



HAL
open science

La performance du littoral dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Cécile Braillon-Chantraine

► **To cite this version:**

Cécile Braillon-Chantraine. La performance du littoral dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Presses Universitaires de Rennes. Fragments d'une littérature littorale atlantique, 75, 2024, Enquêtes et Documents. halshs-04529194

HAL Id: halshs-04529194

<https://shs.hal.science/halshs-04529194>

Submitted on 2 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

La performance du littoral dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Cécile Chantraine Brailon
La Rochelle Université, CRHIA

« El teatro teatra »¹ : cette citation du dramaturge argentin Mauricio Kartun rapportée par son compatriote, le critique et théoricien de théâtre Jorge Dubatti, est à l'origine de cette étude de la pièce *Littoral* de Wajdi Mouawad et de la mise en scène que celui-ci en a réalisée au cours de l'année 2020 au Théâtre National de La Colline.

A travers cette analyse, il s'agit de comprendre comment le motif du littoral est signifié dans le texte de la pièce et mis en scène sur le plateau pour confirmer l'hypothèse que le travail de Wajdi Mouawad théâtralise ou « performe » une poétique complexe de la mer qui imprègne toute la composition de la création théâtrale.

L'étude se centrera ainsi dans un premier temps sur la façon dont le texte théâtral échafaude verbalement le sens polyfacétique du motif littoral pour lui conférer une dimension théâtrale. Puis dans un second temps, l'intérêt se portera sur la façon dont ce motif est mis en scène sur le plateau, non pas au travers d'un décor illusionniste, mais d'éléments produisant des effets performatifs. Enfin, dans un dernier temps, cette analyse reviendra sur les procédés utilisés par l'auteur de plateau pour incarner le littoral sur scène au travers non seulement du corps des acteurs mais aussi celui du public.

Performer le littoral par le texte

La pièce *Littoral* de Wajdi Mouawad ne se caractérise pas par un texte compliqué² : d'emblée, la langue employée semble plutôt moderne et prosaïque dans sa forme, tout à fait abordable à un public jeune (adolescent ou jeune adulte) notamment. En revanche, sur le plan sémantique, il s'agit d'un texte lourd de sens qui tisse, tout au long de l'intrigue, une poétique complexe et baroque autour du leitmotiv du littoral.

Dans la représentation, si le littoral apparaît au spectateur, c'est d'abord et avant tout au travers des mots prononcés par les acteurs et les actrices. Le littoral est ainsi mentionné pour la première fois au travers de la mention d'un lieu, la « plage », qui se présente comme l'endroit de naissance ou de conception du protagoniste, Wilfrid. En effet, dans la scène 11 de la seconde partie de la pièce intitulée HIER, après une sorte de flash-back où le père et la mère s'embrassent sur la plage, Wilfrid demande à son père, Ismaïl : « Comment ça se fait que je suis né ici ? »³. Si le lieu de la plage est généralement connoté positivement dans l'imaginaire collectif, comme un endroit romantique et de détente, il est, au moment de l'étreinte des parents de Wilfried, associée à la « pluie » qui se met à alors tomber et à l'orage qui menace, ce qui crée un effet de mauvais augure. Ce sentiment est rapidement confirmé puisque le Père répond immédiatement, à la question posée par Wilfrid, que « la femme est morte, l'homme est devenu

¹ On pourrait traduire cette phrase ainsi : « Le théâtre théâtre » (du néologisme « théâtrer »). Mauricio Kartun a voulu ici mettre en relief la spécificité du théâtre par rapport à d'autres disciplines artistiques. Cf. DUBATTI, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales, Propedéutica*, Buenos Aires, éd. Atuel, 2012, p. 17.

² Notre analyse se fonde sur le texte de la pièce réédité chez Actes Sud en 2009. Cf. MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, Le sang des promesses I*, Paris, éd. Actes Sud, 2009. Pour la représentation, nous avons travaillé avec l'archive vidéo de la répétition générale conservée au Théâtre de La Colline à Paris et avons utilisé l'archive avec la distribution dite « masculine » : Cf. MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, 2020 07 Littoral-Wilfrid-générale.mp4*, Paris, La Colline, 2020. Une version de la mise en scène de *Littoral* a en effet été proposée avec, pour protagoniste, un personnage féminin.

³ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, Le sang des promesses I, op.cit.*, 2009, p. 52.

fou »⁴. Par la suite, dans la scène suivante, le père indique en effet que la mère, Jeanne, est décédée au moment de la naissance de Wilfrid et que sa grossesse avait été marquée par la guerre :

LE PÈRE ADULTE. (...) Je pense à ta mère. Je pense à ces jours heureux de la guerre. Ta mère vivante. Les bombes tombaient et nous jouions aux cartes avec les voisins réunis au fond d'un abri. Tu étais encore dans son ventre.⁵

Au cours du premier tiers de la pièce, se tisse donc progressivement une métaphore filée de l'eau, de la mer et du littoral qui se caractérise par une ambivalence forte : c'est à la fois un espace agréable et réjouissant, celui de l'amour des parents (la plage), l'espace de l'enfant désiré (le ventre de la mère) et un événement délétère (l'orage qui menace) et funeste (la guerre). Quelques temps après, cette antinomie du motif du littoral, à la fois synonyme de bonheur et de malheur, acquiert tout son potentiel sémantique lorsque Wilfrid s'exprime sur la découverte des lettres que lui a écrites son père tout au long de sa vie pour pallier le fait de l'avoir abandonné après le décès de sa compagne.

WILFRID. (...) J'ai passé la nuit à lire ces lettres, beaucoup parlaient de la terre, du pays, de l'enfance, toujours la mer, souvent la mer, avec ma mère. Parfois de la mort, souvent de l'amour... beaucoup d'amour. »⁶

L'homonymie des mots « mer » et « mère » ainsi que leur proximité formelle avec les termes « mort » et « amour » produisent ici un effet performatif remarquable renforcé par leurs répétitions et le rythme ralenti de la réplique perceptible dans le texte. Préparée par le récit de l'épisode de la plage, la coïncidence sémantique entre les mots « mère » et « mer » s'accomplit donc de façon effective dans la pièce d'abord au niveau du texte lui-même, au travers de la coïncidence formelle des deux termes, avant de se produire ensuite, au moment de la performance sur scène, à travers la parole des acteurs.

Le souhait de Wilfrid est ainsi de ramener le corps défunt de son père à la mer/mère et de l'« emmerrer » au lieu de l'« enterrer »⁷. C'est un retour au pays natal où ce dernier a vécu, au bord de la mer, les moments les plus heureux de sa vie avec la mère de Wilfrid, Jeanne. Pour Wilfrid, « emmerrer son père » c'est donc se débarrasser de l'image négative qu'il a de celui-ci, celle du père toujours absent et en partie responsable du décès de sa conjointe morte en couche. Il s'agit de le ré-envelopper dans l'image positive de la mer/mère, le ramener à cet instant du bonheur initial, *in utero* en quelque sorte, comme le suggère cette réplique du père où il rapproche son propre destin de celui de l'enfant à naître :

LE PÈRE. (...) Je pense à ces jours heureux de la guerre. Ta mère vivante. Les bombes tombaient et nous jouions aux cartes avec les voisins réunis au fond d'un abri. Tu étais encore dans son ventre. Je la regardais et je pensais à toi, tu me tenais chaud au fond de cette horreur. Il n'y avait plus de bombes, que son rire et toi dans son ventre et la vie malgré tout, toujours malgré tout !⁸

Avec ce retour au « ventre », Wilfrid et ses parents vont être de nouveau réunis car la grossesse de la mère a été le seul moment où leurs trois existences ont coïncidé avant que la naissance de l'enfant, provoquant le décès de la mère et donc la fuite du père, ne les sépare à jamais. Wilfrid doit donc retourner alors dans le passé, revenir au moment et lieu de sa conception, et il n'est

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

donc pas anodin qu'il apprenne le décès de son père au moment où il est en plein ébat et jouissance avec une femme. Son éjaculation coïncide en fait avec la sonnerie du téléphone⁹ lui annonçant la mauvaise nouvelle¹⁰ : cette référence très crue est à relier avec la métaphore filée de l'eau, présente dans toute la pièce, instaurant le cadre symbolique de la mer/mère où se joue la renaissance de cette famille brisée par les coups du destin. L'idée de « s'emmerer » ou de « prendre la mer/mère » rappelle ainsi le long voyage qu'a réalisé Ulysse pour revenir à son royaume d'Ithaque après la Guerre de Troie et au terme duquel il a retrouvé sa femme Pénélope et son fils. Le père, Ismaïl, indique d'ailleurs à la fin de la pièce que son « odyssée s'achève »¹¹. Mais c'est aussi et surtout l'odyssée du fils, Wilfrid, qui, à travers ce voyage initiatique, va réaliser un processus de deuil pour dépasser le sentiment d'avoir été abandonné par ses parents et d'avoir eu une existence orpheline bien qu'élevé par ses oncles et tantes. Pour le protagoniste, il s'agit non seulement de faire le deuil du père, dont le décès est annoncé au début de l'intrigue, mais aussi d'effectuer son propre deuil afin de se dégager de la fausse image qu'il s'est construite de lui-même et de son destin en raison des malheurs inauguraux de son existence. D'ailleurs, comme on peut le voir dans la réplique suivante, Wilfrid ne se perçoit pas lui-même comme un être ancré dans la réalité avec les pieds sur terre :

WILFRID. (...) Moi je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit dans le monde du rêve. (...).¹²

Cette réplique de Wilfrid ouvre aussi une dimension métathéâtrale forte qui revendique, par le recours au terme « rêve », un lien intertextuel avec le théâtre baroque historique, notamment avec les deux pièces emblématiques du courant, bien connues du public : *La vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca et *Hamlet* de William Shakespeare¹³. Ainsi, à l'instar des deux princes polonais et danois, Wilfrid entreprend une « plongée » dans sa propre identité pour savoir qui il est vraiment et découvrir ce que lui cachent les apparences du monde. Wilfrid le dit lui-même : pour lui, la réalité est un rêve et elle se présente, comme le leitmotiv du littoral, sous une forme ambivalente. Elle se pare parfois d'hallucinations rassurantes, notamment lorsque surgit le Chevalier Guiromelan, personnage issu de l'imaginaire de son enfance, pour le tirer de certaines situations compliquées : par exemple, lorsque le thanatologue refuse de le laisser seul avec la dépouille de son père¹⁴, le chevalier débarque pour assassiner ce dernier. Mais du moment où Wilfrid pose le pied sur la terre natale de son père, la réalité devient un véritable cauchemar, voire une authentique descente aux enfers. Pays supposé être le Liban mais jamais mentionné en tant que tel, la terre du retour est ainsi le théâtre de toutes les horreurs de la guerre dont viennent témoigner différents personnages. Tous sont dans l'impossibilité d'enterrer leurs morts et de faire leur deuil : Simone, Saïd, Amé, Sabbé et Joséphine. Aucun personnage fabuleux et imaginaire comme le Chevalier Guiromelan ne peut alors leur venir en aide car ils sont confrontés à une réalité terriblement concrète, brute et violente. Le deuil impossible les empêche également de transformer la figure de leurs proches décédés en des souvenirs rassurants. Il en est de même pour Wilfrid : désormais confronté à la réalité concrète de la mort de son père, à son cadavre qui « pourrit » petit à petit au cours de leur voyage, il ne peut plus être aidé par le Chevalier Guiromelan.

⁹ La sonnerie du téléphone est aussi un élément déclencheur, annonciateur de changement, dans la pièce *Seuls* de Wajdi Mouawad. L'une des premières pièces à avoir utilisé le téléphone comme objet symbolique est *La voix humaine* de Jean Cocteau (1930).

¹⁰ MOUAWAD, Wajdi, *op.cit.*, p. 54.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² *Ibid.*, p. 131.

¹³ Le lien intertextuel avec la pièce de William Shakespeare est par exemple évident dans la réplique suivante qui rappelle le vers "To die, to sleep" prononcé après "To be or not to be":

LE CHEVALIER. Être un mort ou un rêve. Quelle différence ? (*Ibid.*, p. 116)

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

LE CHEVALIER. Que veux-tu que je fasse ? Tu transportes ton père et moi, pauvre rêve, j'erre toujours, je ne peux rien soutenir, rien supporter, rien !¹⁵

Car pour Wilfrid, le Chevalier est en fait la figure paternelle protectrice et rêvée que celui-ci s'est forgée en l'absence du père. On le comprend à la fin de la pièce parce que le Chevalier est celui qui retourne tous les soirs « dormir dans la mer »¹⁶. Donc pour réussir à faire le deuil de son père, Wilfrid doit apprendre à ne plus solliciter la figure du Chevalier et faire en sorte qu'elle demeure définitivement dans les flots.

Le bruit et la couleur de la mer

Comme en témoigne la post-face de Charlotte Farcet¹⁷, le texte de la pièce *Littoral* réédité en 2009 chez Actes Sud est non seulement issu de la dramaturgie évolutive de Wajdi Mouawad lui-même mais aussi de différentes écritures de plateau qu'il a réalisées avec les compagnies qui, entre 1997 et 2009, l'ont jouée. Dans la mise en scène de *Littoral* réalisée par Wajdi Mouawad lui-même plus de 10 ans après, en 2020 au Théâtre National de La Colline, on remarque de façon générale que celle-ci se veut au service de ce texte théâtral précisément.

Tout d'abord, au début de la représentation, le plateau de la Grande Scène du Théâtre de La Colline apparaît sans aucun décor après le lever du rideau : une partie de la machinerie est même clairement visible au fond de la scène car éclairée ainsi que l'orchestre sur la gauche, côté jardin. Le spectacle semble démarrer donc d'une page vierge répondant à l'absence de didascalies initiales concernant le lieu de l'action.

Quelques acteurs arrivent sur le plateau, la scène s'illumine un peu et ils se mettent à délimiter avec du scotch l'espace de jeu où ils vont évoluer par la suite avec les autres. Puis, les costumes et les objets du décor, suspendus aux perches de la machinerie, descendent au niveau des acteurs : ceux-ci viennent les décrocher puis les raccrocher, et ce successivement¹⁸. Par cette vision inaugurale du plateau à nu revendiquant son statut de lieu de spectacle et ces premières actions des acteurs affirmant les artifices d'une représentation, le spectateur comprend que c'est moins par le décor et les costumes que va se traduire sur scène le texte de la pièce, et notamment l'expression du littoral, qu'au travers de sa mise en action, sa performance sur scène.

L'un des éléments du décor qui est donc véritablement valorisé dans cette mise en scène de *Littoral* est le son. Rappelons en effet que le son est, dans une représentation, une forme de décor « performatif » : c'est-à-dire qu'il n'existe sur scène qu'au travers de son exécution par des musiciens ou de sa diffusion par un dispositif technologique. Dans la mise en scène de *Littoral*, le son se compose de morceaux de musique et d'ambiances sonores qui ont pour but de créer sur scène à la fois le lieu et le moment de l'intrigue. Ainsi au début de la représentation, le morceau de musique classique (instruments à cordes) que jouent les musiciens sur scène et qui progressivement s'intensifie et évolue vers de la musique orientale¹⁹, réussit à transporter le spectateur, depuis le monde occidental où il vit et voit la pièce, vers le monde oriental qui est supposé représenter la terre sur laquelle Wilfrid va ramener son père. Donc, avant même que ces deux-là n'entreprennent leur voyage, le public, emporté par la musique, a déjà en quelque sorte embarqué pour le « littoral » et traverse mers et océans. Dès le début de la pièce, les spectateurs sont ainsi « transportés » par cette musique classique/orientale qui reviendra

¹⁵ *Ibid.*, p. 131.

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷ *Ibid.*, p. 149-190.

¹⁸ *Littoral*, 3min18s-6min40s. Une photo de ce dispositif est consultable sur la page internet du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/spectacles/littoral>, dernière consultation le 1er octobre 2022.

¹⁹ *Littoral*, 1min36s-6min45s.

régulièrement²⁰, notamment lors de l'arrivée de Wilfrid et d'Ismaïl sur la terre natale (au début de la partie L'À-BAS) et lorsque le premier, à la fin de la pièce, réussit à donner une sépulture à ce dernier. La musique renforce et consolide ainsi le leitmotiv de l'eau et de la « mer » présent dans le texte de la pièce, avec toute l'ambivalence précédemment décrite qui la caractérise : en effet, à plusieurs reprises, des ambiances sonores recréent non seulement le son de la pluie ou le bruit de gouttes²¹ mais aussi celui de l'orage ou de bombardements²² et de voix fantomatiques comme celles de sirènes²³. Il y a aussi la diffusion de la chanson cubaine *El Pescador* interprétée par Celia Cruz, à la mélodie joyeuse mais dont le texte se lamente sur la disparition en mer du marin aimé²⁴.

Le littoral n'est donc pas « matérialisé » sur scène mais performé par la musique ; il l'est aussi par l'éclairage. Ainsi, dans la dernière partie de la pièce intitulée LITTORAL, le fond de l'espace de jeu est occupé par un immense écran sur lequel est projetée une lumière bleue²⁵ qui se reflète sur les lignes de chatterton disposées au sol par les acteurs. C'est principalement parce qu'elles sont éclairées de cette couleur – et aussi parce que les acteurs simulent la nage – que l'on comprend que celles-ci dessinent les vagues de la mer. L'éclairage ne sert donc pas à mettre en relief un objet ou un élément de décor qui symboliserait déjà le littoral pour le spectateur : la création lumière est ici au contraire pensée et conçue comme une véritable écriture de l'espace qui est à l'œuvre au cours de la représentation. Le lieu du littoral n'existe en effet aux yeux du public que dès et tant que la lumière bleue éclaire la scène. Précisons aussi que le littoral ne prend forme qu'à la fin de la pièce au moment où Wilfrid arrive enfin au terme de son périple initiatique avec ses compagnons de voyage. A travers la couleur bleue, le littoral apparaît comme un espace idyllique et apaisant où ils s'ébattent joyeusement tous ensemble. Ils se sont en effet libérés de leurs démons et ont accompli ensemble leurs deuils respectifs en accompagnant Wilfrid dans son cheminement initiatique pour « emmerrer » son père. Le littoral n'est donc plus ambivalent, bien au contraire : il s'offre aux personnages dans toute sa positivité, sa beauté et sa consolation. C'est aussi un moment visuellement apaisant pour le public, la couleur bleue étant symboliquement associée à la tranquillité, à la détente et à la rêverie²⁶. Après toute une série de scènes marquées soit par l'obscurité ou un éclairage relativement neutre (la plupart du temps), par une luminosité violette²⁷ pour signifier l'arrivée sur la terre natale, soit par la lumière orange²⁸ figurant le désert dans lequel Wilfrid chemine avec son père et ses compagnons de route (ou le Mexique dont le père se souvient), soit par une luminosité verte pouvant symboliser la mort²⁹, cette longue partie finale empreinte de lumière bleue plonge enfin le spectateur dans une atmosphère apaisante et onirique.

La musique et le son ainsi que la lumière opèrent donc une forme d'« emmerrément » des spectateurs à l'instar de celui que subissent les personnages de Wilfrid et de son père. Le public « prend » lui aussi « la mer », ressent les effets de cette « immersion » dans son corps et son esprit et peut ainsi entrer en empathie avec ces derniers ainsi qu'avec les autres personnages de

²⁰ *Littoral*, 55min50s-57min-57min33s; 2h05h21s-02h09min19s; 2h31min40s-2h35min13s.

²¹ *Littoral*, 01h25min24s-01h26min35s; 1h40min30s-1h41min20s.

²² *Littoral*, 43min25s; 44min-44min54s.

²³ *Littoral*, 56min44s-57min.

²⁴ *Littoral*, 01h59min13s-2h00min05s.

²⁵ *Littoral*, 02h05min30s-2h23min45s; 2h32min30s-2h34min56s Une photo de cet éclairage est consultable sur la page internet du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/spectacles/littoral>, dernière consultation le 1er octobre 2022.

²⁶ CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, éd. Laffont, 1982, p. 129-132.

²⁷ *Littoral*, 57min28s-59min10s;

²⁸ *Littoral*, 01h23min34s-01h24min50s; 1h42min59s-1h49min18s; 1h59min10s-2h13s. Une photo de cet éclairage est consultable sur la page internet du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/spectacles/littoral>, dernière consultation le 1er octobre 2022.

²⁹ *Littoral*, 01h33min46s-01h36min20s.

la pièce aux destins tragiques. Par ailleurs, dans la mesure où il s'agit d'éléments performatifs, la création lumière et la création sonore disent aussi quelque chose sur le théâtre lui-même en tant que pratique performative : ils nous indiquent que le théâtre, produisant sur scène un chronotope³⁰, constitue une forme de voyage pour le spectateur, un voyage immobile vers un ailleurs qui peut lui permettre de voir son propre monde sous un angle nouveau. Aussi en assistant à la représentation de *Littoral* pendant plus de heures, le public opère-t-il lui aussi une forme de deuil de lui-même : plongé dans le noir, contraint à la passivité, il se déconnecte de ses préoccupations quotidiennes d'autant plus facilement qu'il embrasse, grâce à la musique et la lumière, le destin des personnages qui se joue sur la scène.

Incarner le littoral

Dans la mise en scène de *Littoral* réalisée par Wajdi Mouawad, la diction des acteurs est remarquable et singulière : un peu à la manière des comédiens dirigés par un autre metteur en scène contemporain Pascal Rambert, ces premiers parlent distinctement et fort, insistent sur les syllabes, décomposent leurs phrases et s'expriment sur un ton relativement monocorde par moments. Cette technique contribue d'abord à mettre en relief le texte de la pièce qui est, comme nous l'avons vu, particulièrement chargé de sens : on remarque ainsi que la réplique dans laquelle Wilfrid rapporte le contenu des lettres écrites par son père³¹ est déclamée de façon assez lente pour faire entendre à la fois chaque mot – mer, mère, mort, amour – et leur proximité sonore³². Cette diction particulière a aussi un caractère éminemment théâtral : elle n'est en aucune manière « naturelle » et elle rappelle constamment au public qu'il est au théâtre, qu'il ne s'agit pas de la vraie vie et que ce à quoi il assiste n'est pas la réalité. Elle contribue ainsi puissamment au principe de dénégation qui est propre au théâtre comme l'indique Anne Ubersfeld³³ et qui fait que le spectateur, venu au théâtre intentionnellement, interprète ce qu'il est en train de voir comme s'il s'agissait d'un rêve. C'est donc aussi par ce biais qu'il est à même de sympathiser avec le destin des personnages sur scène qui apparaissent à plusieurs reprises comme plongés dans leur rêve. C'est ainsi le cas dans la partie L'AUTRE où le père évoque l'enfance de façon générale comme une époque où l'on saisirait plus facilement le mystère de la vie :

LE PÈRE. Wilfrid, le temps est une drôle de bête ! Quand on est petit, on nous renseigne si peu sur l'existence que l'on passe le reste de notre vie à essayer de saisir ce qu'enfant nous n'aurions aucune difficulté à comprendre. (...).³⁴

L'ensemble des acteurs est alors également sur scène : ils s'allongent au sol sur le dos et se mettent à agiter bras et jambes relevés vers le ciel, comme s'ils étaient en train de faire un rêve agité dans leur lit ou qu'ils venaient tomber dans l'eau et s'enfonçaient vers le fond de l'océan tout en regardant la surface³⁵. Ils font de même, « ils dorment tous »³⁶, comme l'indique Ismaïl, lorsque dans la partie CHEMIN, celui-ci échange avec le Chevalier, figure imaginaire liée à la jeunesse de Wilfrid³⁷. A ces moments où l'enfance et le rêve sont évoqués, le jeu des acteurs mime donc à la fois la nage et le rêve renforçant, tout comme les créations lumière et son, le leitmotiv de l'« emmerrement » présent dans le texte. Pour mieux envisager le présent, il s'agit

³⁰ DUBATTI, Jorge, *op.cit.*, p. 27-31.

³¹ MOUAWAD, Wajdi, *op.cit.*, p. 56.

³² *Littoral*, 47min48s-48min02s.

³³ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, ed. Belin, 1996, p. 37-38.

³⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, *op.cit.*, p. 89.

³⁵ *Littoral*, 1h25min22s-1h26min40s.

³⁶ *Ibid.*, p. 109.

³⁷ *Littoral*, 1h49min30s-1h49min58s.

donc pour les personnages de se remettre dans la posture de l'enfant qui avait une appréhension et une compréhension plus intuitives des événements. Ils doivent donc retrouver leur âme d'enfant pour pouvoir saisir et accepter la situation dans laquelle ils se trouvent tous, et en particulier pour Wilfrid admettre que si son père l'a abandonné, c'était, non pas par désaffection, mais par amour.

Le leitmotiv de l'« emmerrment » est aussi particulièrement mis en relief au moment du « nettoyage » du corps du père. Dans le dernier volet du spectacle qui correspond à la partie du texte intitulée LITTORAL, Wilfrid est amené à laver le corps de son père avant de lui donner sépulture : le corps de ce premier est, selon le texte, dans un état de putréfaction avancée dont le personnage du père se plaint à plusieurs reprises. L'acteur jouant Ismaïl est ainsi d'abord déshabillé³⁸ puis lavé³⁹ par celui interprétant son fils, avant d'être rhabillé⁴⁰ par tous les comédiens. Le déshabillage et le rhabillage du cadavre du père a un caractère éminemment métathéâtral dans la mesure où ces actions évoquent inévitablement le costume que revêt l'acteur pour monter sur scène. L'acteur, en enfilant sa panoplie, devient ainsi un « autre » le temps de la représentation. Dans *Littoral*, par l'effet de la mise en abyme ou redoublement de la théâtralité, le déshabillage puis rhabillage du père produit le même raisonnement mais en « sens » inverse : c'est donc ici l'« autre », soit le personnage qui se dévêt de son costume, autrement dit de son rôle, pour redevenir la personne véritable. Déshabiller, c'est donc symboliquement pour Wilfrid une manière de se libérer de l'image négative et épouvantable de son père qu'il s'est forgée jusque-là : celle d'un homme constamment absent, inexistant dans sa vie, mais dont l'image était quand même présente et obsédante dans son esprit car en vie quelque part. Le père aura donc toujours été une sorte de « mort-vivant » dans l'existence de son fils et on peut donc aussi interpréter la mort d'Ismaïl qui se produit au début de la pièce comme un événement qui ne serait que symbolique. D'ailleurs, notamment dans la partie DÉCOMPOSITION, les différentes répliques du père indiquant que son corps est en train de « pourrir », contrastent de manière remarquable avec l'apparence « normale » de l'acteur sur scène, en pantalon et chemise et aucunement grimpé en zombi. On comprend donc que dans l'esprit de Wilfrid une fois devenu adulte, l'image de son père est à ce point altérée et dégradée qu'il devient nécessaire de s'en débarrasser, d'en faire le deuil et que pour ce faire, il doit se réconcilier avec elle et l'« emmerrer » en la lavant de toutes ces défauts.

Si la putréfaction du corps du père n'est pas signifiée sur scène, son déshabillage puis son rhabillage ainsi que son nettoyage sont en revanche des actions qui sont jouées et réalisées sur le plateau : pour le lavage, l'eau semble en outre véritablement présente sur scène et utilisée par les comédiens, ce qui crée un puissant effet de réel sur le public comme si le quatrième mur était en quelque sorte rompu pendant quelques minutes⁴¹. A cet instant, les spectateurs ont en effet le sentiment de partager un bout de la réalité que vivent les personnages de la pièce : c'est comme si ce qui se passe à alors sur scène avait la teneur de l'authenticité. La mort du père, le pourrissement de son corps et le processus de deuil que réalise Wilfrid sont certes symboliques mais ce rapprochement soudain « entre scène et salle »⁴² suggère que toutefois, le cheminement initiatique que réalise Wilfrid apparaît comme tangible et réel. Cette impression est considérablement renforcée par la mise en scène du rhabillage du père au moment où les acteurs lui amènent son « nouvel » habit dans la partie HABILLAGE. Ceux-ci transportent, non pas les vêtements pliés, mais la tenue complète déjà constituée comme si elle se trouvait sur un cintre ; en outre, ils la portent et transportent de telle manière qu'elle semble se mouvoir et avancer toute seule. Cette nouvelle panoplie est donc désormais « habitée » par la nouvelle image du

³⁸ *Littoral*, 2h11min26s-2h12min13s.

³⁹ *Littoral*, 2h13min50s-2h16min40s.

⁴⁰ *Littoral*, 2h27min18s-2h28min40s.

⁴¹ DIDEROT, Denis, *Discours sur la poésie dramatique* (1758), Larousse, 1991, p. 66.

⁴² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2019, p. 277.

père que Wilfrid a lavée de ses ressentiments, ses frustrations et de ses colères : c'est un habit qui le fait renaître et le rend gracieux et vivant aux yeux de son fils.

Le quatrième mur se brise aussi à la toute fin de la représentation lorsque les acteurs se placent en ligne, debout, dos au public, comme s'ils étaient eux aussi des spectateurs de la scène, placés au premier rang. Ils avancent alors vers le fond du plateau⁴³, vers l'écran qui est de nouveau éclairé par la lumière par laquelle, comme nous l'avons vu précédemment, le public sympathise sensiblement avec le destin des personnages de la pièce. La fin de la représentation de *Littoral* invite donc le spectateur à « s'emmerer » lui aussi et à s'enquérir, en sortant du théâtre, de ce qu'il doit remettre en question, réconcilier et réparer dans son existence.

La création théâtrale *Littoral* que Wajdi Mouawad a proposée au public de La Colline en 2020 réussit remarquablement à faire habiter la mer à fois dans son texte, sur scène et dans l'esprit du public. Le travail complexe d'échafaudage poétique et théâtral réalisé par l'écrivain de plateau pour « théâtrer » et performer ce motif est sans doute à relier avec sa création théâtrale postérieure *Mère* (2021, Théâtre de la Colline), à la dimension autobiographique revendiquée, dans la mesure où la charte graphique utilisée pour la promotion de celle-ci soulignait également l'ambivalence sonore entre les mots mère et mer⁴⁴.

Bibliographie

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, éd. Laffont, 1982, p. 129-132.

DUBATTI, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales, Propedéutica*, Buenos Aires, ed. Atuel, 2012

DIDEROT, Denis, *Discours sur la poésie dramatique* (1758), éd. Larousse, 1991, p. 66.

MOUAWAD, Wajdi, *Littoral, Le sang des promesses I*, Paris, éd. Actes Sud, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, 2020 07 Littoral-Wilfrid-générale.mp4, Paris, La Colline, 2020.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, ed. Belin, 1996.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, éd. Armand Colin, 2019, p. 277.

DUPOIS Gaetan, LLOZE Evelyne, *Penser le théâtre contemporain : l'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, éd. L'Entretemps, coll. « les points dans les poches », 2021.

⁴³ *Littoral*, 02h34min47s-02h35min04s.

⁴⁴ https://www.colline.fr/sites/default/files/mere_cp.pdf, dernière consultation le 1er octobre 2022.