire au commun. C'est précisément ce qu'il se produit dans *Inflammation* ; alors que toute l'équipe réfléchit à la suite du projet qui est déjà financé, Wahid se sépare de la cohésion générale pour exprimer un désaccord : il veut annuler la pièce, il souffre trop. Pour ne pas se trahir, tel un Néoptolème, il doit aller à l'encontre de ce qu'on attend de lui. Dans cette perspective, et c'est là qu'on atteint une modalité tragique, la valeur sociale de « ce qu'il faut faire », disparaît pour une solitude et une souffrance qui ne s'expliquent pas. Wahid s'exclame précisément : « C'est un chagrin qui ne porte plus son nom ! Mais il faut sauver son âme. Être au creux de sa propre vérité. Aucun homme ne peut éternellement porter une douleur plus grande que lui sans ployer<sup>5</sup>. »

Le théâtre tragique est donc avant tout la mise en mouvement d'une transgression. Il permet une représentation de ce qui *a priori* ne se représente pas : l'inacceptable, la mort, l'absurde, la folie, l'imaginaire... En définitive, tout ce qui est rejeté par la conscience rationnelle et morale. Paul Ricoeur indique à ce propos que rationaliser le tragique donnerait naissance à une « théologie scandaleuse de la prédestination au mal<sup>6</sup> ». En parallèle aux disparitions, on trouve ainsi des faits de séparations qui construisent l'espace transgressif du théâtre tragique : (1) Wahid se sépare du groupe, pour chercher sa vérité (séparation) ; (2) il abandonne le projet et tente de se suicider (acte transgressif) ; (3) il déambule dans un entre-deux de la vie et de la mort, où il rencontre des personnes décédées et des dieux déchus (espace transgressif et symbolisation par le biais de l'imaginaire).

Il y a ainsi ce double mouvement de séparation et de rencontre qui se fait par le biais de la scène. Celle-ci permet de représenter momentanément la transgression, ce qui est collectivement assumé par les spectateurs. Dans un autre contexte, la représentation des morts

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>4</sup> Wajdi Mouawad et Robert Davreu, « Rencontre avec Wajdi Mouawad et Robert Davreu », WebTV, Université de Lille : <https://webtv.univ-lille.fr/video/8508/rencontre-avec-wajdi-mouawad-et-robert-davreu>.

<sup>5</sup> Wajdi Mouawad, *op.cit.*, p. 28.

<sup>6</sup> Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté. 2. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1988, p. 356.

et notre croyance en eux auraient été impossibles. Aussi, la représentation tragique est anti-conceptuelle et subversive. Elle consiste en une séparation à l'autre et un refus de l'évidence, cette révolte contre le vrai étant affirmée jusqu'à la fin de la pièce par Wahid qui comprend : « Je me suis trompé. J'ai été vers des dieux déchus qui n'ont été qu'un moment dans l'histoire des hommes<sup>7</sup>. »

### **L'espace scénique comme lieu de séparation**

*Inflammation* met ainsi en abyme la particularité de l'espace scénique, qui est clivage avant d'être rencontre. De la même manière, l'espace scénique apparaît comme l'incarnation spatiale de la séparation entre l'acteur et le spectateur, ce qui a donné de façon plus générale la confusion entre celui qui agit et celui qui est passif. Selon Élie Konigson, dans son article « Espaces dramatisés », le premier élément de cette distinction est l'estrade, qui donne une valeur différente à l'espace investi, en indiquant « au spectateur que l'espace n'est pas neutre, mais qualitativement différencié. Il renvoie à une classification des espaces et à leur catégorisation<sup>8</sup>. » En d'autres termes, le théâtre vu, vécu, en salle se construit à partir d'une distance, d'une rupture qui devient nécessaire à la constitution d'un espace sémantiquement chargé.

Dans *Inflammation*, la mise en scène met en avant le clivage comme système de rencontre. Wahid est seul et s'adresse à l'« Assemblée des morts », à savoir les spectateurs qui ont perdu la voix. Lui-même est confronté à différents espaces au sein de la scène : il s'adresse à la salle, déambule dans un écran, entre en interaction avec les personnages projetés, réagit à la musique et à des voix normalement muettes (comme les pensées des chiens, les oiseaux, les chaises, les morts). Dans la confrontation à la séparation, un échange peut donc se mettre en place. L'espace devient porteur d'une valeur différente, ce qui l'autorise, le temps de la représentation, à se charger de sens et à laisser l'imaginaire se mettre en mouvement. Comme l'affirme Élie Konigson, « [e]ntre l'espace visible de la représentation et l'espace évoqué, caché, dévoilé, s'instaure un dialogue qui ne fait qu'exprimer les fondements de tout espace construit, dont le lieu théâtral fait évidemment partie<sup>9</sup>. » La séparation devient ainsi un moyen d'évocation d'un au-delà de la scène où l'imaginaire peut se développer, d'autant plus aujourd'hui, avec l'exceptionnel champ des possibilités qu'ouvrent les technologies audiovisuelles.

### **Le spectateur actif, l'acteur regardant**

Dans cet espace de séparation qui mène à la rencontre, la question du rôle du spectateur et de l'acteur se pose. Si nous nous arrêtons à ce qui a été précédemment évoqué, nous en reviendrions à la critique platonicienne d'un théâtre potentiellement mauvais qui rend le spectateur passif, précisément du fait de cette séparation qui le soumet à la naïveté devant les apparences. Certainement que la particularité du théâtre aujourd'hui réside au contraire dans la volonté de redonner au spectateur sa valeur active et de dépasser ainsi l'opposition entre un regard *a priori* passif et un geste actif. En même temps que ce renversement, c'est également

---

<sup>7</sup> Wajdi Mouawad, *op.cit.*, p. 57.

<sup>8</sup> Élie Konigson, « Espaces dramatisés », *Ligeia*, vol. 73-76, n° 1, 2007, p. 81.

<sup>9</sup> *Ibid.*

la distinction des postures entre le maître et l'élève qui tombe. Wahid n'est plus le savant, maître du spectateur, et le spectateur n'est plus dans la posture de l'ignorant. Si l'on reprend les termes de Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, c'est ainsi contre « une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions<sup>10</sup> », qu'*Inflammation* semble s'écrire.

Ainsi, Wahid ne sait rien, il n'est pas plus connaissant que le spectateur. Le sens qu'il recherche lui est complètement opaque. Pis, il tente de se suicider et de faire partie de l'assemblée *a priori* inactive des morts, après avoir compris que sa posture d'autorité était un leurre, il indique de ce fait « Je me suis révolté contre la lumière du jour pour adorer une lumière dont je me suis cru être la source<sup>11</sup> ». En changeant constamment d'espace et de temps, en croisant des morts, des animaux, des objets, des dieux qui le conseillent, Wahid reprend constamment une posture de regardant et d'écoutant cherchant une réponse aux questions existentielles : pourquoi la vie ? comment la vivre ? quel sens lui donner ? En reprenant Rancière, il prend la posture du spectateur qui avance dans une « forêt de signes<sup>12</sup> », dont il doit tirer une réponse personnelle, à partir d'une multitude de voix : « Les paroles d'Andreas, de Katarina et de Christos parviennent jusqu'à Wahid comme si elles ne pouvaient lui devenir audibles qu'au cœur de ce terrible chaos<sup>13</sup>. » La rencontre de son moi se fait par ce va-et-vient qui met en scène la posture active du spectateur et du témoin. Le maître est ainsi autant ignorant que l'élève, et la constitution du sens est intrinsèquement liée à l'intelligence qui le reçoit. Apparaît alors la nécessité de « raconter. Pour éprouver les intuitions qui nous habitent comme autant d'oracles qu'il nous faut raconter si l'on veut en déchiffrer le sens<sup>14</sup>. » Ainsi, acteurs et spectateurs ont la même position. Ils écoutent, avancent, intègrent des voix, des échos du temps, un intertexte, et construisent un sens. Jacques Rancière indique à ce sujet que « les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou *performers*<sup>15</sup>. »

### **Conclusion : constitution d'un sens *en commun***

Finalement, le déplacement du spectateur passif vers le spectateur actif nous mène à questionner ce que l'on entend par « communauté théâtrale ». Si chacun conserve sa voix, si chacun crée un sens subjectif, nous pourrions dire que la « communauté » au théâtre n'existe plus ; elle « disparaît » dans les consciences qui construisent un sens isolé. La construction du sens se fonde ainsi sur ce premier principe de séparation à l'autre. Il n'est donc pas étonnant que Wahid s'adresse « aux morts assemblés<sup>16</sup> » et non pas à la « communauté des morts ». Il s'agit bien de personnes assemblées qui ne partagent pas une identité assez forte pour « disparaître » dans l'unité. Une assemblée, au sens grec, serait ainsi plus une réunification pour un motif commun qu'une communion dans l'idée. Si le spectateur est associé à la mort, ce n'est

---

<sup>10</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 18 ;

<sup>11</sup> Wajdi Mouawad, *op.cit.*, p. 13.

<sup>12</sup> Jacques Rancière, *op.cit.*, p. 16.

<sup>13</sup> Wajdi Mouawad, *op.cit.*, p. 48.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *op.cit.*, p. 19.

<sup>16</sup> Wajdi Mouawad, *op.cit.*, p. 15.

pas parce qu'il est inactif, mais parce qu'il condense les échos du temps et qu'il meurt momentanément pendant la représentation dans la voix des autres, pour ensuite seulement construire un sens intime à partir de ce qu'il a vu. Dans *Traduire Sophocle*, Wajdi Mouawad dit à ce propos « si nous avons réussi à naître notre naissance et que nous avons envie de mourir à pleines dents notre mort et que, donc, ce qu'il y aura entre les deux devrait être à notre hauteur, une fois tout cela acquis, reste la question : “À quoi appartiens-tu<sup>17</sup> ?” »

En ce sens, l'espace théâtral devient un lieu de séparation, certes, mais sans hiérarchie. L'objectif serait l'épaississement sémantique du réel. Une nouvelle fois, Jacques Rancière est éclairant ; il y voit une égalité des intelligences par la construction du sens parmi les autres et non pas donné par un autre. Dans cette perspective, la voix du moi meurt, disparaît, et se fond dans l'assemblée pour ensuite se séparer à nouveau du commun et formuler un sens subjectif<sup>18</sup>. *Inflammation* illustre précisément cette difficulté à construire un sens intime plutôt que donné : « Je tremble à l'idée qu'une fois éveillé, la clarté du chemin m'apparaisse tel un délire, une illusion, et que, une fois de plus, je retombe sur moi<sup>19</sup>. »

Ainsi donc, la crise sanitaire semble avoir brisé le chaînon principal du théâtre, à savoir la construction du moi parmi l'autre, parmi le commun. Nous pourrions songer que l'accessibilité en ligne d'une pièce de théâtre donne une activité accrue au spectateur et davantage de liberté, dans le sens où ce dernier peut activement contrôler son regard sur la pièce (en faisant des arrêts sur image, en focalisant son attention sur des éléments de détail etc.), mais cela serait oublier la fondamentale nécessité d'un espace de séparation dans la dynamique de la rencontre. En regardant une pièce de théâtre en ligne, nous ne sommes pas un individu constructeur de sens parmi une assemblée, mais un individu face à sa subjectivité, seul, qui cherche le sens d'une pièce de théâtre qui n'a pas besoin de lui pour exister. J'ai regardé la pièce *Inflammation du verbe vivre* le 22 juillet 2021 à 19h, dans un espace-temps séparé et sémantiquement chargé. *Inflammation* tente de nous faire comprendre l'intérêt de l'absence, autant de soi que des autres, l'intérêt de la séparation afin de se reconquérir. Wahid conclut ainsi sur la nécessité de reconstruire le langage intime pour reconstruire sa subjectivité, c'est à dire, « [r]éapprendre à parler, à inventer les mots nouveaux pour faire rire et pleurer morts et vivants. Un dans la multitude ! Vivre et écrire et retrouver la prononciation exacte de son propre prénom dans sa propre bouche. Oui, oui. Cela, je le vois bien. Vivre<sup>20</sup> ! »

---

<sup>17</sup> Wajdi Mouawad & Robert Davreu, *Traduire Sophocle*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2011, p. 15.

<sup>18</sup> Cf. Jacques Rancière, *op.cit.*, pp. 22-23.

<sup>19</sup> Wajdi Mouawad, *op.cit.*, pp. 13-14.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 59.



Lucie Guillaume lors de sa communication. Par Véra Vernière, étudiante en master.