

J'ai toujours pensé  
que, dès lors qu'on  
s'engageait dans  
un acte artistique,  
on était le gardien  
de ses frères.

- Wajdi Mouawad -

**Inflammation  
du verbe vivre**

**TNS** Théâtre National de Strasbourg

Saison 20-21

# Entretien avec Wajdi Mouawad

Pourriez-vous revenir sur le contexte de création d'*Inflammation du verbe vivre*? Au départ, vous deviez créer *Philoctète* et *Œdipe à Colone* de Sophocle, après les cycles *Des femmes* (*Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Électre*) et *Des héros* (*Œdipe-Roi*, *Ajax*). Ces deux dernières pièces, du cycle intitulé *Des mourants*, bouclent donc ce long chemin sophocléen. C'est un projet qui démarre en 2010 et s'achève en 2015, lors du festival Mons 2015 – Capitale Européenne de la Culture, où vous avez joué les sept tragédies de Sophocle.

En 2013, je devais monter *Philoctète*. J'avais confié la traduction des pièces de Sophocle à Robert Davreu, traducteur, mais aussi grand poète. C'était quelqu'un que j'admirais, parce qu'il me dépassait. Il me dépassait par son intelligence hors norme, sa manière d'être, de concevoir les choses, par sa nature. C'était un homme étonnant. Il meurt en 2013, et me voilà soudain orphelin. Orphelin de son esprit, de sa bonté et de sa générosité. Il part sans

avoir pu achever les traductions de *Philoctète* et d'*Œdipe à Colone*. Après le deuil, la question de ces deux derniers textes s'est posée à moi cruellement. Travailler sur des traductions existantes n'avait pas de sens à mes yeux, pas plus qu'engager un nouveau traducteur. Mais il me fallait achever cette aventure...

Il y a eu une autre ligne de faille, plus sous-jacente, qui est liée à l'aventure incroyable menée avec Bertrand Cantat sur le cycle *Des femmes*. C'est un moment où nous subissons des pressions extérieures, médiatiques, populaires, qui provoquent des désistements de programmeurs. Au Québec, cela a été encore plus virulent et violent. Notamment à mon égard. Cela m'a plongé dans un état de grande fragilité et fébrilité. Mais j'ai pris conscience d'une chose. J'ai toujours eu en tête ces paroles de la Bible : « L'Éternel dit à Caïn : "Où est ton frère Abel?" Il répondit : "Je ne sais pas, suis-je le gardien de mon frère?" » Eh bien oui, je suis le gardien de mon frère. J'ai toujours pensé que, dès lors qu'on s'engageait dans un acte artistique, on était le gardien de ses frères.

La création d'*Ajax-cabaret* [Chaillot – Théâtre National de la Danse, 2016] a été également un facteur important dans ce tournant, puisque j'ai adapté le texte de Sophocle sous une forme de cabaret où j'étais seul en scène, nu, avec une laisse au cou.

C'est durant les répétitions d'*Ajax* que meurt Robert Davreu. *Ajax* raconte la chute d'un grand héros. Déjà, à ce moment-là, je n'ai pas pu monter le texte de Sophocle. Je ne pouvais donc plus revenir en arrière et monter *Philoctète* et *Edipe à Colone* tel que c'était écrit, même si Robert Davreu avait traduit ces pièces. Je ne pouvais plus travailler et continuer le cycle avec ces textes. Avec *Philoctète*, la question s'est donc posée : qu'est-ce que je peux faire ? Mon rapport à la représentation avait complètement changé. Alors que je présentais mon précédent solo *Seuls* à Bogota en 2014, devant 1200 personnes pendant cinq soirs, j'ai eu une réunion de production avec Arnaud Antolinos (administrateur de la compagnie Au Carré de l'Hypoténuse dirigée alors par Wajdi Mouawad et actuel secrétaire général – directeur des projets de La Colline – théâtre national) pour *Philoctète*. Les événements que nous avons traversés avaient été éprouvants, fragilisants pour certains partenaires, l'envergure du projet était immense et le temps compté.

Alors nous avons décidé de le créer seuls, peu ou prou, en équipe restreinte et avec des théâtres amis. J'ai relu *Philoctète* et cette idée de l'abandon, de la solitude sur l'île, du ressassement, m'a beaucoup touché.

J'avais quitté l'écriture en 2010 en m'engageant dans ce long parcours des textes de Sophocle et, en cours de route, j'ai senti la nécessité d'aborder

autrement ce cycle en revenant d'une manière ou d'une autre à l'écriture.

Comment amorcez-vous concrètement ce virage ?  
Quelle est la démarche propre à ce projet ?

J'ai pensé à cette phrase de Novalis traduite par Armel Guerne : « Toutes nos vicissitudes sont des matériaux dont nous pouvons faire ce que nous voulons. » (Novalis, *Les Disciples à Saïs*, traduction et préface d'Armel Guerne, édité par Poésie/Gallimard). Elle est devenue mon guide après la disparition de Robert. Écrire à partir de ce que je vivais, voilà ce que je pouvais faire. Écrire, c'était partir. En Grèce...

J'ai décidé de partir là-bas avec une caméra et un micro. J'ai pris un avion pour Athènes. Je suis arrivé tard la nuit. J'ai pris une chambre d'hôtel et le lendemain matin, tôt, je filmais tout ce qui m'intéressait. Je filmais sans qu'il y ait au préalable de liens entre les différentes choses. Je n'essayais pas de relier. J'ai été très marqué par le cinéma de Jean-Daniel Pollet. Je voulais faire la même chose que lui. Ce sont des films de chevet, ils m'ont tellement bouleversé. Ne pas chercher tout de suite des liens, une orientation, un chemin. Dans un de ses films, il s'entretient avec Godard, et celui-ci a cette phrase, je cite de mémoire : « La raison est parfois comme

« La cible n'existe pas au moment où tu lances la flèche. C'est la course de la flèche qui fait exister la cible à mesure que la flèche s'en approche. »

un oiseau de proie, il faut parfois la retenir et laisser les proies...» Cela m'avait profondément marqué. Je vais me laisser aller, capter par la réalité.

J'ai voyagé en Grèce entre octobre 2014 et avril 2015, c'est-à-dire au cours de cette période d'écrasement du peuple grec par ce que l'on a appelé « la crise », mot commode pour résumer des complexités autrement plus terribles que ce qu'il semble signifier. Les rencontres qui ont eu lieu ont été le fondement de ce texte. Ces gens merveilleux m'ont fait aimer une manière de vivre et de voir, une manière d'être, une manière de regarder le paysage de l'Histoire qui s'écrivait devant mes yeux. Ces rencontres – avec Françoise Arvanitis [journaliste, correspondante en Grèce], Adéa Guillot [journaliste, correspondante en Grèce] et Dimitris Kranias, un chauffeur de taxi qui parlait français et que m'a présenté Adéa – m'ont guidé dans l'élaboration de ce *Philoctète*, qui allait devenir *Inflammation du verbe vivre*. Ces trois personnes m'ont conseillé d'aller voir des choses. J'acceptais d'y aller sans hésiter. L'important, c'était le relais. Dans ce genre d'aventure, il faut dire oui. On te conseille des lieux à voir, et il faut se laisser guider. Dire oui en toute humilité. Ce sont des gens à qui je disais oui, et cela a été décisif, car sans eux je n'y serais pas arrivé. Continuer à ne pas chercher, à ne pas construire, ne pas se mettre au-dessus. Dire oui à ce qui se présentait, venait à moi.

Pouvez-vous préciser ce que vous filmiez ou enregistriez même s'il n'y avait pas de liens entre les choses ?

Par exemple, j'ai été attiré par la vibration d'une vitre dans un magasin au passage de camions pendant deux heures. J'avais un très bon matériel technique, un micro très performant, tout était portable, ce qui me permettait d'être autonome. Je voulais être seul et que personne ne m'attende. Je ne voulais pas parler. J'ai filmé des oiseaux, des nuages, des temples, la mer, les vagues, des chiens, des magasins vides, des arbres, des vieillards. Je ne voulais pas m'arrêter de filmer. On m'a même conseillé d'aller voir un médecin ! À Athènes, je me suis retrouvé dans une déchèterie à ciel ouvert, la seule en Europe. C'est Adéa qui m'a demandé si je désirais y aller. C'est un lieu impressionnant, choquant. C'est Dimitris qui m'y a conduit. Françoise m'a parlé d'un quartier où il fallait aller entre deux et quatre heures du matin. J'y suis allé, mais ça n'a rien donné.

Le personnage du chauffeur de taxi a été inspiré par Dimitris. Il se trouve que c'était un garçon plutôt mélancolique, et il était très curieux de ce que je faisais. Il me conduisait un peu partout. Au début, il ne comprenait pas bien ce que je faisais. Je pouvais lui demander de m'arrêter à tel endroit pour filmer

un sac en plastique qui vole dans le vent pendant une heure. Nous avions des échanges. Un jour, il m'a dit : « Je vais te montrer un endroit qui pourrait t'intéresser. » Il m'a conduit jusqu'à un aéroport vide que j'ai pu filmer. Il a commencé à saisir ma démarche. Alors, je lui ai demandé si je pouvais aussi le filmer. Je me suis inspiré d'un film de Pollet où il y a un chauffeur de taxi, plutôt intellectuel, qui récite des vers, des poèmes. J'ai aussi pensé à Dante, à Ulysse guidé par Athéna. J'avais mon guide, un chauffeur de taxi, c'était à ma mesure. Je l'ai beaucoup filmé, sa gêne d'être filmé, j'ai enregistré sa voix, nos dialogues, je lui ai demandé de jouer des situations.

En tout, je suis parti cinq fois deux semaines. Les deux premières fois, je ne savais pas ce que je faisais, c'était une quête sans objet. J'ai accumulé beaucoup de matériaux.

Comment basculez-vous dans la fiction dramatique ?

Un jour, tous ces morceaux de puzzle que je ramassais de façon aléatoire ont trouvé une unité. J'ai vu une histoire, et l'assemblage s'est fait. J'ai vu un voyage dans l'Hadès. Dans cette pièce, je raconte l'histoire d'un homme perdu, Wahid. Il entame un voyage en Grèce, notamment sur l'île de Lemnos, où aurait été abandonné Philoctète,

sorte de mort-vivant. Wahid sombre dans un terrible désarroi et cherche un sens à sa vie en décidant finalement d'interroger les morts. Il part dans le monde d'Hadès, accompagné d'un guide, un chauffeur de taxi qui le conduit à travers l'enfer de notre époque.

Pour les Grecs anciens, l'Hadès c'est le pays des ombres, le lieu où on n'a plus accès à la lumière, car il n'y a rien de plus beau pour eux que la lumière du jour et, au-delà, que la lumière de la divination. L'enfer, dans les tragédies grecques, ce n'est pas le feu, mais l'absence de lumière.

Ladite « crise de la dette » est notre Hadès. L'endettement aujourd'hui est tel que les gens les plus pauvres ne peuvent espérer aucune amélioration de leur sort : c'est une terrible condamnation ! Ils vivent dans un grand délabrement, ils ne peuvent pas trouver de logement décent, ils ne peuvent ni se nourrir correctement, ni payer des études à leurs enfants. Ils sont comme des morts-vivants, privés d'avenir et de lumière. Dans son parcours, Wahid rencontre cette profonde désolation.

À partir du moment où j'ai trouvé l'histoire, j'ai commencé à construire, organiser différentes séquences narratives. Je me suis dit : « Il va falloir une scène où des ambulanciers viennent sortir Wahid de l'eau, lors de la noyade. » Il fallait que je

filme le personnage qui se jette dans la mer. J'avais repéré un endroit, une crique, où je pouvais poser la caméra et me laisser tomber dans l'eau. Je voulais faire cela tôt le matin, mais ce jour-là, il y avait une terrible tempête. Je ne pouvais pas le faire seul. J'ai demandé à un ami de passage à Athènes de venir porter la caméra. Il m'a donc filmé pendant que je me jetais dans l'eau. C'était complètement inconscient, j'ai vécu une chose très forte. Quand je suis sorti de l'eau, j'étais en hypothermie. C'était très important pour moi d'engager mon corps réellement, complètement. Il y a un autre moment important vers la fin de la pièce : la séance dans la grotte. Je voulais être nu sur l'île de Milos. J'étais sur une très grande plage de calcaire blanc, comme des montagnes de craie. C'est impressionnant. J'y étais allé très tôt en janvier, dès l'aube, pour poser trois caméras dans trois positions différentes. Je me suis déshabillé, je me suis renversé un pot de farine et un pot de café sur la tête et j'ai vécu un moment, là, nu, pendant trois ou quatre heures. Le théâtre prenait du sens pour moi à travers ces expériences physiques, performatives, où je mettais mon corps en jeu.

Comment avez-vous conçu la scénographie ?

J'ai su assez tôt que ces images prises de façon aléatoire allaient être projetées sur un écran

constitué de 700 cordes, et que j'allais passer mon temps sur scène à les traverser. Pendant longtemps, je ne savais pas pourquoi. J'ai beaucoup réfléchi à cette notion d'écran, le devant et le derrière, la notion de l'interstice. J'ai pensé au chat de Schrödinger [expérience imaginée en 1935 par le physicien Erwin Schrödinger qui vise à infirmer certains principes de la physique quantique], à la fois vivant et mort. Il y a une ligne de faille à l'infini qui délimite deux choses séparées. Quelle est cette chose-là que je ne cesse de traverser ? Que ce soit seulement formel ne m'aurait pas satisfait. Il fallait qu'il y ait une raison métaphysique profonde dans le récit. Mais comme je ne connaissais pas encore le récit, je pensais que cela viendrait un jour. Pourquoi cet interstice ? Entre quoi et quoi ?

Le sens s'est révélé quand Wahid tombe dans le coma, entre la vie et la mort. Il est dans un pli. Le mot « pli » est très intéressant, car on le retrouve dans beaucoup d'autres mots. Expliquer, c'est sortir du pli. Impliquer, c'est rentrer dans le pli. Complicier, c'est se mélanger au pli. Ce mot est passionnant. Dans la vie, on est tous pris dans des plis, et on essaie de déplier. C'est comme chercher une toute petite boucle d'oreille dans un grand lit froissé. Il y avait quelque chose dans cet écran qui devenait le pli dans lequel j'entrais et sortais. Wahid est entre la vie et la mort, et dans cet interstice, il est tranquille. Pourquoi revenir ? C'est la question fondamentale de la pièce. La forme du spectacle

« Entre le crayon et la kalachnikov, il n'y a pas beaucoup de distance. Le théâtre, c'est une milice. Quand je fais un spectacle, j'insuffle à mon équipe cette énergie de la milice. »



et la dramaturgie ont pris un véritable sens. Cela a commencé à ressembler à la nature de ce voyage. C'est donc à partir de là que j'ai commencé à filmer des choses très précises, comme la scène de la noyade. J'avais besoin d'organiser et de construire des moments de la trame. Je suis retourné dans plusieurs endroits tels l'aéroport vide et un vieux théâtre en rénovation de nuit car il était interdit de visiter le chantier...

Et le crayon, qui est un point de rebondissement dramatique dans la pièce, comment est-il apparu ?

J'écrivais des scènes avec les voix. Il y a une scène où un chien dit à Wahid de retrouver quelque chose de simple qui lui redonnera goût à la vie. C'est quoi, cette chose ? Je ne le savais pas en écrivant la pièce. C'est en suivant ce parcours, sans savoir où j'allais, que j'ai eu l'idée du crayon. Si, au début, j'avais su qu'il fallait trouver le crayon, cela n'aurait pas été vrai. Ce qui m'a donné le goût du crayon, c'est l'ensemble de cette aventure-là. Faire ce parcours pour trouver le crayon. La cible n'existe pas au moment où tu lances la flèche. C'est la course de la flèche qui fait exister la cible à mesure que la flèche s'en approche. La cible existe complètement au moment où la flèche la frappe. C'est une vision orientale. Ce n'est absolument pas cartésien. Tu dois

tirer la flèche quand il n'y a pas de cible. Le crayon est arrivé au moment où je l'ai trouvé. Je l'ai trouvé en écrivant, et non pas dans mes vagabondages grecs. Cette histoire du crayon, intime et politique, c'est pour Wahid la redécouverte d'un sentiment de vie, un acte de retour parmi les vivants.

Vous écrivez cette chose frappante au sujet du spectacle : « Cela me poussait à m'interroger sur ce que je ne voyais pas de moi, sur ce que notre monde ne voit pas de lui, ce point aveugle qui pourrait, en se révélant, décliner la trame de ma vie. Révélation du fou que je suis. » Pouvez-vous nous éclairer sur cette révélation ?

Je m'appuie sur la pensée de Giorgio Colli (philosophe et helléniste italien, 1917-1979), le traducteur italien de Nietzsche. Il travaillait notamment sur la sagesse grecque. À quoi est adossée la sagesse grecque ? Pour Colli, le fond sur lequel repose la sagesse est la perte du contrôle et de la raison. La folie, c'est l'incapacité à garder le bateau complet, c'est la fracture du vaisseau, l'apparition d'un être qu'on ne soupçonnait pas. Les Grecs disent que l'endroit où apparaît cette folie, c'est dans les situations de démesure. Une des situations de démesure par excellence, c'est le pouvoir. Alors, comment fait-on, puisque le pouvoir

« L'écriture, c'est  
l'atelier, le lieu des  
amputations et des  
réparations. »

est nécessaire? Celui que le pouvoir ne va pas transformer ni corrompre, c'est l'idiot qui pense que la pluie ne le trempera pas en marchant dessous. Mais si le pouvoir corrompt, comment se protéger? Il faut déconcentrer le pouvoir. On va organiser le pouvoir en le dissociant : pouvoir législatif, exécutif, judiciaire. C'est le fondement de notre démocratie. La sagesse est un état d'équilibre très fragile. Il faut être conscient de son point d'équilibre. Cela me ramène à la guerre civile libanaise. Une guerre de la folie. Une folie présente tout le temps. J'ai le souvenir de certains faits, comme celui d'avoir dansé à la mort d'un homme, Kamal Joumblatt, un chef druze. Nous sommes sortis dans la rue pour danser tellement nous étions fous de joie, nous les chrétiens maronites. Quand nous apprenions que les milices chrétiennes avaient tué trente Palestiniens en représailles d'un massacre d'un village chrétien, c'était la fête. J'étais aussi festif que les autres. J'avais dix ans. J'ai dansé. Je n'étais pas un enfant doué de sensibilité et de discernement. Je sais d'où je viens, ce dont j'étais capable ou aurais été capable. J'aurais pu danser à la nouvelle des massacres de Sabra et Chatila. Entre le crayon et la kalachnikov, il n'y a pas beaucoup de distance. Le théâtre, c'est une milice. Quand je fais un spectacle, j'insuffle à mon équipe cette énergie de la milice.

Dans la pièce, on peut lire cette phrase : « Qui, sans se dépasser, peut retrouver ce qui lui manque ? » Est-ce une clé éthique pour comprendre votre rapport au monde et à la vie ? Peut-être à l'art théâtral ?

C'est un emprunt à la préface d'Armel Guerne à sa traduction du *Disciple de Saïs* de Novalis. Oui, le dépassement. Quand j'étais enfant, j'ai cru que tout le monde était d'accord avec le fait que le plus dingue dans la vie, c'était d'être artiste. Je croyais qu'au départ tout le monde voulait être artiste. Je pensais aussi que la chose la plus incroyable pour l'artiste était la capacité à bouleverser les gens émotionnellement. Être artiste, pour moi, signifiait bouleverser les gens. L'importance des larmes, la provocation des larmes. Mais je suis tombé dans une culture qui est à l'opposé de cela ou qui s'en méfie grandement. Le mot pathos me laisse toujours démuni. Ce n'est pas bien, le pathos, n'arrête-t-on pas de me renvoyer. Je n'ai jamais su pourquoi, sachant que c'est très dur à faire. Mais j'ai fini par comprendre la peur de la dictature par le pathos en Europe. Je ne viens pas de cette histoire. Je viens d'une histoire complètement fragmentée, la guerre civile libanaise. C'est la situation géopolitique la plus postmoderne qui existe, la plus déconstruite. J'ai viscéralement besoin de reconstruire, de raconter des histoires.

Et si l'histoire ne bouleverse pas, c'est qu'elle est ratée. J'ai toujours cru que c'était ça le plus fort. En même temps, rien n'est plus important qu'une chose à laquelle on a cru. Non pas comme une chose spécifique à soi, plutôt comme une chose banale à laquelle tout le monde croirait. J'ai toujours cru que cette chose-là était banale. Le dépassement, c'est une forme de conviction. On prend une sphère. On prend n'importe quel point de la surface de cette sphère. Si l'on creuse selon une ligne perpendiculaire à la surface, on est sûr d'arriver au centre. La chose la plus importante, c'est l'endurance. Quand on creuse, il ne faut pas dévier. Le dépassement, c'est l'endurance, la solitude dans l'endurance, c'est l'endroit où l'on creuse. Pour arriver au centre. Je ne cesserai jamais de faire ce théâtre-là.

Peut-on parler d'un théâtre de la quête pour caractériser votre acte artistique ?

Non. La quête, c'est sortir de chez soi et chercher, trouver quelque chose. Moi, c'est une odyssee. Je veux rentrer chez moi. Je suis largué, et, en voulant rentrer chez moi, je croise en sens inverse ceux qui sont partis en quête de quelque chose. Robert Lepage, par exemple, est en quête de quelque chose, il part explorer le monde en quittant le

Québec, alors que moi, j'essaie de retrouver un espace originel. La source de cela, c'est l'enfance perdue trop tôt, arrachée trop vite. Je ne suis pas dans la tentative de chercher et trouver un sens à la vie et à la mort. La source est inconsolable. Il y a quelque chose qui ne passe pas. Comme un jouet cassé en deux par accident qu'un enfant tente de recoller indéfiniment. À chaque fois que l'enfant essaie de recoller les deux morceaux, apparaît comme une pièce de théâtre. L'écriture, c'est l'atelier, le lieu des amputations et des réparations.

**Wajdi Mouawad**

Entretien réalisé par Frédéric Vossier,  
conseiller artistique et pédagogique du TNS, le 21 mai 2019

« On prend une sphère. On prend n'importe quel point de la surface de cette sphère. Si l'on creuse selon une ligne perpendiculaire à la surface, on est sûr d'arriver au centre. »

# Questions à Charlotte Farcet

Frédéric Vossier : Sur le projet *Inflammation du verbe vivre*, comment s'est exercé votre rôle dramaturgique ?

Charlotte Farcet [dramaturge des spectacles de Wajdi Mouawad depuis 2008] : Il s'est exercé en amont, par la rêverie de ce que pouvait être ce projet, alors encore *Philoctète*, après le cycle *Des femmes* (*Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Électre*) et celui *Des héros* (*Œdipe-Roi*, *Ajax-cabaret*). *Philoctète* et *Œdipe à Colone* devaient constituer le dernier volet, *Des mourants*. J'ai dit rêverie, mais le mot n'est peut-être pas le mieux choisi. C'était alors un moment de doute, d'inquiétude. De vertige. Ce qui est raconté au début du spectacle, cette interrogation – Que faire à présent ? – est véridique. Il nous fallait poursuivre un geste arrêté par la mort de l'un d'entre nous, Robert Davreu, poète et traducteur, qui devait traduire l'ensemble des pièces. Nous n'avions pas de texte, et la route qui avait précédé avait déjà été longue et difficile ; ce geste était empreint de fatigue. Son

sens nous échappait. Il fallait retrouver une liberté, un désir. Définir un nouveau point de départ. Ça a été la Grèce et la solitude. Wajdi est parti seul et, d'une certaine manière, il a ensuite tout fait lui-même. Tout pensé, tout recueilli, tout filmé, tout écrit. C'est sur la construction et l'articulation du spectacle que je suis ensuite intervenue, de longs mois plus tard, lorsque les répétitions ont commencé. Nous sommes alors devenus ses yeux, puisque Wajdi jouait.

Comment s'accomplit le dialogue avec Wajdi Mouawad, précisément durant le moment où un point de départ doit être redéfini ? Quel a été votre rôle dans ce travail de redéfinition et de redémarrage ?

Mon rôle est alors surtout d'écouter et d'entendre, pour tenter de comprendre le lieu où peut se trouver le désir. Le dialogue avec Wajdi ressemble souvent à un vagabondage, fait de conversations à bâtons rompus nouées au hasard des chemins. Ce qui le nourrit au printemps ou à l'été 2014 – bien avant l'idée de ce voyage en Grèce –, c'est cette route évoquée plus haut, mais aussi l'expérience des laboratoires que Wajdi avait menés entre 2012 et 2013, en amont *Des héros*. Là, il avait découvert un immense bonheur à chercher seul, à poser des gestes instinctifs, sans cohérence *a priori*, et surtout

non asservis à un spectacle. C'est de cette solitude et de cette liberté dont nous avons parlé, de la nécessité de les retrouver. Il y avait un parallèle troublant entre la douleur de Philoctète, prisonnier de son île, et la situation dans laquelle se trouvait Wajdi. Faire pour faire n'avait aucun sens et n'aurait été qu'une douleur. Il fallait épouser l'égarément, cette absence de chemin. Il fallait «partir». C'est ainsi que la Grèce est apparue. Mais il est facile de dire une telle chose pour un dramaturge, quand ce n'est pas lui mais l'autre qui saute. C'est une chose assez vertigineuse : même lorsqu'une équipe est extrêmement soudée et puissante, celui qui réellement prend un risque reste l'auteur-metteur en scène. Quant à vous, vous restez sur la rive à attendre le retour. Dans *Inflammation*, ces images de la noyade et de la traversée d'Ulysse qui part seul vers l'Hadès décrivent de manière très juste les mois de travail solitaire de Wajdi qui ont suivi nos conversations.

Nous avons aussi parlé d'écriture. Les «Sophocle» avaient été pensés par Wajdi comme une pause, après le quatuor du *Sang des promesses* (Littoral, Incendies, Forêts, Ciel, édités chez Leméac Actes Sud-Papiers). Emprunter les chemins d'un autre – de deux autres, avec le traducteur – pour offrir une jachère à sa propre écriture. L'absence de texte reposait soudain cette question. Et cela

semblait impossible. Mais écrire autrement, commencer du moins par écrire autrement, oui. En partant en Grèce, non pas avec un stylo, mais une caméra et un micro, pour prendre ce qui serait là, en chemin. Puis voir.

Avez-vous eu un dialogue artistique sur ce que Wajdi Mouawad a développé et ramené de son séjour grec (vidéo, écrits, etc.) avant d'entrer en répétition ? Comment s'est accomplie la découverte de ces matériaux ?

Durant ces mois «grecs», j'ai bien sûr vu des images, entendu des sons. Wajdi racontait ce qu'il voyait. Il racontait les lieux où il se rendait, la déchèterie par exemple, ses marches dans Athènes, les chiens qu'il suivait, Dimitris qu'il avait rencontré. Il parlait de l'espace, des jeux qu'il entrevoyait avec l'écran. Il parlait des films du cinéaste français Jean-Daniel Pollet qui l'avaient tant bouleversé. Mais nous restions plutôt silencieux sur l'histoire. Wajdi est avant tout un auteur. L'écriture ne se partage pas. Elle naît dans le silence et y chemine aussi. Parler trop vite ou trop tôt, partager trop vite ou trop tôt, peut la fragiliser. L'arche narrative est apparue à Wajdi pendant ces semaines-là, et, peu à peu, les images qu'il avait filmées y ont trouvé leur place, leur sens. Il ne nous

en a dit que la trame principale : un homme décide de mourir pour retrouver son chemin.

Nous, c'est-à-dire l'équipe, n'avons réellement travaillé sur cette matière qu'à partir des répétitions. Lorsque le fil était devenu assez solide. Et nous nous sommes emparés de cette matière avec beaucoup d'implication, car elle nous racontait aussi, elle racontait ce que nous avons vécu pendant les cinq dernières années. Elle nous offrait à tous une réelle liberté. Il faut dire aussi que le temps manquait et qu'il fallait travailler vite. Nous n'avions que cinq semaines pour répéter, puis il fallait créer *Les Larmes d'Œdipe*, repenser *Les Trachiniennes* et créer l'ensemble du *Dernier jour de sa vie* (la totalité des trois cycles présentée au Carré du Manège dans le cadre de Mons 2015 – Capitale Européenne de la Culture). Wajdi travaillait au montage toutes les nuits. Il nous voulait comme les premiers spectateurs. Il avait besoin que nous restions vierges pour tester les images, le récit, la compréhension. Si bien que nous découvriions l'articulation des matériaux au fur et à mesure des séquences. Puis nous retravaillions dessus : en pensant la dramaturgie, le montage, l'image, le son, la musique, le jeu, l'interaction avec l'écran ou le public. Tout était alors mis en discussion et réfléchi. Il y avait deux fils à tirer : celui du plateau, le présent dans l'Hadès, cet instant de la décision

pour Wahid, de l'interlocution avec le spectateur ; et celui de l'écran, le récit des événements qui l'avaient conduit jusqu'ici. Il fallait à la fois penser le chemin et l'unité, comprendre comment le film et le théâtre dialoguaient, comment le temps lui-même s'écrivait, quelle nature et quel registre de jeu s'imposaient. Nous tournions parfois des séquences, utilisant les lieux et les lumières qui étaient là, enregistrions des voix. Dans cette fabrication, quelque chose restait artisanal. La difficulté au fond était de rendre claire la situation – Wahid parle depuis l'Hadès, se demande s'il doit se réveiller, les spectateurs sont les morts, l'écran offre le récit du passé – et de construire un chemin qui puisse être celui d'un voyage, d'une errance, davantage que celui d'une énigme à élucider.

Pouvez-vous raconter des moments marquants, décisifs, précis dans ce travail d'articulation ?

Dans mon souvenir, nous n'avons pas eu le temps des variations propres au rythme des créations. Tout était toujours incandescent, tant les jours étaient comptés et le travail immense. Mais certains moments bien sûr ont été plus complexes. Par exemple, l'ouverture du spectacle, sur laquelle nous sommes souvent revenus. Elle devait être à la

fois mystérieuse et suffisamment claire pour que le spectateur comprenne qui il était, et où. Elle devait donner la clef sur laquelle se jouerait l'ensemble de la partition. Longtemps, nous avons hésité sur le ton à adopter, sur l'humeur du personnage, sur le registre de la langue. Celle-ci devait-elle être familière, quotidienne, ou plutôt poétique, littéraire? Peu à peu, nous nous sommes rendus compte qu'une trop grande familiarité lançait le spectacle sur une fausse piste, qu'il fallait garder une abstraction, pour permettre au spectateur d'entrer dans l'étrangeté de ce qui suivait. Il fallait opérer quelque chose comme un déplacement de l'écoute, un pas de côté, par rapport au réel.

Nous nous sommes également beaucoup interrogés sur le rythme du spectacle. Assez vite, il nous a paru différent de ce que nous avions l'habitude de construire. Lui aussi se décalait. Il imposait une lenteur, un suspens, et refusait l'efficacité. Lorsque nous cherchions des montages efficaces, quelque chose se perdait de cette étrangeté.

Au fond, c'est comme si nous avions travaillé en cherchant une «musique», celle de ce voyage. Si elle disparaissait, il fallait revenir en arrière et recommencer. Jusqu'à préférer parfois le bancal ou l'irrationnel au trop maîtrisé.

« Wajdi est avant tout un auteur. L'écriture ne se partage pas. Elle naît dans le silence et y chemine aussi. »





s au r ciseprione, ses  
uts peupliers, échouez  
rants profonds de l'O  
in vers la maison d'Ha  
ce jusqu'aux lieux ou  
non et les eaux qui, du  
te. Les deux fleuve  
Pierre : c'est là qu'il  
rdres. et l' creuse  
e coude presque  
us les défunts les trois











**Production** La Colline – théâtre national

**Coproduction** Au Carré de l'Hypoténuse – France, Abé Carré Cè Carré – Québec compagnies de création, Mons 2015 – Capitale Européenne de la Culture, Théâtre Royal de Namur, Mair – Mons arts de la scène, Le Grand T – théâtre de Loire-Atlantique

Avec le soutien de l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes et du Château des Ducs de Bretagne

**Administration de tournée** Marie Bey, Lorraine Carrière et Solenn Réto

Création le 28 juin 2015 à Mons 2015 – Capitale Européenne de la Culture

**Avec à l'écran par ordre d'apparition** Marc Tsykine – Adil ; Michel Maurer – Maurice ; Marie Bey – Désirée ; Arnaud Antolinós – Antoine ; Emmanuel Clous – François ; Charlotte Farcet – Esther ; Dominique Daviet – kinésithérapeute ; Aïmée Mouawad – fillette au puzzle ; Ulysse Mouawad – bébé au bain ; Panayotis Kappas – Charon en sa barque ; Christos Patronias – gameur de la varka ; Dimitris Kranias – chauffeur de taxi ; Yorgos Michalis – Néoptolème ; Konstantinos Zirganos, Maria Tsiouli, Chrissa Kouroukli – adolescents ; Christos Karavevas – Christos ; Katerina Lempidara – Katerina ; Andreas Sotiropoulos – Andreas ; Anna Mavroeddis – Gaspara Stampa ; Maria Vassilikou – Louise Labé ; Andreas Tsatsaris – Georg Trakl ; Evaggelia Christodoulou – Maria Zambrano ; Antonis Domestihos – Thucydide ; Vassilis Spanovassilis – Robert Walser ; Nikos Boulieris – Jorge Luis Borges ; Robert Davreux – Robert Davreux ; François Ismert – Vintzenzos Komarous ; George Whikam – Apollon ; Dimitris et Yannis – pêcheurs, Zeus ; Maria B. – Athéna ; Xristos Nikas – ambulancier ; Kyriakos Chalkidis, Andreas Malias – policiers ; Basile Doganis – Hermès ; Yvette Saoutzi – Europe

**Voix** Thibaut Chabane – le kinésithérapeute ; Olivier Pettigars – annonce aéroport de Paris ; Anna Noïfeld – annonce aéroport de l'Hadès ; Véronique Nordey – oiseaux de la déchèterie ; Wajdi Mouawad – chiens, Apollon ; Basile Doganis – chaise, chaussure ; Yiannis Stankoglou – Ulysse en grec ; Ifigénia Tzola – Neoptolème en grec

**Remerciements à** Aggelos Antonopoulos, Vasia Apostolopoulou, Alexis Athanasopoulos, Giorgos Bahsevanidis, Constantin Bobas, Nikolas Chrystofidelis, Dimitris Dattas, Béatrice Delvaux, Victor de Oliveira, Konstantinos Grigoratos, Yanis Griztalas, Caterina Kantziki, Philippe Lacroix, Rana Mokaddem, Irini Mollessi, Paleologos Prassas, François Rambaud, Yvette Saoutzi, Takis Skerlos, Aggelikh Tsolomitou, George Vichas, Eva Zervaki

**Théâtre National de Strasbourg** | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184  
67005 Strasbourg cedex | [www.tns.fr](http://www.tns.fr) | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites : Frédéric Vossier | Réalisation du programme : Suzy Boulmedais et Cédric Baudu  
Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Simon Gosselin

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, juin 2021



**arte** **3** grand est **Inrockuptibles** **TRANSFUGE**

**La Terrasse** **scèneweb.fr** **L'OEIL D'OLIVIER** **COZZ**



Partagez vos émotions et réflexions  
sur *Inflammation du verbe vivre* sur les réseaux sociaux :

**#InflammationDuVerbeVivre**

# Inflammation du verbe vivre

26 juin | 2 juillet

Salle Koltès

Texte, mise en scène  
**Wajdi Mouawad**

Avec  
**Dimitris Kranias** - Le chauffeur de taxi  
**Wajdi Mouawad** - Wahid

Assistanat à la mise en scène en création  
**Alain Roy**

Scénographie  
**Emmanuel Clolus**

Dramaturgie  
**Charlotte Farcet**

Lumière  
**Gilles Thomain**  
**Sébastien Pirmet**

Son  
**Jérémie Morizeau**

Costumes  
**Emmanuelle Thomas**

Musiques originales  
**Michael Jon Fink**

Le texte est publié aux éditions Leméac / Actes Sud-Papiers (2016).  
Le décor est réalisé par les ateliers du Grand T.

**Équipe technique de La Colline** : Régie générale Stefan Mckenzie | Régie plateau Marion Denier | Régie vidéo Julien Nesme | Régie son Éric Georges | Régie lumière Stéphane Touche | Accessoiriste Guylaine Naizot

**Équipe technique du TNS** : Régie générale Stéphane Descombes | Régie plateau Fabrice Henches | Machiniste Cédric Rudolph | Régie lumière Patrick Descac | Électricien Alexandre Rätz | Régie son Sébastien Lefèvre | Régie vidéo Vincent Strub | Lingère Anne Richert

Réalisation sonore  
**Michel Maurer**

Image, son, montage  
**Wajdi Mouawad**

Fixing  
**Adéa Guillot**  
**Ilia Papaspyrou**

Traductions  
**Françoise Arvanitis**

Assistanat à l'image  
et aux traductions  
**Basile Doganis**

Assistanat au montage vidéo  
**Dominique Daviet**

Construction plateau  
**Marion Denier**  
**Magid El Hassouni**

PARAGES | 09

Numéro spécial **Claudine Galea**

Parages, revue de réflexion et de création consacrée aux auteur·rices contemporain·es

Une pluralité d'approches et de témoignages pour saisir une écriture de l'intime, intense et décapante. Paru le 3 juin 2021.

.....  
À l'unité 15€ | À l'abonnement 40€ pour 4 numéros  
[tns.fr/parages](https://tns.fr/parages)

**La traversée de l'été #2**

Programme estival itinérant  
60 artistes | 250 événements gratuits

Spectacles en itinérance | Visites guidées insolites  
Brigades contemporaines | Cartes blanches du samedi | Troupe Avenir de l'été | Ateliers d'écriture, ateliers radiophoniques, ateliers de pratique  
Résidences de création, d'écriture, de traduction

Et d'autres rendez-vous à venir...

.....  
10 juillet | 28 août 2021  
Programme complet sur [traversee.tns.fr](https://traversee.tns.fr)

**TNS** Théâtre National de Strasbourg  
03 88 24 88 00 | tns.fr | #tns2021