



HAL
open science

Seuls, solo de Wajdi Mouawad : D'un théâtre-performance au livre-objet

Catherine Douzou

► **To cite this version:**

Catherine Douzou. Seuls, solo de Wajdi Mouawad : D'un théâtre-performance au livre-objet. Les Chemins de la création. Pouvoirs et autorité dans la musique et les arts du spectacle, (dir. V. Cotro, C. Douzou), Kimé, 2017, p. 53-64, 2017. hal-03834327

HAL Id: hal-03834327

<https://hal.science/hal-03834327>

Submitted on 29 Oct 2022

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.

***Seuls*, solo de Wajdi Mouawad : D'un théâtre- performance au livre-objet**

Catherine Douzou (Université François-Rabelais de Tours)

En créant *Seuls*, le 4 mars 2008, à l'Espace Malraux¹ de Chambéry, puis en reprenant le spectacle au Festival d'Avignon de la même année, Wajdi Mouawad, comédien, dramaturge et metteur en scène, affirme un fort désir de rupture avec ses pièces précédentes : notamment celles qui sont immédiatement antérieures à *Seuls*, c'est-à-dire *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*. Celles-ci, appelées à constituer un ensemble tétralogique², sont de véritables « pièces de théâtre ». En effet, elles sont globalement traditionnelles, soit conformes, pour l'essentiel, au modèle aristotélicien, tel que défini dans *La Poétique*³, en ce qu'elles mettent en scène une fiction grâce à des personnages, incarnés par des comédiens, pris dans une action progressant au fil de dialogues. La réalisation de *Seuls* coïncide avec le rejet de ce que Mouawad percevait alors dans ses pièces très littéraires, comme son « bavardage »⁴ et cette œuvre signe ses retrouvailles « amoureuses » avec « l'acte de jouer, avec le théâtre » :

[...] c'est comme des parents qui, exténués par leurs enfants, vont prendre des vacances « seuls » pour retrouver un état amoureux avec la vie. Je crois qu'au-delà de bien des choses, liées à la langue maternelle et à l'histoire de ce personnage, j'avais envie et besoin de retrouver un état amoureux avec l'acte de jouer, avec le théâtre⁵.

À l'étonnement de son public, il expérimente ainsi, à travers *Seuls*, une nouvelle écriture dramatique, qui revendique la dimension d'une performance de par sa forme et son sous-titre même : *Seuls* est baptisé « spectacle de théâtre », cette appellation ne renvoyant à aucun usage fixé dans la nomenclature spectaculaire actuelle, ou encore « solo », soit une forme souvent liée présentée comme une performance ou quelqu'un agit seul en scène, par son auteur-metteur en scène, qui en est aussi l'unique interprète, du moins si l'on ne considère que le critère de la présence physique sur le plateau⁶. En effet, l'art de la performance⁷, qui se pratique à plusieurs ou en solo, désigne la pratique d'un artiste se concentrant radicalement sur **le processus d'accomplissement d'une action, celle-ci pouvant se dérouler en l'absence de tout texte, de tout discours**, et sur **l'immédiateté de son pouvoir signifiant**. Cet art se pratique sans avoir le désir de créer une fiction. Le corps réel du performer, et non l'incarnation d'un personnage dans la chair de l'acteur, est là, dans un espace et un temps donné, qui se confond avec celui du monde réel. Cet acte se fait au mépris des conventions de la représentation, ce que traduit déjà son renoncement à la mise en forme d'un objet, d'une pièce d'art. Cependant, défiant la notion de performance qui suppose également l'éphémère du geste et la non-reproductibilité de l'acte, Mouawad a publié à la suite du spectacle un livre intitulé *Seuls*⁸, sous-titré *chemin, texte et*

¹ Scène nationale de Chambéry et de la Savoie.

² La dernière pièce de la tétralogie, *Ciels*, a été présentée au Festival d'Avignon en 2009.

³ Aristote, *La poétique*, le texte grec, avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ; préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2011.

⁴ Voir ce qu'il dit notamment de la réécriture de *Littoral* dans un entretien donné pour le Festival d'Avignon 2009 dont il est l'artiste-associé. <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Incendies/textes/Incendies/genese/>, consulté le 6 septembre 2011.

⁵ Entretien avec Wajdi Mouawad. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Seuls/ensavoirplus/idcontent/8993>, consulté le 6 septembre 2011.

⁶ Le spectacle comprend également des voix enregistrées.

⁷ Pour une analyse plus précise de la performance et de ses différences avec la pièce de théâtre on pourra consulter le dossier du centre de documentation de Beaubourg, parmi d'autres sources : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/index.html>, consulté le 10 avril 2015.

⁸ Wajdi Mouawad, *Seuls*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2008.

peintures, qu'il conçoit comme un « livre-objet⁹ », autrement dit comme un livre qui aurait également le statut d'œuvre d'art et qui ne reposerait pas uniquement sur la valeur du texte reproduit, mais aussi sur la typographie et les illustrations (voir illustration 1). Celui-ci comporte le texte du spectacle, que précède une explication du cheminement de l'auteur découpé en quatre grandes étapes : « Ressentir », « Écouter », « Attendre », « Regarder », ainsi que des photos de la représentation et la reproduction de peintures qui l'ont inspiré. Cette démarche qui consiste à figer dans un livre un spectacle se revendiquant comme une performance, au moins par certains de ses aspects, souligne un paradoxe essentiel, propre à nourrir une réflexion sur le « solo » contemporain et ses ambiguïtés, sur la place et l'autorité du texte dans cette réalisation, plus précisément sur les rapports entre le spectacle et le livre auquel il donne naissance. À qui Mouawad, très attentif au théâtre de texte¹⁰, accorde-t-il ici la véritable autorité dans sa création : au spectacle vivant ou au texte ? à la performance ou au livre ? Deux logiques opposées s'affrontent en effet au cours de cette réalisation. Quelle autorité l'emporte-t-elle sur l'autre ? Celle de la forme préécrite, préconçue, qui serait ensuite restituable dans le livre-objet ou bien l'action en scène, où l'acteur, qui est également le concepteur du spectacle, créerait un événement impossible à restituer dans son immédiateté et sa force performative ?

Le « livre-objet » qu'il conçoit semble bien être une façon de placer le transfert du spectacle à l'écrit sous le signe d'un partage nouveau de l'autorité artistique ainsi que d'une dynamique nouvelle entre eux. D'abord, il sera aisé de constater qu'en tout premier lieu, le spectacle de Mouawad interroge les frontières du solo entre la performance et la pièce de théâtre. Mais aussi, dans un second temps, on procédera à l'examen du livre-objet qu'il en tire, avec le désir d'en faire une réalisation originale, qui vise à dépasser les catégories précédentes. Ne tente-t-il pas de remettre en cause le statut traditionnel du texte de théâtre en y injectant une dynamique liée à l'art de la performance, pour en faire un prolongement de ce que le « solo » en scène a voulu mettre en oeuvre par rapport au public.

Un solo entre pièce de théâtre et performance

L'œuvre que Mouawad désigne sous l'appellation de « solo » relève d'un spectacle mixte qui mobiliserait une certaine forme de pièce de théâtre et des éléments relevant de la performance. Si l'on entend par pièce de théâtre, un spectacle mettant en scène une fiction avec des personnages dont des acteurs imitent les actions et qui progresse au fil de dialogues, *Seuls* reste proche de ce modèle qu'avait défini Aristote dans *La poétique*. Cependant Mouawad le réinterprète quelque peu, de sorte que le déroulement narratif du spectacle se fissure pour ouvrir sur d'autres logiques, notamment celles qui sont liées à l'intériorité du personnage et à son imaginaire ou son inconscient.

Seuls déroule une histoire, que Wajdi Mouawad raconte lui-même à la fin de la première partie du livre qui en est issu¹¹. Le résumé de l'intrigue met déjà en évidence le basculement de la représentation d'un monde « réel » à celui de l'univers intérieur du personnage.

L'unique personnage présent en scène (et qu'interprète Mouawad) s'appelle Harwan. Il est un étudiant d'origine libanaise qui s'est installé au Québec avec sa famille exilée. Il écrit une thèse

⁹ En français, l'apparition de la notion « livre-objet » date de 1936 : l'écrivain [Georges Hugnet](#) baptise ainsi ses créations livresques uniques qu'il vend dans sa librairie appelée justement *Au Livre-objet* dans la démarche d'une remise en question de la [reliure](#) d'art. Mais le Futurisme avait déjà en Italie, avec le peintre Fortunato Depero (*Depero futurista*, Milan, éd. Dinamo-Azari, 1927), avait déjà développé dans un format à l'italienne, relié par deux véritables boulons en aluminium, avec écrou et tige filetée. Le Surréalisme, à travers le concept de « boîte surréaliste », imaginé par [Man Ray](#) et [Marcel Duchamp](#), inspire également le livre-objet contemporain.

¹⁰ Il a mis en scène notamment *Macbeth* de Shakespeare (1992), *Don Quichotte* de Cervantès (1995), *Œdipe roi* de Sophocle (1998)...

¹¹ *Ibid.*, p. 120.

de doctorat sur le célèbre dramaturge québécois Robert Lepage. La pièce s'ouvre sur un cauchemar que fait l'étudiant, perturbé de ne pas trouver la conclusion de sa thèse. Il veut rejoindre Lepage à Saint-Pétersbourg, où ce dernier est en train de préparer un nouveau solo ; cela lui permettra entre autres de surmonter une rupture amoureuse. Mais le père d'Harwan tombe dans le coma. Après lui avoir rendu visite à l'hôpital, l'étudiant part quant même en Russie. Dans la chambre de l'hôtel russe où il est descendu, on apprend par la voix off de sa sœur et d'un médecin que c'est lui, Harwan, qui est dans le coma suite à l'accident vasculaire cérébral, qui l'a terrassé tandis qu'il prenait une photo d'identité dans la cabine d'un photomaton pour se procurer le passeport, nécessaire à son voyage. Harwan se trouve donc en réalité prisonnier d'une chambre d'hôpital et de son propre coma, qui l'empêche de communiquer avec le monde extérieur. Il commence à se peindre le corps et à se mutiler sauvagement (illustration 2) puis il se lave et entreprend de peindre une toile. La voix de son directeur de thèse lui lit alors la conclusion de sa thèse, qui a été retrouvée dans les papiers du jeune homme, et lui apprend que ce travail a été jugé exceptionnel par le jury, car il a découvert les secrets de l'utilisation artistique du cadre par Lepage. Finalement Harwan rentre dans le cadre de la célèbre peinture de Rembrandt *Le retour du fils prodigue*, qui est exposé au musée de l'Ermitage, et qui est présent sur la scène du spectacle. La didascalie finale conclut :

Harwan est à présent dans le ventre du tableau.
Il est à jamais dans son cadre.¹²

Ainsi la logique réaliste narrative s'enraye progressivement, s'avérant insuffisante pour que le spectateur organise ce qui se passe sur le plateau grâce à elle. Il est en effet nécessaire d'entrer dans une dimension imaginaire, psychique, symbolique et mythique pour dépasser les contradictions réalistes de ce que représente le spectacle. Cette déconstruction de la représentation comme imitation du réel est d'autant plus nette, que le spectacle s'attache à déréaliser ce que (re)présente la scène, à en souligner son absence de réalisme.

Des incohérences flagrantes s'affichent sur scène. À la scène 5, section B, le spectateur ne sait pas encore que le personnage est censé être en réalité dans le coma et que la scène représente en partie l'intériorité de celui-ci, mais le public ne manque pas d'être étonné lorsqu'arrivé à l'hôtel de Saint Pétersbourg, Harwan ouvre sa valise, n'y trouve que des pots de peinture, et que l'étiquette de son bagage est devenue blanche¹³. La présence du monde réel est très forte, notamment à travers celle d'objets du quotidien : le téléphone, la cabine de photomaton... Mais l'univers familier est reconfiguré dans un espace scénique de plus en plus soumis à l'étrangeté. L'utilisation de la vidéo et des enregistrements audio déréalise le plateau. Elle permet par exemple de figurer sur scène un événement représenté selon différents points de vue. Lorsque Harwan regarde son écran d'ordinateur, la perception du spectateur le conduit à voir le personnage en train de regarder cet écran et simultanément la projection sur une paroi du contenu de cet écran. Les projections vidéo de la silhouette d'Harwan permettent également de dédoubler visuellement le personnage. Dans la séquence du cauchemar initial, il est couché sur son lit mais simultanément, on voit sa silhouette qui se défenestre car l'étudiant est désespéré de ne pas trouver de conclusion à sa thèse (illustration 3). L'espace scénique figure donc le monde réel et dans le même temps les rêves, les cauchemars, l'imaginaire du personnage, dans l'inconscient duquel nous entrons de plus en plus profondément.

À la logique linéaire et réaliste de la narration se superpose une logique du miroir, voire de la mise en abyme que favorisent les libres associations de mots et d'échos entre des situations. Le résumé fourni précédemment avait déjà suggéré l'importance du cadre dans la mise en scène et l'histoire d'Harwan. Ce personnage écrit sur l'utilisation artistique du cadre dans les solos de

¹² *Ibid.*, p. 184.

¹³ *Ibid.*, p. 160.

Robert Lepage. Il est lui-même personnage d'un solo dont la mise en scène joue beaucoup sur le cadre, alors même que le discours thématise cette utilisation. De nombreux cadres sont figurés sur un plateau qui en est lui-même un, au point que tout discours proféré en scène sur le cadre et ses usages est aussi un propos sur le pouvoir du théâtre et de l'art : les cadres que constituent la fenêtre de la chambre d'Harwan, puis celui du photomaton et de l'écran d'ordinateur, celui de la vitre de la chambre d'hôpital, ceux des panneaux que peint le personnage, et enfin celui du tableau de Rembrandt *Le retour du fils prodigue*. Tous ces cadres expriment le parcours du personnage et les problématiques qui sont les siennes. Au début de la pièce, le personnage rêve qu'il se défenestre, autrement dit il passe à travers un cadre pour sortir définitivement de celui, symbolique, de la vie. Le cadre du photomaton illustre ses interrogations sur son identité d'exilé qui ne parle plus sa langue maternelle, l'arabe, puisque la famille d'Harwan vient du monde moyen oriental. Ses difficultés à communiquer avec ses proches et sa solitude se concrétisent par l'écran de la vitre d'hôpital à travers lequel Harwan voit ses proches et perçoit leur voix, sans pouvoir se faire entendre d'eux. Les panneaux qu'il peint soulignent sa tentative de dépasser son trouble identitaire (le personnage souffre d'être coupé de son origine et de ne plus posséder l'arabe, qui est sa langue maternelle) et le conflit avec son père, grâce à une activité de création, qui succède aux terribles mutilations que le personnage s'est infligé. Enfin le cadre de la toile de Rembrandt que Mouawad intègre à la clôture du spectacle fournit l'image d'une réconciliation avec le père, avec l'origine, qui donne enfin, métaphoriquement, un cadre à l'existence d'Harwan et à son identité.

En effet, le cadre joue constamment en lien avec la figure paternelle, elle-même omniprésente dans le spectacle. Le parcours du personnage s'organise autour de son père biologique, de son « père » artistique Robert Lepage, de son « père » universitaire Paul Rusenski, le directeur de thèse, de son père symbolique, celui de la peinture de Rembrandt et pourquoi pas de la figure du père suprême, le Dieu de la parabole biblique du fils prodigue que représente Rembrandt dans cette toile. Cette figure ne cesse de se retrouver de façon plus diffuse comme à travers la cécité du personnage d'Harwan qui n'est pas sans suggérer le mythe d'Œdipe et sa valeur psychanalytique liée au meurtre du père.

Plus qu'elle ne se donne à lire au premier degré, cette histoire rémanente, en dépit de sa déréalisation, s'ouvre ainsi sur une dimension métaphorique et mythique qui s'organise dans un libre jeu d'associations suggérées par le texte et les données du spectacle lui-même.

Pièce de théâtre d'un genre insolite, le spectacle tient également de la performance. Si dans son propre commentaire, Wajdi Mouawad revendique pour *Seuls* l'appellation de « solo » ou de « spectacle de théâtre », c'est également du fait de ce qu'il appelle sa « polyphonie¹⁴ ». La rupture avec ses œuvres antérieures tient beaucoup à ce que, dans *Seuls*, le rapport entre le texte et l'acteur fait place à une écriture scénique qui devient centrale, parfois même au détriment de l'expression discursive. Mouawad entend ainsi rompre avec le côté « bavard¹⁵ » de son œuvre antérieure, nous l'avons précédemment rappelé, et qu'il veut donner toute leur puissance aux modes d'expression autres que linguistique : musique, son, corps, lumière, images couleurs, gestes... Au fur et à mesure qu'avance le spectacle, le jeu sur le discours cède la place aux gestes, à l'au-delà des mots. En effet, le discours reste très présent dès les premières séquences. On entend la voix d'Harwan, présent en scène, qui s'adresse à d'autres personnages, absents, par l'intermédiaire du téléphone ou au fil de soliloques, comme lorsqu'il parle à son père qu'il croit être dans le coma. La voix des autres, absents de la scène, résonne également, tant il est vrai que la forme du solo n'exclut pas la présence immatérielle d'autres personnages que celui seul en scène : le répondeur téléphonique fournit un subterfuge efficace ou encore le recours à la *voix off*.

Mais dans la suite du solo, le geste prédomine. Tout au long de la séquence 8, les actes

¹⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁵ *Id.*

d'Harwan, silencieux, manifestent une violence choquante : il pratique une auto-éventration, se mutile la bouche... Trace de cette activité purement gestuelle du personnage, les didascalies envahissent le texte de l'objet-livre, manifestant ici la toute puissante de la « polyphonie » de Mouawad et de son désir de rethéâtralisation du théâtre.

De ce fait, le solo tend vers la performance. En effet, le performer joue avec son propre corps pour agir sur le spectateur. Il impose sa présence réelle, et non fictive, dans un temps et un lieu réels, partagés avec le public. Reposant sur un seul personnage dont la proximité avec la figure de l'auteur est évidente, le spectacle de *Seuls* tend à superposer les deux et à s'interroger sur son statut fictionnel, à le vivre par moments comme l'amorce d'une performance où gestes et actions d'un performer portent l'essentiel du spectacle et de ses effets. Mais en réalité nous ne sommes pas dans la performance absolue, de sorte que la violence de ces gestes tels que les perçoit le public est atténuée. Harwan ne s'appelle pas Wajdi Mouawad même si le personnage est construit en partie avec des éléments de la personne de Mouawad, puisque celui-ci a rédigé une thèse sur Lepage, qu'il est d'origine libanaise, exilé au Québec avec sa famille. En effet Wajdi Mouawad a quitté son pays natal à l'âge de dix ans en 1978 car il a émigré avec sa famille à Paris en France puis au Québec dans la ville de Montréal en 1983. Durant sa scolarité il rejoint la troupe de théâtre de son école secondaire puis, il entre à l'École nationale du théâtre du Canada dont il sortira diplômé en 1991. Il a donc une culture multiple et les expériences de l'exil, du déplacement et de l'interrogation sur sa propre identité, son rapport à sa famille et à ses héritages sont centrales dans son existence, exactement que pour Harwan, obsédé par la figure du père et de l'origine. Robert Lepage existe vraiment et on entend sa voix enregistrée en scène ; de même Mouawad a une sœur qui porte un nom proche de celui du personnage de la sœur d'Harwan et les voix que l'on entend sont celles, enregistrées, de la véritable sœur et du véritable père de Mouawad. Le réel intervient sur scène, pris tel quel ou juste légèrement décalé. On s'approche du dispositif pratiqué par Rodrigo Garcia qui, dans certains spectacles, écrit des textes autobiographiques, les dit sur scène, en tant que Rodrigo Garcia, et non comme un personnage d'invention. Cependant *Seuls* en diffère de ce modèle. La fiction se rapproche de l'autofiction, sans tomber dans l'autobiographie, et la mise en scène crue de soi-même : le spectacle conserve un caractère de fable. De plus, le personnage d'Harwan ne s'adresse pas au public ni ne manifeste une conscience de son existence, même si le tout début du spectacle engendre une ambiguïté fugitive : Harwan est « nu au milieu de la foule¹⁶ », son discours débute par ces mots « Mesdames et messieurs¹⁷ » Mais on comprend très vite qu'il s'adresse à la foule qui assiste, dans son cauchemar, à sa soutenance de thèse et non au public réel, présent dans la salle où se joue *Seuls*.

Mouawad travaille l'entre-deux, inscrivant, dans les tensions d'une forme hybride, les difficultés à se dire hors de la fiction et à parler, notamment dans un dialogue entre fils et père, entre ces différentes générations que l'Histoire et l'exil a encore plus séparées qu'elles ne le sont habituellement. L'hybridité et la volonté de rupture avec ses pièces précédentes valent comme recherche d'un nouveau langage pour sortir de la solitude que thématise le titre du solo, *Seuls*.

Un livre-objet « performance »

La dimension hybride du spectacle, entre performance et pièce de théâtre, se retrouve dans le livre-objet qui en est issu en 2008 chez Léméac éditeur et Actes Sud, sous le même titre que le solo. Non seulement l'auteur est désireux de pérenniser son spectacle, mais avec cet ouvrage il se livre à une intéressante tentative de transposition de ses enjeux et de ses dynamiques. Ainsi, ce livre-objet ne se contente pas de garder la trace du texte de la pièce et de ses didascalies grâce à leur impression. Il entend conserver l'esprit de la performance, qui est à l'horizon du

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Id.*

spectacle-solo, voire de performer lui-même en mobilisant la « polyphonie » chère à Mouawad, notamment celles du discours et des arts visuels.

La composition du livre-objet engage la lecture vers une forme de transposition de la « performance » théâtrale. Sous-titré « chemin, texte et peinture », l'ouvrage s'organise en deux parties nettement identifiées. La première section « chemin » retrace la genèse mentale qui a conduit l'artiste à élaborer progressivement le spectacle-solo *Seuls*. Dans un texte introductif à l'ouvrage, Wajdi Mouawad explique que « le livre doit être vu comme une tentative de mener le lecteur à travers le devenir, parfois réel, parfois imaginaire, de manière à établir un lien avec un spectacle sur lequel je m'apprete à travailler¹⁸. » Reproduisant une démarche que d'autres ont déjà opérée, tel François Bon dans *Parking*¹⁹, il parcourt les étapes de la genèse du solo, en reproduisant les éléments divers qui l'ont amené à la création du spectacle ou en racontant les étapes de ce qu'il présente comme une aventure dans l'inconnu. Mouawad produit des pièces qui ont été importantes dans sa phase de création. Divers éléments se succèdent : une définition du verbe « écouter » par *Le petit Robert*²⁰, la reproduction de tableaux qui déclenchent une étape du travail tels *L'annonciation* du Tintoret²¹, *Le retour du fils prodige* de Rembrandt²², des croquis de projet de spectacle dessiné par l'auteur²³... Evoquant celle des livres pour enfants, la narration de Mouawad conserve une forme de naïveté qui entend nous faire revivre avec lui les étapes de sa création. Captant le processus de la création, dont il fait ici un spectacle livresque, il maintient le suspens jusqu'au terme de cette partie consacrée à la genèse. Alors les différentes pièces du puzzle s'unissent et laissent place, à la seconde partie du livre-objet, c'est-à-dire au texte et aux photos du spectacle lui-même.

Cette seconde partie intitulée « texte » rend compte du spectacle pris dans son déroulement linéaire. Pour cela, il distingue huit parties numérotées et titrées, elles-mêmes découpées en sous-parties. Mouawad y transcrit la part discursive du solo (les paroles prononcées par Harwan et par les voix autres entendues par exemple grâce à l'usage du répondeur téléphonique) et les didascalies qui racontent les gestes de la performance. Quelques photos du spectacle sont également reproduites, qui illustrent certaines didascalies et matérialisent pour le lecteur la structure de l'espace scénique, et quelques peintures présentes sur scène à un moment donné, comme celles que peint Harwan pendant son coma ou encore celle dans laquelle il entre à la fin spectacle, *Le retour du fils prodige*.

Nous ne manquons pas d'être frappés par la grande unité sensible d'une part entre les deux volets du diptyque constitutif du livre-objet, d'autre part entre celui-ci et le spectacle solo. Toutes les parties et tous les stades de la création de Mouawad autour de *Seuls* interagissent, comme pour prolonger le spectacle et sa dimension de performance auprès du lecteur de ce livre. Ainsi dans celui-ci, se retrouvent les couleurs fortes du spectacle, qui étaient inspirées par le tableau de Rembrandt. Est en particulier très présent le rouge, couleur de sang que peint Harwan sur son corps dans le solo²⁴ et qui domine dans *Le retour du fils prodige*, avec le jaune or (illustration 4). Autre forme de liaison, certains énoncés sont repris à la fois dans la partie consacrée à la genèse et dans le texte du spectacle. Telle phrase de la partie I, parlant de l'utilisation scénique du cadre par Robert Lepage (« Ce cadre pouvait être un tulle, un miroir, un cyclo, mais toujours il était l'espace de l'écriture magique²⁵ »), est reformulée, développée dans le solo au moment où est exposée la conclusion de la thèse d'Harwan sur l'utilisation du

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ François Bon, *Parking*, Paris, Minuit, 1996.

²⁰ *Seuls*, *op. cit.*, p. 37.

²¹ *Ibid.*, p. 32.

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ *Ibid.*, p. 62-63.

²⁴ *Ibid.*, p. 64.

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

cadre dans les solos de Robert Lepage²⁶.

Le livre-objet renforce également les interactions parce qu'il ouvre de nouvelles interprétations du spectacle grâce à des rapprochements entre les deux volets du livre diptyque. Lorsque Harwan évoque la progressive incarnation du spectacle au fil de sa genèse dans la partie I, il reproduit un tableau du Tintoret représentant *L'annonciation*²⁷ car le processus de création s'apparente à ce phénomène sacré, annoncé par un ange : « L'Ange annonciateur est l'ange qui apparaît pour faire savoir à l'intéressé qu'il porte en lui un monde nouveau²⁸. » Un peu plus loin, l'ange et le coma sont associés : « L'Ange est un accident comateux²⁹ ! ». Cela éclaire d'un jour nouveau l'état dont Harwan est victime dans le solo : son accident vasculaire cérébral coïncide avec sa quête d'identité et son entrée dans le monde de la création, qui deviennent des épreuves sacrées, envoyées par Dieu. Les échos se multiplient ainsi d'une partie à l'autre, de la genèse au texte, du livre-objet au spectacle. La lecture de ce livre-objet tend vers la performance et la répétition du spectacle dans la mesure où, d'une certaine façon, la lecture rejoue celui-ci, en remet en jeu les interprétations possibles, en même temps qu'elle incite le lecteur à refaire la démarche qu'a suivie Mouawad pour créer. Il y a de nouveau re-présentation dans la lecture, remise en vie du spectacle. A la différence de ce que fait François Bon dans *Parking*, Mouawad ne présente pas la partie consacrée à la genèse comme une réflexion *a posteriori* sur le spectacle mais il restaure le cheminement qu'il a lui-même accompli en invitant implicitement le lecteur à lire celui-ci comme une enquête, un mystère quasi sacré auquel il est invité à participer. Mouawad fournit les indices qui l'ont touché puis conduit à la création de ce spectacle, sans les enfermer dans une interprétation figée. Par là, il nous incite à participer à une création en cours, non achevée et ce d'autant qu'elle va permettre au lecteur de relire, voire de revivre le spectacle avec de nouveaux yeux. Photos et tableaux fournis par le livre-objet sont comme les cadres du spectacle *Seuls* et des solos de Robert Lepage : des ouvertures sur l'imaginaire que Mouawad offre au lecteur comme l'a fait auparavant la scène elle-même pendant le spectacle. Le livre-objet en restituant des images qui reproduisent des photos et des tableaux utilisés pour le spectacle entend agir sur le lecteur comme le ferait un spectacle, par le montrer, comme une performance, par l'inattendu des actions produites. La spectacularisation du livre est d'autant plus forte que Mouawad joue sur les couleurs des énoncés, les caractères utilisés pour les textes et la disposition typographique des mots ce qui unifie les deux volets du livre et en fait un livre-objet, donné à regarder et à vivre autant qu'à lire.

Le livre-objet entend également renforcer deux dimensions essentielles du spectacle *Seuls*. C'est d'abord la dimension autoréflexive sur le créateur qui est au cœur du livre-objet. Le spectacle, qui est la mise en scène d'un créateur, le personnage d'Harwan, lequel de surcroît écrit sur un autre créateur le metteur en scène Robert Lepage, est prolongé dans le livre-objet par le dévoilement de sa propre genèse qui est également une nouvelle peinture que l'artiste Mouawad fait de lui-même et de son travail. Même si l'exergue du livre salue l'ensemble de l'équipe qui a produit le spectacle, la partie I, consacrée à la genèse, « met en scène » exclusivement l'artiste en gestation. Elle l'institue en figure même du créateur, sans doute proche, selon lui, d'une figure divine ou du moins sacrée comme le suggère la référence à *L'annonciation* du Tintoret. En effet le parallèle est aisé : l'œuvre grandit en Mouawad comme le Christ dans le ventre de Marie. Le récit de cette genèse arrime Mouawad à la littérature : une citation de Du Bellay figure en ouverture et en grosses lettres sur deux pages : « Heureux qui comme Ulysse³⁰ ». De même, il le hisse au rang de créateur mythique. Cela est renforcé par des

²⁶ *Ibid.*, p. 182.

²⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹ *Ibid.*, p. 116.

³⁰ *Ibid.*, p. 4-5.

références bibliques au sacrifice d'Abraham, où un père accepte de sacrifier son fils, et à la parabole du fils prodige, où un père pardonne à son fils pêcheur, ou encore par celles au mythe antique d'Œdipe, où se joue un conflit mortel entre père et fils.

Enfin, la présence de la partie I dans le livre-objet souligne la proximité entre Wajdi Mouawad l'auteur de *Seuls*, livre et du spectacle, et le protagoniste de celui-ci, Harwan. Ainsi, le livre renforce et pérennise la mise en scène de Mouwad par lui-même. Les liens entre Harwan et Mouawad sont très évidents si l'on s'en tient aux seules données biographiques du personnage et de son interprète. Les détails autobiographiques que fournit Mouawad (l'exil, la différence de langue, la quête de l'identité...) soulignent ainsi ce que le personnage d'Harwan lui doit³¹. En gros caractère, il écrit lui-même la conclusion à laquelle il est arrivé. « Et si Harwan c'était Wajdi si Wajdi n'avait pas fait de théâtre³² ? » Ainsi parmi les pistes de lecture qu'ajoute le livre-objet au spectacle, celle de l'autofiction, du portrait de l'artiste par lui-même, n'est pas la moindre.

En fin de compte, le spectacle solo dans *Seuls* relève de plusieurs régimes, pièce de théâtre, performance... L'évolution du spectacle au livre-objet imprime une autre direction au solo, qui serait une forme de romanisation, au profit de la personne de l'auteur en tant que sujet de création et créateur, comme si le solo ne suffisait, à lui tout seul à assouvir son désir de s'interroger en se représentant. Ses troubles identitaires se traduisent dans le clair-obscur de formes en dialogue et en tension.

³¹ *Ibid.*, p. 111.

³² *Ibid.*, p. 112.