

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Mai Hussein

## LA PERFORMANCE DU CORPS OU LE CORPS DE LA PERFORMANCE DANS 'SEULS' DE WAJDI MOUAWAD

---

### ABSTRACT

At the crossroad of themes and cultures, Wajdi Mouawad's writing reflects a rhizomatic array of artistic genres and the most contemporary techniques of performance. Among the writing of this playwright, *Seuls* constitutes a «crossroad» in which intersects different forms of writing and staging techniques that create bridges between the textual and the performative where the performative body has new roles.

### KEYWORDS

Theatre, Performance, intermediality,  
postdramatic

### E-MAIL

mai.hussein@concordia.ab.ca

---

### *Introduction*

Enfant au Liban, adolescent en France et adulte au Québec, Wajdi Mouawad (né en 1968) est donc, de fait, d'abord un exilé. Au seuil de l'âge adulte, il découvre le théâtre. Dès lors, Mouawad a eu un parcours d'étoile filante entre le Québec et la France; il remporte de nombreux prix et rencontre un succès qui va grandissant surtout lorsqu'il devient l'artiste associé du 63<sup>e</sup> Festival d'Avignon (2009) devenant ainsi le premier artiste honoré d'origine non européenne. Il a aussi occupé le poste de directeur artistique du Théâtre Français du Centre National des Arts du Canada à Ottawa de 2007 à 2012. Mouawad s'impose comme l'un des personnages les plus actifs et les plus «engagés» dans le domaine de l'écriture théâtrale francophone qu'il considère comme un moyen de transformer le monde. «Nous sommes en guerre», «Nous sommes en manque» et «Le Kitsh nous mange»: tels sont les slogans des trois saisons du Centre National des Arts, inaugurées par Mouawad à travers lesquels il dévoile sa vision du théâtre. Le désir de Mouawad, dont témoigne son théâtre, est de «déranger, inquiéter, remettre en question». <sup>1</sup> Carrefour d'idées, de tendances et de cultures arabe, classique, québécoise et française, l'écriture mouawadienne a véritablement été amorcée par l'histoire du théâtre européen, plus particulièrement français.

---

<sup>1</sup> *Le Droit* du 13 avril 2010.

*Un théâtre à la croisée des genres artistiques*

Trois traditions théâtrales semblent converger dans le théâtre de Mouawad: un théâtre d'inspiration classique relevant de la tragédie grecque; un théâtre d'idées ou politique d'influence brechtienne; et un théâtre du langage, héritier de la tradition poétique. Présentant les œuvres de Mouawad, Marie-Hélène Falcon, directrice du Festival TranAmériques, parle d'un ton qui est celui des «tragédies-fleuves» au traitement «résolument contemporain».<sup>2</sup> Carrefour de l'ancien et du nouveau, Mouawad est influencé par les grands tragédiens comme Sophocle et Eschyle (car il avoue avoir quelques difficultés avec Euripide). D'ailleurs, il ne nie point que ce soit la lecture de *l'Illiade* et de *l'Odyssée* qui lui a permis de faire cette plongée vers la source des origines.<sup>3</sup>

À la croisée des genres artistiques, du mythe grec et de l'extrême contemporanéité des performances, toute la création de Mouawad réside dans le fait que tout en empruntant les caractéristiques de plusieurs genres littéraires à la fois, il crée une écriture qui n'est propre qu'à lui seul. Il utilise et transforme les procédés et les formes du genre policier, des enquêtes, de l'autobiographie et de la tragédie classique pour les manipuler selon une optique postmoderne. Hanté par la figure de l'Odyssée, il assimile souvent le parcours de ses personnages à une recherche des origines. Cette odyssée se définit par «la tentative de rentrer chez soi» contrairement à la «quête» qui est une «tentative de découvrir le monde».<sup>4</sup> En optant pour cette écriture polysémique, Mouawad se forge un chemin à part pour partir de l'intime à l'universel grâce à un texte théâtral qui peut être vu comme le lieu de réconciliation et de rencontre entre soi et l'Autre et où l'on s'enracine dans l'écriture pour pallier à l'exil.

*Vers un solo au pluriel*

Le quator *Le Sang des promesses* qui représente un long trajet qui commence par *Littoral* et se termine par *Ciels*, «ce voyage qui a duré quatorze années»,<sup>5</sup> a amené Mouawad à faire un théâtre non seulement fondé sur la parole et l'image, mais à faire un théâtre énergétique où les forces en présence excèdent les simples signaux de sens pour ouvrir un champ plus large, libre et polyphonique. Il parvient aussi à faire une forme composée de fragments dont il importe moins de connaître la finalité que d'en sentir l'essence et le processus de transformation. Un espace d'élaboration du fantasme, soutenu par des énergies co-vécues et co-éprouvées entre la scène et la salle, ressenties comme des forces à l'œuvre qui promeuvent une réception ouverte, résolument personnelle et plurielle en même temps. Une théâtralité basée sur le traitement des corps dans une esthétique d'inspiration picturale, chorégraphique et chromatique qui fait appel au degré zéro du décor et qui convoque le spectateur/lecteur dans l'espace du jeu

<sup>2</sup> Cf. <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/282380/tragedies-fleuves-au-fta-et-au-carrefour>.

<sup>3</sup> Dans l'une de ses entrevues, Mouawad dit: «[L]a lecture de *l'Illiade* et de *l'Odyssée* m'a permis cette plongée dans ce que vous appelez les origines. Ensuite ce furent les grands tragiques, Sophocle et Eschyle surtout, car j'ai quelques difficultés avec Euripide. C'est le sentiment de la révélation, de la démesure, qui me fascine, cette démesure que les dieux n'aiment pas, cette démesure qui fait que les hommes tombent quand ils s'aperçoivent qu'ils sont allés trop loin et trop haut». (Propos recueillis par Antoine de Baecque et Jean-François Perrier) <<http://www.theatre-contemporain.net/>>.

<sup>4</sup> W. MOUAWAD, *Seuls, Chemin, texte et peintures*, Leméac /Actes Sud, Montréal 2008, p. 45.

<sup>5</sup> ID., *Ciels*, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009, p. 10.

scénique, mettant ainsi en jeu l'image corporelle de l'acteur comme celle du spectateur, interpellés tous deux pour devenir témoins l'un de l'autre, en tant que participants de l'action, le corps étant ainsi considéré comme «expression de la parole».<sup>6</sup> L'opérateur intermédiaire introduit est donc là pour dynamiser la rencontre avec l'Autre et favoriser l'avènement de cet événement dans toutes ses potentialités. L'interdisciplinarité engendre aussi une dynamique de la complexité, à la fois relationnelle et différentielle, qui permet l'amorce d'un processus d'écriture hétéromorphe (composé de différentes stratégies énonciatives) qui se déploie dans l'espace d'un dispositif conçu pour mettre à l'épreuve l'être au monde, la coprésence, l'être-ensemble et le vivre-ensemble. Cependant, le déluge des paroles qui animait les pièces du quatuor se tait dans *Seuls* et cède la place à une autre écriture, voire à d'autres écritures dites performatives.

Comme le titre l'indique, *Seuls* est un solo, écrit et mis en scène et joué par Mouawad lui-même. La pièce raconte l'histoire d'un homme, Harwan, un Libanais exilé au Québec, qui prépare une thèse sur le thème de «L'espace comme cadre identitaire dans les solos de Robert Lepage». Harwan n'arrive pas à travailler et, pour terminer sa thèse, il veut revoir Robert Lepage qui prépare un spectacle à Saint-Pétersbourg. Quand il s'apprête à s'y rendre, il a un accident et tombe dans un coma alors qu'il lui semble que c'est son père qui est dans le coma. C'est là que l'on se retrouve face à un homme seul, qui se dépouille peu à peu de la parole, pour entrer dans le monde parallèle de la performance, en peignant sur son corps autant que sur les murs ce qui l'habite et le tourmente, créant ainsi un pont entre soi et l'autre, entre l'art et la technique, entre le savoir-faire traditionnel et la pratique artistique, entre l'architecture de l'objet et la matière textile. Ainsi, il nous semble voir dans *Seuls* l'aboutissement, ou le point de convergence, d'une manière différente de voir le monde via une écriture «rhapsodique», «polyphonique» et «performative».

Dans *Seuls*, Mouawad avoue qu'il veut avant tout «tuer le «bavardage» qui jusqu'ici était le [s]ien».<sup>7</sup> Franchissant l'étape d'une «rêverie de la volonté»<sup>8</sup> de la matière cosmique du quatuor, le dramaturge se livre alors aux «rêveries du repos» par cette dernière œuvre, sans laquelle l'univers cosmique mouawadien s'écroulerait. Explorer cette zone de l'«entre», c'est-à-dire le texte et la scène, le corps et la parole, et finalement les différentes écritures, permet au dramaturge de créer des objets hybrides n'appartenant ni tout à fait à l'un, ni tout à fait à l'autre. Sur le plan théorique, ce positionnement dans la zone *entre* renvoie à la vision théorique deleuzo-guattarienne du *rhizome*. Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari définissent ce concept de «rhizome» comme étant une pratique de pensée et de vie. Terme emprunté à la biologie vitale, il se définit surtout par opposition à l'arbre, du fait que celui-ci s'organise en fonction d'une hiérarchie verticale. Pour Deleuze et Guattari, l'arbre représente ce qui est fondé, enraciné dans son origine; or fonder, c'est déterminer car le fondement est l'opération du logos ou de la raison suffisante. Il n'y a pas ici trace d'une pensée causale simpliste s'unissant à un champ de causes et de conséquences qui en découleraient automatiquement, selon une logique «classique». Privilégiant le rhizome à l'arbre, Deleuze et Guattari disent: «[n]ous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus

<sup>6</sup> L'expression est empruntée à MERLEAU-PONTY, *La Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

<sup>7</sup> *Seuls* cit., p. 12.

<sup>8</sup> Nous empruntons les titres de deux œuvres de Bachelard.

croire aux arbres, aux racines, ni aux racelles, nous en avons trop souffert».<sup>9</sup> Par ailleurs, la forme de pensée suggérée par le rhizome perd sa structure organisée et logique dans les méandres de l'écriture pour guider l'homme dans son trajet individuel ou collectif. La structure, ou plutôt la non-structure du *rhizome* naît alors d'une réflexion sur un système probabiliste incertain qui se situe toujours «au milieu» des idées, des pensées, des pratiques, etc. Sans vouloir générer une idée organisée hiérarchique de quelque ordre, il privilégie les idées aléatoires et les lignes de fuite aux points fixes de départ et d'arrivée. Sur le plan théorique, il s'agit dans ce travail de se positionner entre l'errance et l'appartenance et de se débarrasser des structures trop rigides. C'est selon cette optique que nous avons lu l'œuvre de Mouawad qui refuse de se plier à une structure quelconque ou à une catégorisation générique. Il convient pourtant là de signaler qu'il ne s'agit pas non plus de faire un calque ou de soumettre l'œuvre mouawadienne tout entière à une lecture quelconque fermée et close, ce serait d'ailleurs aller à l'encontre du concept de rhizome lui-même qui, selon Deleuze et Guattari, «ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, intermezzo... L'arbre impose le verbe être, mais le Rhizome a pour tissu la conjonction 'et... et... et...'. Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être».<sup>10</sup> Notre objectif alors dans cette étude, est de montrer où se situe cette zone «entre», cette conjonction du «et» entre la théorie et la pratique. Le but de cette étude est donc d'explorer cette écriture rhizomatique qui redéfinit le livre, ou plutôt le «plateau»<sup>11</sup> de *Seuls*, à travers son effectuation et l'énergétique qui s'y déploie. Notre dessein est de tenter d'explorer, dans un premier temps, le corps de la performance, voire aussi l'écriture et le devenir-scénique du texte dans cette pièce, qui se range dans la lignée du théâtre poly-dramatique (selon l'expression de Donia Mounsef et Natalie Meisner) par son écriture polyphonique, rhapsodique et plurielle, faisant ainsi du livre un «plateau», dans le sens deleuzo-guattarien. Nous tenterons de montrer comment le fossé créé par la répudiation du texte au profit de la représentation durant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle a donné naissance à un élément intermédiaire qui n'est ni le texte, ni la représentation, mais le texte représenté qui exige un nouveau type d'écriture dite «scénique» et de nouvelles formes *performatives*. Les structures textuelles et scéniques d'un tel théâtre exigent ensuite un personnage à reconstruire pour parvenir à une non-représentation où un acteur-opérateur prend la relève pour structurer le jeu. Partant de là, notre intérêt sera d'explorer la performance ou l'écriture du corps et de voir dans quelle mesure le théâtre mouawadien de l'extrême contemporain, donne naissance à un «corps sans organes» qui rejette tout organisme et toute structuration organisée.

---

<sup>9</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Editions de minuit, Paris 1980, pp. 23, 24.

<sup>10</sup> Ivi, p. 36.

<sup>11</sup> Pour Deleuze et Guattari, «un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. Gregory Bateson se sert du mot «plateau» pour désigner quelque chose de très spécial: une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure [...] Nous appelons «plateau» toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome» (ivi, pp. 32-33).

*Le corps de la performance*  
*Pour un théâtre de la non-représentation*

À la forme déterminée des caractères et à l'institution du «moi», Mouawad oppose dans *Seuls* un personnage sans destin prédéterminé, qui se développe sur scène, par des séries de métamorphoses suivant une ligne de variation. De cette façon, Mouawad réalise, selon Deleuze, un théâtre de fabrication de personnages, un théâtre-usine. Deleuze énonce dans *Superpositions*<sup>12</sup> deux aspects sur la manière de faire un théâtre *non-représentatif*. Sur le plan du procédé esthétique, il s'agit de la soustraction et de la minoration. La soustraction, comme procédé, signifie la constitution d'une nouvelle pièce, avec de nouveaux personnages. C'est ainsi que la pièce se fait à plusieurs niveaux. La minoration consiste dans la négation de tout principe de constance, d'éternité ou de permanence. La pièce finit avec la constitution du personnage, en d'autres termes, avec sa naissance, alors que d'habitude on s'arrête à sa mort.<sup>13</sup> La pièce n'est pas une histoire, mais plutôt elle en est une à-défaire, une démolition de l'histoire, une minoration de l'historique par un devenir hystérique des personnages. En mettant en variation la langue, le temps, la représentation, les textes, le dramaturge parvient à la création du mode d'appréhension de l'œuvre. Toute forme d'art instaure le nouveau en même temps qu'elle s'instaure elle-même. Mais cette instauration convoque une nouvelle forme d'expérience, un nouveau public. Et c'est précisément dans ce regard instauré que la non-représentation s'accomplit.

Au niveau de la conception de la structure, Deleuze souligne que le dramaturge, dans ce type de théâtre, renverse l'idée même d'unité. La scène se fait, non pas par deux ou plusieurs lignes de variation correspondantes à chaque personnage, mais comme un continuum de variation, une immanence de la variation. Le personnage de *Seuls* ne fait pas partie d'un ensemble dont il est les parties. La scène n'est pas structurée comme un organisme. On peut dire qu'elle est plutôt, à l'image de son acteur, un corps sans organes car le personnage ne forme pas des fonctions à l'intérieur d'un corps comme système: «[I]es deux variations ne doivent pas rester parallèles. D'une manière ou d'une autre, elles doivent être mises l'une dans l'autre».<sup>14</sup> Pour Deleuze aussi, même le théâtre critique ou subversif reste dans le domaine de la représentation. Il met toujours en scène des conflits ainsi que des rapports de pouvoir. Le pouvoir, en soi-même, est toujours déjà un théâtre des conflits, une représentation codifiée des rapports de forces. Or, selon Deleuze, si le dramaturge met en question le pouvoir du théâtre comme représentation, et le théâtre comme représentation du pouvoir, c'est justement parce qu'il fait un théâtre où il évacue, d'un seul geste, et le pouvoir et la représentation. Par un unique mouvement d'une impuissance irréprésentable, la scène de Mouawad se bâtit comme un laboratoire où le pouvoir manque à sa place, en même temps que la représentation est remplacée par une usine de figures ou de personnages où il n'y a que des puissances ou des impuissances. Selon Deleuze, la fonction fondamentale de ce genre de théâtre se résume dans cet énoncé: «éliminer tout ce qui 'fait' Pouvoir, le Pouvoir de ce que le théâtre représente (le Roi, les Princes, les Maîtres, le Système), mais aussi le pouvoir du

---

<sup>12</sup> Bien que Deleuze se penche dans cette œuvre particulièrement sur les travaux du dramaturge italien Carmelo Bene en particulier, sa vision dramatique s'applique aussi parfaitement au théâtre mouawadien.

<sup>13</sup> Deleuze et Guattari, *Pourparlers*, Les Editions de Minuit, Paris 1990, p. 91.

<sup>14</sup> Ivi, p. 115.

théâtre lui-même (le Texte, le Dialogue, l'Acteur, le Metteur en scène, la Structure)».<sup>15</sup> Le théâtre est construit, depuis la mythologie et les premières tragédies, sur le contexte du conflit et des rapports de force. Mais aussi et avant tout, la force du théâtre lui-même, son pouvoir représentatif, dépend du rapport de l'acteur avec les figures du pouvoir. Chez Mouawad, il ne s'agit pas de prolonger Artaud et sa métaphysique de l'effacement du geste et de la parole mais plutôt une nouvelle façon de faire voir la ruine de la représentation. Il faut un déplacement du centre de ce qui est représenté afin de démolir la représentation de la représentation, c'est-à-dire, la façon de présenter l'horizon de tout événement. Cette recréation signifie dans *Seuls*, avant tout, un devenir-peintre du personnage. La naissance du personnage se fait dans et par la variation chromatique même, sur scène, et c'est une déformation plutôt qu'une formation. Le personnage se constitue au *milieu* des couleurs, dans un rapport intensif avec ces éléments en jeu. Harwan naît dans une série continue de métamorphoses et de variations et ne fait qu'un avec l'ensemble de l'agencement scénique, couleurs, lumières, gestes et mots. Par l'amputation du texte originel, Mouawad arrive à rendre puissantes des virtualités jusque là impossibles à actualiser. Le personnage mouawadien est ainsi traqué de toute part par l'anonymat, l'effacement, l'hybridité et la fragmentation. Il semble comme une figure fantomatique, cadavérique et spectrale flottant dans des structures textuelles labyrinthiques où l'éclatement spatio-temporel dissout les points de repère. Le nouveau personnage n'est donc plus un modèle à reproduire tel un Hamlet ou une Antigone, mais un «matériau à traiter».<sup>16</sup> En sus de ces enjeux, Ryngaert ajoute que «tout le paradoxe de la fameuse crise du personnage» réside dans le fait que «l'étrangeté, l'abstraction, les connotations des identités nominales concouraient à tenir l'acteur comme le spectateur à distance des personnages».<sup>17</sup> Par la complexité du processus de la construction du personnage, un nouveau défi se dresse face à l'acteur et même face au dramaturge. Dans *Lire le théâtre contemporain*, un ouvrage qui figure parmi les travaux les plus aptes à refléter la condition du théâtre contemporain, Ryngaert remarque surtout une tendance profonde au métissage, à la dissolution des formes, à l'absence de la fable, à la fragmentation des dialogues, à la multiplicité des points de vue. Tel est donc le nouveau défi lancé par la structure textuelle elle-même selon Ryngaert: «pas de découpage en actes ou en scènes, pas d'annonces didascaliques, pas de répliques à proprement parler. Ce sont des textes qui, ce faisant, posent ouvertement la question de leur appartenance au genre théâtral».<sup>18</sup> De toute façon, l'absence de tout ou de quelques uns de ces éléments crée une structure dramaturgique qui nécessite un effort d'accommodation esthétique pour saisir les données du personnage dans des textes de plus en plus soit clos et hermétiques, soit ouverts et hétérogènes.

#### *Du personnage à l'acteur-opérateur*

Il va sans dire que, dans ce théâtre, la fonction même de l'homme de théâtre change, car celui-ci «n'est plus auteur, acteur ou metteur en scène. C'est un 'opérateur'

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 119.

<sup>16</sup> J.-P. RYNGAERT, J. SERMON, *Le personnage théâtral: décomposition et recomposition*, Théâtrales, Montreuil-sous-bois 2006, p. 61.

<sup>17</sup> Ivi, p. 76.

<sup>18</sup> Ivi, p. 52.

sonore de pures intensités et de ‘machine actoriale’<sup>19</sup>. Selon lui, l’acteur ne travaille plus dans le sens d’une recherche de l’identification (*mimésis*) mais se trouve «traversé» par des énergies et des flux. Les voix s’affranchissent de toute incarnation traversant le corps performatif de l’acteur, qui n’est plus guidé par une intention, mais par une intensité de jeu. Le personnage n’est plus une forme en présence, mais une *force en présence*. Il devient une interface, un opérateur, un révélateur dépourvu d’ancrage mimétique. Tout converge donc ainsi, une fois de plus, à l’émergence d’un nouveau type d’acteur capable d’être à l’intérieur et à l’extérieur de son personnage à la fois. Partant de l’«image» brisée du personnage, c’est tout un travail de reconstruction que l’on demande à l’acteur d’accomplir. Or, Ryngaert voit que ce travail de reconstruction n’est pas uniquement la responsabilité de l’acteur. Le lecteur-spectateur, lui aussi, aura sa part à faire. Devant ce type de textes obscurs qui s’ouvrent moins à la lecture qu’à la performance, Ryngaert propose que «le travail de la lecture consiste, avec le moins d’à priori possible, à entrer dans le jeu du texte et à mesurer sa résistance».<sup>20</sup> Seule cette plongée dans le texte sera capable de construire une scène imaginaire pour y trouver des points de repère et s’y raccrocher. Une modification des places semble ainsi s’annoncer dans l’horizon pour donner plus d’intérêt au spectateur. L’on peut conclure qu’«à la notion de réalisation s’est substituée celle d’écriture scénique où l’on fait appel non seulement au rôle de l’auteur, du texte, du metteur en scène, du personnage ou même de l’acteur, mais aussi et surtout au lecteur/spectateur qui devient aussi le partenaire de cette écriture et de son interprétation. Mais ce qui nous intéresse actuellement c’est surtout le rôle du jeu et de l’acteur. Si ce dernier se définit comme «opérateur», plus encore qu’auteur et acteur, c’est dire qu’il crée des images et travaille sur leurs éléments fondamentaux: gestes, postures, mouvements, couleurs, lumières, voix et sons. Dans chaque étape dans *Seuls*, il s’agit d’un travail de mise en variation continue de tous les éléments de l’image, chacun pour soi et les uns par rapport aux autres. *Plateau* de vitesses et d’intensités, la pièce suscite chaque fois un «continuum» visuel et sonore qui s’ajoute à un jeu entre l’intérieur et l’extérieur. Outre l’image des tableaux réels, celles peintes par Harwan sur scène, un autre type d’images fait aussi son apparition: les photos de Wajdi/Harwan prises lors du photomaton. Par la multiplicité des photos et la rapidité de leur apparition, Mouawad opère subtilement le transfert entre le monde réel (celui où vit Harwan) au monde imaginaire (celui où il est convaincu que c’est son père qui a fait l’accident). Pris dans le tourbillon des photos, des couleurs des boutons à appuyer, la musique et la voix du photomaton, la conversation qui se déroule entre Harwan et sa sœur, le lecteur est lui-même perdu au cours de ce passage brusque qu’il n’arrive pas à suivre.

Partant du présent, ce seul «matériau» possible, toute l’écriture mouawadienne, à l’instar de l’écriture vinaverienne devient ainsi de «l’assemblage, du collage, du montage, du tissage»,<sup>21</sup> pour reconstituer le quotidien. Chacune des pièces demande donc un effort pour la mise en relation des dialogues et des événements entrecroisés. Nous parvenons même à dire que, la démarche de toutes les pièces du quatuor, par leur va-et-vient entre l’intime, l’individuel et le public semble être un mouvement collectif pour réaliser la création du personnage de *Seuls*, un personnage capable de prendre une distance et en même temps de s’identifier à son passé, de s’acharner contre la guerre,

<sup>19</sup> G. DELEUZE, *Pourparlers*, cit., p. 89.

<sup>20</sup> J.-P. RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris 2005, p. 7.

<sup>21</sup> M. VINAVER, *Ecrits sur le théâtre*, L’Aire, Lausanne 1982, p. 124.

contre «l'impossibilité de rattraper le retard».<sup>22</sup> Il passe alors d'un vrai «robinet» de paroles à s'assimiler au «fils prodigue revenu vers les couleurs».<sup>23</sup>

*Du corps de la performance à la performance du corps  
La fonction du corps dans ce théâtre: posthumain, cyborg ou CsO?*

Dans *Seuls*, la réalité du personnage est disqualifiée au profit d'un univers d'ombres. Parlant de ce type de personnages cauchemardesques ayant des aspects fantomatiques, mais sont de nulle part, le dramaturge lui-même avoue: «[...] un pays, des gens, des paysages qui avaient fini par prendre dans mon esprit une tournure fantomatique» (*Puzzle* 15). Pour lui, le théâtre a toujours été hanté par la mort. C'est surtout cette expérience qui «revient» au théâtre, qui lui donne son interprétation et sa réception elle-même souvent hantée par une mémoire défiant la mort. C'est justement ce «résidu» du passé, «residue[s] of memory of previous such experiences»,<sup>24</sup> qui se trouve au centre de toute interprétation et de toute réception théâtrale. Dans le rêve mouawadien, l'ici et l'ailleurs échangent leurs caractères. Ce pouvoir de s'absenter sur place, les pieds ici, les yeux ailleurs, présent corporellement, mais à distance par l'imagination, ce pouvoir est le pouvoir fantomatique. Ce «ghosting», comme Carlson le définit, devient donc la présentation concrète d'un passé défunt qui se lève pour donner une leçon de vie. Bien plus, ce «ghosting» s'opère non seulement au niveau du sujet ou du texte, mais aussi et surtout au niveau de la performance et de la représentation vivante de la mort.

Pour Mouawad, être fantôme constitue la meilleure garantie contre les atteintes du temps et la violence du passé. N'être rien est le seul moyen d'échapper à la précarité de l'existence puisque le fantôme ne disparaît pas. Si l'écrivain choisit de priver son personnage de toute épaisseur, c'est pour protéger sa vulnérabilité face à la fugacité de la vie. Ôter au personnage son caractère humain constitue alors un moyen d'accéder à l'immortalité. Il semble donc que cette condition de fantôme dénie à la mort son caractère inéluctable. Bien plus, étant fantômes, le personnage mouawadien semble doué de forces surnaturelles. Ils acquiescent cette faculté de mener plusieurs vies. Ce réveil à l'inconcevable qui a lieu lors de la confrontation de la mort génère, au moins pour le lecteur/spectateur, un sentiment d'«inquiétante étrangeté» (*das Unheimliche* en allemand) pour emprunter les mots de Freud qui est la marque même de la mort. Ainsi, à la croisée de deux mondes, celui de l'art et celui de la science, celui de la présence et celui de la non-présence, le corps de Harwan, seul sur scène, dans sa matérialité première, servira désormais de référent à une série de normes définissant ce qu'il est possible d'en faire pour dire l'indicible, tout en étant le lieu d'ancrage de souvenirs jusque-là ensevelis. À partir d'une référence au fonctionnement naturel de ce corps présent-absent s'élaborerait alors une norme surtout symbolique qui dicterait le passage du non-dit au dit. Non pas pivot de son rapport au monde en tant que sujet, le corps deviendra un simple véhicule représentant la porte du passé, sa boussole, son axe de rotation, et même son écran. Sur cet écran, le corps cesse de jouer son rôle connu et se limite à être l'arrière-plan de projections disparates. C'est un corps plus projectif

<sup>22</sup> W. MOUAWAD, *Seuls* cit., p. 150.

<sup>23</sup> Ivi, p. 184.

<sup>24</sup> M. CARLSON, *The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine*, in «Modern Drama», XLVI, 2, 2003, p. 5.

qu'agissant. Signalant alors la fin du corps ou du corps comme fin, la métaphore du corps-toile de Harwan représente ainsi un statut hybride, transformé, modifié, altéré; une exploration symbolique, «des figures parmi les figures multiples, hétérogènes, fluctuantes qui se proposent à l'individu contemporain pour définir une identité qui sera de plus en plus contrastée».<sup>25</sup> Peut-on alors parler de corps sans organe (CsO)<sup>26</sup> dans *Seuls?* Refusant de le voir comme un «concept», Deleuze l'appelle plutôt une «pratique» qu'il définit, dans *Mille Plateaux* en disant:

c'est un exercice, une expérimentation inévitable [...] (185) Ce n'est pas une notion, un concept, plutôt une pratique, un ensemble de pratiques [...] c'est une limite (186) c'est ce qui reste quant on a tout ôté (188). [...] Il n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace (189) [...] Le CsO n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis [sont] cette organisation des organes qu'on appelle organisme [...] il s'oppose à [...] l'organisation organique des organes (196) [...] le CsO se révèle pour ce qu'il est, connexion de désirs, conjonction de flux, continuum d'intensités (199) [...] le CsO est tout cela: [...] un Lieu, [...] un Plan, [...] un Collectif (agençant des éléments, des choses, des végétaux, des animaux, des outils, des hommes, des puissances, des fragments [...]) (200). Le CsO est désir. (203)<sup>27</sup>

Le Corps sans organes, autre qu'un corps inerte et dénué d'organes, semble donc être, dans la pensée deleuzo-guattarienne, un corps plein, ouvert au possible, une matrice énergétique informelle ayant neutralisé la subordination et la hiérarchisation des organes, lesquelles paralysent l'expression du corps. Nous sommes prêts à accepter cette «pratique» au cinéma par exemple où l'élaboration du corps sans organes passe par l'éclaircissement du mouvement, selon une approche qui fait du mouvement l'indice ontologique de l'être conçu comme événementiel. Nous pouvons adhérer aussi à cette tendance deleuzo-guattarienne de considérer l'œuvre écrite tel un corps sans organes. Mais au théâtre, négliger la présence du corps, ne serait-ce que comme enveloppe ou support, nous paraît peu envisageable puisque, même s'il est vidé de ses organes, ce couvercle demeure quand même un «corps».

On se rapproche bien là du concept de «posthumain», concept ainsi défini par Katherine Hayles qui se demande qu'est-ce que le posthumain? «the posthuman view privileges informational pattern over material instantiation, so that embodiment in a biological substrate is seen as an accident of history rather than an inevitability of life».<sup>28</sup> Dans son article sur «le posthumain», Maxime Coulombe, affirme que: «le cyborg est parfaitement synonyme de l'être posthumain»,<sup>29</sup> et définit le concept de

<sup>25</sup> S. KORFF-SAUSSE, *Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité*, in «Champ Psychosomatique», 35, 2004, p. 96.

<sup>26</sup> Le «corps sans organes» (abrégé en CsO par les auteurs) est un concept développé par Gilles Deleuze dans *La Logique du sens* en 1969, puis en collaboration avec Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* et *Mille plateaux*. Cette expression est d'abord formulée par Artaud, dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* en 1947. L'idée découle de la notion de désir chez Deleuze, ce qui donne naissance à des *machines désirantes* qui s'opposent à l'organisation désirante originelle. Pour eux, ce «CsO n'est pas «avant» l'organisme, il y est adjacent, et ne cesse pas de se faire» (*Mille* 202). C'est par le corps, et par les organes, que le désir passe et non par l'organisme. Adoptant ce point de vue, nous pouvons affirmer que le corps sans organes s'oppose radicalement à la conception du corps-machine. À la différence aussi du corps de chair du phénoménologue, le CsO n'est pas imputable à un Moi. Étant multiplicité apersonnelle, un CsO est aussi bien un corps collectif que divin. On est bien loin du corps propre.

<sup>27</sup> *Mille Plateaux*, cit., pp.185-203.

<sup>28</sup> K. HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies In Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago 1999, pp. 2-3.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 51-52.

cyborg en ces termes: «cyborg est d'abord une chimère de pensée, un espoir de confusion aux visées sociales dont on demeure à jamais incertain de la possible réification. Le cyborg, comme être métissé, n'est qu'une des facettes des nouvelles conceptions du monde qu'entraîne le nouveau paradigme informationnel». <sup>30</sup> Que l'on appelle cette forme hybride du corps «machine», «posthumain» ou «cyborg», il convient enfin d'admettre que ce corps n'est plus qu'un pur costume qui semble mettre en valeur la «décontextualisation du corps». <sup>31</sup> En d'autres termes, il devient un «simulacre» de corps, pour emprunter le terme de Baudrillard, dont la «nature semble lui permettre de se fuir, d'ironiser sa propre situation, d'être libre». <sup>32</sup> C'est aussi le «rêve d'un parfait *No man's land* identitaire, une surface si métissée qu'elle ne ressemblerait à rien, sinon à un espace construit selon les règles de la cybernétique, mouvant, rapide, fluide». <sup>33</sup> Cette fluidité sur le plan identitaire en fait surtout un «signifiant flottant». <sup>34</sup>

Cependant, il faut admettre que la liberté accordée à cette créature posthumaine n'est qu'une liberté feinte qui ne serait la fin d'aucune souffrance, mais le commencement de tout un déluge de souvenirs, d'êtres «qui parlent pour que nous ne puissions pas oublier. Eux qui, au-delà de la souffrance, ont trouvé et trouvent encore aujourd'hui le courage de vivre». <sup>35</sup> Question cruciale et compliquée effectivement qui s'impose par l'expérience de Harwan pendant le coma. Dans ce gouffre qui ressemble à la mort, le personnage, ou plutôt son âme, séparée de son corps court à la poursuite des souvenirs du passé. Pendant ce voyage, son corps reste immobile, inanimé dans l'attente de l'âme qui entreprend des ascensions célestes ou des descentes infernales. De cette expérience dans laquelle Harwan paraît percevoir le monde tel un posthumain, il nous semble que l'union de l'âme et du corps apparaît comme contingente, précaire et toujours menacée. Il est clair que le caractère du passé qui s'attache aux choses vient de l'attitude de conscience que nous prenons devant elles: tout objet perçu existe dans le temps présent que nous sommes en train de vivre. Et toute image du passé dont nous prenons conscience est, par là même, présente.

### *La performance du corps: comment se faire un Corps sans Organes?*

C'est une écriture du corps que Mouawad nous propose de déchiffrer dans *Seuls*, mais cette fois-ci sans mots ni paroles. Le silence et les couleurs que son corps garde dans cette pièce sont plus bavards que les paroles mêmes. C'est le corps qui parle. Réceptacle du dehors, il rend possible la restauration de cette première relation de l'être humain avec le monde extérieur. En annulant la distinction entre sujet et objet, c'est lui qui recompose la condition de parfaite unité entre son être et les couleurs. Il traverse les

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 50.

<sup>31</sup> M. COULOMBE, *Imaginer Le Posthumain: Sociologie De L'art Et Archéologie D'un Vertige*, Presses de l'Université Laval, Québec 2009, p. 59.

<sup>32</sup> Ivi, p. 49.

<sup>33</sup> Ivi, p. 50.

<sup>34</sup> Ivi, p. 59.

<sup>35</sup> R. BOURNEUF, *Paroles De Survivants. Sous La Dir. De Christiane Kègle, Les Récits De Survivance, Modalités Génériques Et Structures D'adaptation Au Réel*, Avec La Collaboration De Richard Godin Et La Participation De Claudie Gagné, Karine Fortin Et Émilie Martz Kuhn, *Nuit blanche*, le magazine du livre, 2009, p. 61.

couleurs et trouve sa place dans le ventre du tableau, dans le cadre.<sup>36</sup> De quel type de corps s'agit-il donc? Deleuze désigne justement ce genre de corps comme étant un «corps sans organes» parce qu'il n'est qu'un énorme appareil récepteur de signes. On pourrait dire que l'artiste (l'acteur) est surtout un lieu, un lieu de captation, une toile d'araignée qui attend des signes pour les rendre en impressions. Mais avant de voir dans quelle mesure cela s'applique à l'acteur de *Seuls*, il convient avant tout de comprendre «comment se faire un Corps sans Organes?»<sup>37</sup>

De prime abord, ce corps ne doit pas être vu comme un modèle organique. Le CsO défait l'usage habituel et naturalisé que l'on attend du corps. Aux yeux de ceux qui croient en un corps bien organisé, à son organisme, le CsO apparaît alors comme un corps dysfonctionnel et parfois pervers<sup>38</sup>. La spécificité de ce corps désirant serait alors sa non-spécificité, sa capacité de devenir autre. Étrangement, le CsO semble à la fois produire des corps dysfonctionnels ou pervers et des corps fonctionnels. La limite entre le CsO réussi, toujours en train de se refaire, d'oublier et d'expérimenter, et le CsO raté qui se vide dans la mort, est toujours une limite fragile. C'est un corps intense et intensif, qui n'a pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux. Parlant de ce corps sans organes, les auteurs de *Mille plateaux* déclarent que le «CsO fait passer des intensités, il les produit et les distribue dans un *spatium* lui-même intensif, inéteu».<sup>39</sup> Cependant, le CsO n'est pas le contraire des organes, mais de l'organisme, qu'ils définissent comme étant «l'organisation organique des organes».<sup>40</sup> Pour eux, un des liens qui emprisonnent la vie en imposant au corps des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées ou encore des transcendances organisées pour en extraire un travail utile.

Dès lors, il y aurait un plan de la réalité du corps, un «*plateau*», là où les intensités passent, les *hétérogènes* sont en *connexion* alors que «l'intérieur et l'extérieur font également partie de l'immanence où ils ont fondu».<sup>41</sup> Ceci dit, le corps sans organes passe totalement à l'extérieur de toute subjectivité. Sans unité et sans intériorité, il est indissociable du dehors et de la *multiplicité* qui l'a produit. Ainsi, l'individu n'est «nullement indivisible» comme le précise Deleuze, bien au contraire, c'est une multiplicité variant par intensité. En ce sens, le CsO ne sera donc pas nécessairement un corps parlant<sup>42</sup>, mais plutôt une puissance d'affection muette. L'expérience déchirante du centre vivant de la matière impliquera du même coup un primat de l'émotionnel qui, pour être particulièrement riche et intense, demeurera néanmoins asignifiant, puisqu'il peut s'opérer n'importe où et n'importe quand. Le CsO se présente ainsi comme un modèle de corporéité qui en a définitivement terminé avec toute espèce d'idéalité et de transcendance religieuse en expérimentant les forces chaotiques en regard desquelles la faculté de compréhension n'est plus d'aucune utilité. C'est un corps qui «expérimente

---

<sup>36</sup> *Seuls*, cit., p. 184.

<sup>37</sup> Cf. *Mille plateaux* cit.

<sup>38</sup> Deleuze écrit que le CsO est un «corps affectif, intensif, anarchiste, qui ne comporte que des pôles, des zones, des seuils et des gradients. C'est une puissante vitalité non organique qui le traverse. [...] La vitalité non organique est le rapport du corps à des forces ou puissances imperceptibles qui s'emparent ou dont il s'empare (G. DELEUZE, *Critique* cit., p. 164).

<sup>39</sup> *Mille plateaux*, cit., p. 189.

<sup>40</sup> Ivi, p. 196.

<sup>41</sup> IDEM, p.194.

<sup>42</sup> Sur ce point, les auteurs s'expliquent ainsi: «[a]ux flux liés, connectés et recoupés, il (-le CsO-) oppose son fluide amorphe indifférencié. Aux mots phonétiques, il oppose des souffles et des cris qui sont autant de blocs inarticulés» (*L'Anti-Œdipe*, p. 15).

au lieu de signifier et d'interpréter». <sup>43</sup> Le pouvoir de la chair cède sa place à l'expression, au sens et à la signification où le CsO manifeste ses capacités d'affecter et d'être affecté par la matière qui le traverse. Le corps sans organes a plutôt un état liquide, qui lui permet de se fondre avec les choses, avec l'univers dans sa totalité.

*(Re)construire le personnage comme CsO*

Au rôle du dramaturge et du peintre, s'ajoute alors le rôle du personnage/acteur chez Mouawad dans *Seuls*. D'autres défis se dresseront donc devant lui quant à l'image du personnage à reconstruire, corollaire incontournable des nouvelles structures textuelles qui donnent naissance au CsO, et qui se reflètent dans les études portant sur l'évolution de l'écriture théâtrale contemporaine. En écrivant le texte théâtral de *Seuls* en vue d'un devenir scénique, Mouawad pensait certes, non seulement à l'image que présente la forme dramatique elle-même, à son éclatement et à son hybridité, mais aussi il pensait à la fabrique du personnage dans le texte. Selon cette nouvelle optique, la construction du personnage subit des transformations qui prescrivent à l'écrivain une posture et des stratégies différentes pour la présentation des personnages et des corps. Le personnage n'est donc donné à percevoir au spectateur que par morceaux ou simulacres; sa présence se définit au fil de ses nombreuses absences et départs: «[p]as question donc de partir d'un thème ou d'une structure de récit. Le sens naît de la rencontre incarnée, fonctionnelle, discursive entre les personnages dans un espace observé». <sup>44</sup> Il s'agit ainsi d'un «*personnage à construire*» <sup>45</sup> dans un espace et un temps éclatés où le texte se présente comme lieu de rencontre des éléments hybrides. Ce «degré zéro» de l'identité des personnages est aussi souligné par Patrice Pavis qui voit que ces figures ne sont enfin que «des abstractions logiques». <sup>46</sup> Le personnage apparaît forcément incomplet et c'est à l'acteur de reconstituer ces «figures» ou encore ces «silhouettes» qui le remplacent dans les textes contemporains, comme le constate Ryngaert.

Dans *Seuls*, Harwan est moins agent de l'action que narrateur: il se construit en racontant, énonce sa construction et prend de l'avance sur ce qu'il œuvre à raconter. Dès le début, il prend conscience qu'il n'y aura pas de conclusion à sa thèse. Plus tard, lorsqu'il tombe dans le coma, il s'interroge sur son passé et émet des réponses en même temps: «[q]u'est-ce qui se serait passé si on n'avait pas quitté le Liban? qu'est-ce que je serais devenu? Là, je parlerais arabe. [...] et si j'avais continué à peindre, qu'est-ce que je serais devenu? [...] Tout n'est pas perdu». <sup>47</sup> Plus loin encore, il parvient à ces conclusions paradoxales: «ce cadre est le lieu de tous les possibles, mais aussi de tous les rêves [...] le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture». <sup>48</sup> Jeune homme hypnotique, Harwan se dédouble: parfois il s'incarne, et parfois il raconte, sans qu'aucune de ces deux fonctions ne soit désormais exclusive, ou qu'elle nécessite une explicitation ou une différenciation. À la fois témoin et juge de l'action, il dépasse le cadre de l'élaboration vraisemblable d'un caractère pour se ranger

<sup>43</sup> *Mille plateaux*, cit., p. 173.

<sup>44</sup> A. HELBO, *Le théâtre: texte ou spectacle vivant?*, Kincksieck, Paris 2007, p. 52.

<sup>45</sup> J.-P. SARRAZAC, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/poche, Belval 2005, p. 87.

<sup>46</sup> P. PAVIS, *Le Théâtre au croisement des cultures*, José Corti Paria 1990, p. 100.

<sup>47</sup> *Seuls*, cit., p. 150.

<sup>48</sup> Ivi, p. 182.

dans la lignée des silhouettes du cauchemar puisque «les voix» de la pièce annoncent des événements comme des ombres dans les rêves alors qu'il nous est difficile de décider si une pareille scène a «réellement» (ou vraisemblablement) eu lieu: «[v]oix de Layla: [...] Harwan, tu es dans le coma, on nous dit qu'on doit te le dire». <sup>49</sup> Oscillant ainsi entre illusion et vérité (vérité théâtrale tout de même), Harwan tente d'établir son existence scénique d'abord qu'il soit possible ou non d'exister dans le réel ou d'avoir un passé: «comment on fait pour voir si on est en train de rater sa vie ou pas?». <sup>50</sup> Dans ce va-et-vient entre passé et présent, mémoire et réalité, le lecteur/spectateur se trouve perdu. Aucune information ne lui est fournie directement sur le personnage, c'est tout un travail de (re) construction des fragments donnés qu'il doit faire. Or, s'il doit mettre de l'ordre aux fragments des souvenirs de Harwan grâce aux souvenirs et aux voix, sa tâche est alors plus difficile pour donner corps aux voix. Aucune apparition n'est donc «réelle» ou vraisemblable dans ce rendez-vous cauchemardesque devant lequel le lecteur/spectateur se sent comme hypnotisé. Ces silhouettes fragiles qui commencent à virevolter par la simple convocation des souvenirs ne sont là en effet que pour les besoins de la mémoire et regagnent l'absence dès que la Voix s'arrête ou quitte la scène. Le personnage principal ne disparaît pourtant pas, mais la présence fantomatique de ces voix et figures qui doivent prendre en charge la totalité du texte, lui confère un statut hybride au sein d'un microcosme en devenir. C'est ainsi que le présent théâtral se trouve complètement investi, dans un va-et-vient ininterrompu entre passé et présent, pour «reconstruire» le personnage donné en miettes.

### *Le Corps (sans organes) en jeu*

Entre texte et performance, parole et écoute, oral et écrit, Mouawad parvient, dans *Seuls*, à donner parfaitement naissance au type d'acteur qui se situe toujours à proximité du monde et y plonge en même temps. Si le dramaturge exprime son intention d'arrêter le flot des mots dans cette pièce, il ne peut tout de même pas nier que, tout au long du quatuor, le point d'ancrage des acteurs a été la parole. N'ayant qu'une existence floue préalable aux mots, l'acteur n'est rien d'autre que ce qu'il *dit*. Si tout texte réclame un corps pour le représenter, pour opérer le passage du texte à la scène, on est donc conduit essentiellement à «inventer la mise en scène du corps interprétant, pris au jeu de ses paroles». <sup>51</sup> D'agent de l'action dans une dramaturgie-action, l'acteur devient l'agent d'une «parole-action» qu'il incarne et montre à la fois. Il s'affirme aussi comme un «sujet-langage» et «s'impose comme force d'apparition par la parole». <sup>52</sup> Le fait de parler par le jeu, par l'action, est ainsi devenu, en tant que tel, un centre digne d'intérêt. Mais là, il ne s'agit plus de parler pour ne rien dire comme pour l'Absurde, mais d'une parole enfiévrée qui dit, concrètement son absence, sa déformation et sa mort; une parole que Jacques Lecoq, comédien, metteur en scène, chorégraphe et pédagogue, considère comme un organisme vivant en constante évolution. <sup>53</sup>

Même si Mouawad voulait arrêter le flot des paroles et le bavardage des pièces précédentes, il n'est pourtant pas capable d'enterrer complètement la parole dans son

<sup>49</sup> Ivi, p. 161.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 150, 152.

<sup>51</sup> J.-P. RYNGAERT, cit., p. 164.

<sup>52</sup> Ivi, p. 163.

<sup>53</sup> J. LECOQ, *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*, Bordas, Paris 1987, p. 108.

théâtre. Bien que Harwan soit seul sur scène, il est quand même entouré d'un essaim de voix fantômatiques: voix de Layla, celle de son père, celle du répondeur, celle de la Vendeuse; fantôme de son double, de ses souvenirs, etc. Même s'il commence à s'élançer dans ses monologues, il y a toujours un certain contact entre les personnes de sa mémoire qui dialoguent entre elles, à l'intérieur de son monologue: «[u]n jour, au professeur qui m'a demandé; 'Alors Harwan, qu'est-ce que tu voudras faire plus tard?', j'avais répondu: 'Etoile filante'». <sup>54</sup> Il semble donc que le personnage était en train de se créer en parlant avant de sombrer dans un silence final qui cède sa place à l'action, à l'image et à la couleur qui deviennent, à leur tour, éloquentes même plus que les mots. L'importance du mot prononcé cède aussi la place au corps qui va se métamorphoser en espace vide où l'image et la couleur vont « dire » l'indicible. C'est en ce sens que, dans cette pièce, ce n'est pas la langue du drame qu'il faut contempler mais plutôt et surtout le drame de la langue qui est mis en jeu. C'est le corps de l'acteur qui deviendra le véhicule de la parole performative transmise par les couleurs et les sensations et non plus les mots.

De son côté, Ryngaert présume que l'émergence d'un «théâtre de la parole» est seul capable de reconstruire l'image du personnage théâtral. Le théâtre de Mouawad serait-il donc un théâtre de la parole? de l'image? ou de la peinture? En fait, pour réconcilier toutes ces tendances, on aura recours à l'idée de l'association des arts à la Wagner. Se rangeant dans cette lignée, la devise du théâtre mouawadien serait donc de faire une œuvre d'art total. Ainsi, si le personnage dans ce théâtre est une «sorte de carrefour de paroles», comme propose de le définir Jean-Pierre Ryngaert, <sup>55</sup> il est aussi une «sorte de carrefour de l'inconscient», dans le sens où il est traversé par l'imaginaire, les désirs et les fantasmes, à la fois de l'auteur, de l'acteur et du spectateur. La parole ou la couleur, associée à l'image est donc, d'une certaine manière, la matérialisation de la sensation. Bien plus, pour trouver aussi un autre moyen de réconcilier parole, image et peinture, l'on peut alors emprunter le concept de la «remédiation» à travers lequel les différents arts se complètent sur scène. Ce processus de remédiation consiste en l'actualisation d'un média antérieur par un nouveau média soit en exacerbant son sentiment de présence dans l'œuvre (transparence), soit en visant à assurer la présence du média dans le but de renforcer ses caractéristiques. <sup>56</sup> L'on parvient ainsi à dire que *Seuls* propose «non d'effacer la médialité du théâtre, mais d'encadrer pour ainsi dire une médialité de la peinture, à savoir son cadre, dans sa propre esthétique». <sup>57</sup> Le spectacle de *Seuls* sur-remédie en quelque sorte le tableau de Rembrandt, *Le retour du fils prodigue*, en le projetant sur un mur écran, pour cerner un sens particulier du tableau que Mouawad intègre dans un cadre. L'esthétique théâtrale semble ici peinture-spectateur, jusqu'à faire connaître à ce dernier, par procuration, des expériences inédites, «celle du peintre devant son tableau, et même la fusion de l'artiste au cœur de son œuvre», <sup>58</sup> quelle que soit la nature de cette œuvre ou son appartenance canonique.

<sup>54</sup> *Seuls*, cit., pp. 149, 150.

<sup>55</sup> J.-P. SARRAZAC, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/ poche, Belval 2005, p. 154.

<sup>56</sup> F. CHAPPLE, C. KATTENBELT, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam 2006, pp. 11-26.

<sup>57</sup> T. BURTIN, *Interartialité et remédiation scénique de la peinture*, in *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts*, Literature and Technologies, n° 12, 2008, p. 77.

<sup>58</sup> *Ibid.*

*Pour une écriture chromatique salvatrice*

Dans *Seuls*, Harwan possédait un corps vivant jusqu'au moment où il entre en contact avec la matière, voire la couleur, il devient un corps sans organes. Dès lors, il ne possède plus d'organes pour voir, écouter ou se souvenir, comme au début. Il devient, par contre, pure réponse aux signes qui, par le hasard des rencontres, se creusent avec lui. Faire son propre corps sans organes, c'est construire un devenir universel et original. Sans organes, l'acteur devient une éponge du monde, une existence d'absorption, de captation, d'assimilation des signes. Son délire, c'est la découverte d'une multitude qui le constitue, de l'essence comme l'unité entre la singularité et la multitude qui habitent chez lui, et qui le rendent un élément de cette nature primitive. En ce sens, on pourrait voir que Harwan concrétise le désir fusionnel du dramaturge pour le terrestre, l'aquatique et le végétal, l'infiniment vivant, d'autant plus que ce désir s'étend vers l'élément chromatique et prend le corps comme le lieu même de l'expérience intime, du saisissement de l'élément fondamental. Par là, il se barbouille le corps avec le rouge ensanglanté de l'eau de *Littoral* devenue tombe, avec le jaune des feux d'*Incendies*, avec le vert végétal de *Forêts* et enfin, avec le bleu aérien et céleste de *Ciels*. En d'autres termes, pour reprendre les mots de Mansuy, évoquant la pensée bachelardienne, «une teinte singulièrement harmonieuse marie la terre, le ciel et les eaux: toutes les surfaces au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence. Il existe même un rythme spécifiquement aérien, le mètre impair».<sup>59</sup> Dans ce corps parlant, fertilisé par l'élémentaire symbolisé par la couleur, éclaterait ainsi une explosion énergétique qui pré luderait à l'enfantement de milliers de mondes. Le rêve chromatique semble ainsi perpétuer le rêve cosmique des éléments. En somme, le corps du dramaturge-acteur devient polymorphe puisqu'il prend la forme sensible de ce qu'il sent, éprouvant parfois l'infiltration, l'écoulement de l'élémentaire jusqu'à l'expulsion hors de sa propre matérialité, ou encore, pour reprendre les mots du dramaturge lui-même: «[l]'opacité disparaît et la surface, sur laquelle le regard s'arrêterait, révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées».<sup>60</sup> Ces synesthésies incessamment mouvantes et modifiées varient au contact de la matière rêvée, ou encore de la couleur versée où le corps se modèle.

Si jadis le corps s'est rendu soluble dans la rêverie hydrante (*Littoral*), irrité dans la rêverie du feu (*Incendies*), lignifié dans l'imaginaire arborescent (*Forêts*), libéré dans la rêverie aérienne (*Ciels*), il se trouvera régénéré dans la rêverie chromatique: «[i]l peint. Une joie profonde l'envahit. Il éclate de rire. L'esprit clair. Il est allongé dans le jardin et compte les étoiles».<sup>61</sup> En dépit d'un cercle scénique bouclé, une fois de plus, les couleurs apparaissent comme une ligne de fuite, ou une rupture (a)signifiante et reconduisent le personnage vers la sérénité primitive de la nature. Par ailleurs, le plaisir sensoriel que procure la rencontre du corps avec l'élémentaire, voire le chromatique, revalorise la finalité de l'expérience de la fusion avec le monde. Le corps franchi, transformé, permet d'atteindre alors cet au-delà même si «un rectangle: c'est son territoire».<sup>62</sup> L'œuvre de Mouawad, loin d'être désincarnée, devient de la sorte

<sup>59</sup> M. MANSUY, *Gaston Bachelard Et Les Éléments*. J. Corti, Paris 1967, p. 242.

<sup>60</sup> *Seuls*, cit., p. 182.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 168.

inextricablement liée au corps intime, à une présence qui dépasse le rationnel: celle d'une expérience vécue par l'énergie des images et qui tend vers une transcendance qui se traduit en fusion intime avec le monde. D'ailleurs, Mouawad déclare le rôle primordial qu'il accorde au corps en le voyant comme la scène, ou le lieu métaphysique par excellence où il peut enfin se battre pour ce que l'esprit exige de la vie. Le corps peut-il ainsi récupérer ses organes? Personne ne peut le prédire. Mais de toute façon, selon le concept de rhizomorphie deleuzo-guattarien, pourquoi ne pas voir dans le CsO même des pulsions de vie de temps en temps? Pourquoi ne pas voir dans la fusion avec l'élémentaire une sorte de remédiation à l'absence des organes? Pourquoi ne pas voir dans la matière (la couleur) une touche de vie qui essaye de ranimer et de régénérer?

Ces différentes figures de l'expérience corporelle avec l'élémentaire, servent avant tout à montrer que l'écriture fonde, chez Mouawad, une intimité affective et salvatrice avec le monde, et que cette rencontre se joue dans l'espace vibrant d'un corps incessamment bouleversé. Mouawad semble ainsi parfaitement adhérer aux théories de Lecoq qui s'ancrent à un rapport organique à la nature et prennent appui dans le silence du corps de l'acteur. Parole et silence sont les revers de la médaille pour Lecoq, comme pour Mouawad. Selon Lecoq, plongeant dans le silence (qui précède la parole), l'acteur doit ensuite s'identifier aux éléments de la nature (l'eau, le feu, l'air et la terre), aux animaux, aux matières et aux objets. C'est pourquoi l'élémentaire constitue la finalité de la quête identitaire: c'est dans l'élément fondamental que la plénitude est atteinte. Au cœur du silence, en plongeant dans les couleurs, Harwan croit pouvoir retrouver tout ce qui a été perdu. Il pose la question à son père: «[s]i je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverai la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler en arabe?»<sup>63</sup> Tout commence par la matière et tout converge vers elle aussi à la fin. C'est ce *rejeu* du réel qui lui permettra de repérer les rythmes et les mouvements de la dynamique interne pour pouvoir ensuite les transposer en images physiques et en actions. En d'autres termes, on ne doit pas rationaliser ce qu'on voit, mais sentir de l'intérieur pour développer un rapport organique, vivant. La seule différence entre l'itinéraire mouawadien et lecoquien c'est que Mouawad, à l'encontre de Lecoq, n'a pas commencé par le silence pour accéder à la parole grâce à la fusion avec la matière mais il a choisi de parachever par le silence, après avoir nourri son besoin d'urgence de témoigner. Le corps devient ainsi non «plus l'instrument mais le lieu même de la création».<sup>64</sup> Par ce «corps en jeu», le corps doit aussi être «animé de l'intérieur, une énergie consciente y circule».<sup>65</sup> Le corps devient ainsi une construction artistique qu'on manipule selon le besoin, l'objet d'une reconquête constante. Novarina ira même jusqu'à retourner la peau humaine pour voir *dedans* le corps, «les organes» de la parole en marche. Si la page est la surface du texte, le corps se fait surface de la scène. En faisant du corps la toile du peintre, Mouawad crée une peinture sans icônes, sans formes et sans repères picturaux. En manipulant ces peintures rhizomatiques en miniature, Harwan établit des ponts entre la peau, la façon dont elle se forme et la sédimentation de la matière. Si le corps nu de Harwan, *seul*, porte l'empreinte du rouge, du «sang des promesses», il a intentionnellement voulu faire apparaître, à la Novarina, quelque chose de son intérieur, retirer ce qui recouvre pour offrir au regard un dénuement: l'envers du corps, son dedans. Le tableau tout comme la peau délimite ainsi un espace concis: l'espace du corps qui fait le lien entre l'intérieur (ce qu'il ressent) et

<sup>63</sup> *Seuls*, cit., p. 151.

<sup>64</sup> O. ASLAN, *Le Corps en jeu*, CNRS, France 1998, p. 11.

<sup>65</sup> *Ibid.*

l'extérieur (ce qui est donné à voir). Cette peau est tel un tableau où la densité de la matière et la transparence des couches laissent voir des traces, des marques, des empreintes organiques et identitaires. En effet, c'est aussi par la peau que les sensations naissent, ou plutôt ce sont les sensations qui sont évacuées et en même temps, ressenties par la peau. L'œil semble vouloir se détacher de la pensée et pénétrer une errance volontaire. Un sentiment y fait surface et c'est peut-être celui-ci qui lui permet de vivre en même temps plusieurs moments d'une même chose. La peau-toile appelle donc l'œil du spectateur à participer aux rythmes intercalés des résonances picturales.

Le corps du comédien chez Mouawad est ainsi devenu au centre de l'espace. Il ne sert plus à l'acteur d'enveloppe, mais d'instrument d'art à part entière dans un monde où le solipsisme du sujet, de la parole, et de la chair sont omniprésents. Une fois devenu la «vedette» de la scène, ce corps cesse d'être un lieu clos et devient un espace ouvert présenté dans tous ses états et sous toutes ses formes. Il s'agit uniquement de *lire* ce corps qui parle, mission que Novarina s'est donnée après avoir rendu ce corps transparent, en le *vidant* pour devenir seulement parole et rejoindre le vide ou le silence, cette «grâce»<sup>66</sup> qui précède la parole. Cependant, si Novarina considère le corps comme une «vraie chair humaine» qui nous est «plus intérieure que tous nos organes du dedans»,<sup>67</sup> celui de Mouawad est plutôt un CsO, ouvert au passage des couleurs et des sons qui le traversent profondément et le débarrassent de son inertie, de la matérialité de sa présence. Dès lors, l'acteur-orateur cèdera la place à un *performer* (Aslan) ou à un «acteur-créateur» (Lecoq), acteur spécialiste du corps et de *sa* parole. Celui-ci n'est plus un interprète ou un instrument, mais «le seul endroit où ça se passe».<sup>68</sup> Le corps devient alors une matière subjective, rendue accessible par l'écriture puisque ses parties sont exhibées et magnifiées.

La scène devient le lieu d'une performance vivante, la présentation d'un comédien devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice chromatique et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu et un décor bien définis. Dans l'hôpital, sachant qu'il sera probablement aveugle, voilà ce que Harwan fait:

Harwan est abasourdi par ce qu'il vient d'entendre.  
 Il se lève.  
 Sa main attrape un couteau.  
 Il erre.  
 Il s'arrête.  
 Il se crève les yeux: ses yeux saignent.  
 Il s'éventre.  
 Il erre le couteau enfoncé dans le bas-ventre.  
 Il entend le vent.  
 Il s'arrête.  
 Il entend le chien.  
 Harwan arrache le ruban adhésif et le papier qui a pris la forme de son visage. [...]  
 Il voit les tubes de peinture.  
 Il voit les pinceaux.  
 Il voit des couleurs.  
 Il trouve une seringue remplie de peinture bleue.

---

<sup>66</sup> J.-F. COTE, *Architecture d'un marcheur: Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Leméac-Éditeur, Ottawa 2005, p. 144.

<sup>67</sup> V. NOVARINA, *Devant la parole*, P.O.L, Paris 2007, p. 16.

<sup>68</sup> ID., *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, Paris 1989, p. 22.

Il éjecte la peinture sur le masque.  
Il tremble. (*Seuls* 171)

*Conclusion: l'écriture scénique: un work in progress*

Le langage du texte tisse ainsi une texture, un parallèle entre mots et couleurs, phrases et lignes, intériorité et extériorité, etc. Loin de chercher une interpénétration des mediums, de leurs transformations, la peinture est expérimentée sur un corps fluide qui place l'être dans un entre-deux singularisant son existence, alors que la matérialité l'institutionnalise en l'absence de tout organisme. Le corps devient ainsi un tableau d'où émane le cycle de la vie qui se manifeste visuellement tout autour du centre du tableau-corps, une figure des motifs organiques gravés dans la matière. Si Mouawad a eu recours à l'élémentaire dès *Littoral* jusqu'à *Ciels*, c'est pour être capable enfin de présenter une image différente du monde selon le prisme de sa pensée. Entre le texte et la scène, Mouawad a donc été capable d'introduire une écriture rhapsodique capable de guider le passage du corps de l'acteur du texte à la scène. C'est cette écriture dite «scénique» (plurielle et polyphonique) qui entraînera, à son tour, la naissance d'un nouveau type d'acteur (mi-stanislavskien mi-brechtien) et favorisera une écriture double destinée au texte et à la représentation scénique. Pour traduire cette fragmentation sur scène, d'un simple acteur ou interprète, l'acteur-dramaturge deviendra alors «acteur-créateur», «opérateur» ou encore «performer», capable de réaliser un jeu équilibré entre passion et jugement. S'affirmant pleinement par la parole, formé par le silence et nourri par l'élémentaire, l'acteur aura un corps sans organes *transparent* sur lequel se *lit* une «écriture corporelle». Le corps revient ainsi à sa dimension naturelle de surface vide, de page blanche, qui peut s'ouvrir à la nature et accueillir les signes d'une parole expressive, rendue sensible au spectateur par la médiation de la parole écrite ou le geste qui le *traversent*. C'est surtout le jeu de ce CsO qui permettra au dramaturge et au personnage de recréer leur langue propre. En remédiant écriture théâtrale, image, parole et peinture, Mouawad se fait certes un auteur-rhapsode qui ouvre la voie à un dialogisme hétéromorphe de tous les arts pour parvenir à une œuvre polyphonique «totale» et «originale». En ayant recours à un corps sans organes, chacune des parties de ce corps-outil (pieds, mains, buste, tête...) modèle en retour la matérialité de la peinture, devenant tour à tour pinceaux, surface enduite de peinture, écran de projection du tableau. Par là, l'auteur ainsi que le personnage ne sont plus *devant* l'œuvre, mais plutôt *dans* l'œuvre, manipulant un langage qui demeure toujours entre les mots, les images et les couleurs. Mouawad s'inscrit plus ainsi dans la voie d'une écriture toujours en mouvance et en réécriture, dans la direction du fonctionnement des organes qui permet au sujet de se transformer et d'être «en devenir», pour emprunter le concept deleuzo-guattarien. Ce *devenir* étant la nouvelle limite inatteignable du corps, celui-ci, tout comme l'œuvre, est toujours en devenir, il n'est jamais totalement «devenu». C'est ainsi que le devenir du texte s'éloigne un peu des mots et de la parole dite pour devenir un *work in progress* interminable.