

Solitaires ou solidaires? Spiritualité et théâtre engagé

Alexandre Lazaridès

Number 92 (3), 1999

Sens et sacré

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16473ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1999). Solitaires ou solidaires? Spiritualité et théâtre engagé. *Jeu*, (92), 111–122.

Solitaires ou solidaires ?

Spiritualité et théâtre engagé

Un art de l'inconfort

L'art et la spiritualité, toutes deux manifestations privilégiées de la vie de l'esprit, sont traditionnellement logés à la même enseigne, celle de la vocation. Mais leur rapprochement est source de quelques malentendus. L'ignorance où l'on se trouve des origines d'une vocation, en dépit des explications psychanalytiques ou sociologiques, toujours insuffisantes, fait qu'il est difficile de cerner les deux phénomènes. Si l'art se prête à une vérification par le sensible, il n'en est pas de même pour la spiritualité : sa vérité est immatérielle et ne peut être appréhendée que par cette médiation de la subjectivité appelée témoignage. C'est bien donc par son opposition au corps que la spiritualité se définit¹. Tout au contraire, l'art sollicite d'abord le corps et les sens, pour être vu, lu, écouté. Son royaume imaginaire est fait d'images et de chimères, de

Marc Chagall, *l'Âme de la cité*,
1945. Paris, Musée national
d'art moderne.



mots et de sons, de couleurs et de formes, de toutes ces choses qui sont justiciables de l'esthétique, « science du sentir ». Les vocations spirituelle et artistique sont donc rarement comparables, quoique toutes deux expriment la vie de l'esprit ; elles ont même souvent été jugées incompatibles.

C'est que, dans son essence, l'art est liberté : il ne peut pas servir et ne doit pas obéir. S'il existe une notion antinomique à celle d'art, c'est bien celle d'utilité. Cependant, Sartre disait que « nul ne peut éviter de choisir », ce qui implique que l'artiste est toujours plus ou moins au service d'une théorie, d'une cause, d'une vision, d'une idéologie. Mais les degrés de son « utilité » sont infiniment variés. À un extrême, dans l'art pour l'art, la création est

1. Le mot latin *spiritus*, « esprit », a donné l'adjectif *spiritualis*, « propre à la respiration », dont dérive le français « spirituel », la notion commune étant celle de l'immatériel par opposition au corporel. L'emploi de l'adjectif est resté confiné au domaine religieux et théologique jusqu'au XV^e siècle, a gagné ensuite la philosophie et la psychologie, avant d'entrer dans le langage courant et la parapsychologie. Plusieurs glissements de sens ont évidemment accompagné cette évolution. Voir le *Robert historique de la langue française*, article « Spirituel ».

désengagement total ; à l'extrême opposé, l'engagement devient asservissement, à un programme politique, par exemple, comme dans le réalisme socialiste pour lequel les personnages sont, d'abord et surtout, des porte-parole idéologiques. Créer des personnages *imaginaires* aux prises avec une valeur dont ils seraient les témoins *véridiques*, tel est le défi que veut relever l'art engagé. Sauf que le concept d'« imaginaire vrai » est aussi absurde que celui de « vérité imaginaire ». Travaillé par l'effort de concilier l'imaginaire et le vrai, la fiction et le réel, l'art engagé du juste milieu est, pour ainsi dire, assis entre deux chaises : c'est un art de l'inconfort. De ce point de vue, il m'a semblé intéressant d'illustrer la problématique de l'engagement par l'examen de deux textes, de genres et de tons différents, mais aux ressemblances structurelles marquées. Le premier, narratif, met en scène un personnage d'artiste, et le second, dramatique, celui d'une mystique. L'un et l'autre personnages sont en état de réclusion volontaire pour marquer leurs distances avec leur famille et leur milieu social, puisque la coupure avec le monde est le premier pas de toute quête spirituelle. Ils ne quitteront leur réduit pour renaître au monde extérieur que profondément changés par leur découverte. Dans les deux cas, c'est le récit d'une vocation en crise. Une fois l'analyse complétée, nous reviendrons sur les relations entre spiritualité et art engagé dans la conjoncture sociale qui est la nôtre.

« Hautaine solitude »

Les lecteurs de Camus auront sans doute reconnu la provenance du premier titre qu'affiche le présent article : il s'agit des trois derniers mots, mis au pluriel et devenus interrogation, de « Jonas ou l'Artiste au travail² », cinquième nouvelle de *l'Exil et le Royaume*, recueil publié en 1957, l'année du prix Nobel. Camus était au faite de la renommée, mais sentait ne plus s'appartenir ni trouver le temps nécessaire pour mener à bien son œuvre, sollicité qu'il était de partout. Cette nouvelle, écrite quelques années avant sa publication, est une réflexion sur les servitudes de la création artistique. Dans une lettre en date du 15 février 1953, il écrivait à un ami qui lui reprochait sa « hautaine solitude » : « [...] mon œuvre ne m'a pas libéré, elle m'a asservi. Et si je la poursuis, c'est que je n'y puis rien et que je la préfère à tout, même à la liberté, même à la sagesse ou à la vraie fécondité et même, oui même, à l'amitié³. » Il est aussi difficile au véritable artiste d'échapper à l'appel de l'acte créateur qu'au prophète Jonas, à l'ordre de Dieu d'aller enseigner la redoutable Ninive. Jonas avait voulu alors fuir sur un bateau, mais, après une tempête et un séjour de trois jours et trois nuits dans le ventre d'un grand poisson, il renaît à la vie, désormais plus docile à la voix divine. Le nom du personnage

2. Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962. Textes établis et annotés par Roger Quilliot, p. 1623-1652. Compte tenu de la relative brièveté de cette nouvelle, les citations en seront données sans référence aux pages.

3. Lettre à Pierre Berger, *ibid.*, p. 2054.





Albert Camus. Photo :
Loomis Dean/Life, tirée
de l'ouvrage de Morvan
Lebesque, *Camus*, Paris,
Seuil, coll. « Écrivains de
toujours », 1963.

principal de la nouvelle de Camus, Jonas, et l'exergue biblique (« Jetez-moi dans la mer [...] car je sais que c'est moi qui attire sur vous cette grande tempête », *Jonas*, I, 2) semblent une invitation à une lecture allégorique.

Gilbert Jonas est devenu « artiste peintre » sans trop savoir comment. Tout ce qui lui arrive d'heureux, il l'attribue non à ses mérites, mais à son « étoile » : son mariage avec la courageuse et décidée Louise Poulin, la naissance de ses trois enfants, l'amitié avec l'indéfectible Rateau et, bien sûr, le succès de ses expositions. Ce succès lui semble inexplicable parce qu'il ne se fait pas une idée précise du sens de sa propre peinture ni de la peinture en général. Aussi se montre-t-il enchanté au début que les admirateurs qui affluent dans son appartement lui expliquent les dessous et les mystères de ses tableaux. Mais il a de moins en moins le temps de peindre ; les lieux, déjà exigus pour la famille, sont constamment occupés par des visiteurs, ce qui l'oblige à abandonner la plus grande pièce où il peignait pour une autre, plus petite, et celle-ci, pour une dernière plus petite encore. Sa veine semble se tarir à mesure que son succès croît et que l'espace rétrécit, mais, bientôt, il arrête tout à fait de peindre, commence à boire, entame des liaisons éphémères. Son couple et sa veine sont en crise. Il se sent coupable de tout, puis acculé à prendre une décision ultime. Un jour, il rentre chez lui chargé de planches, et, dans l'angle droit de deux couloirs, à mi-hauteur des « hauts murs qui s'élevaient jusqu'au plafond obscur », il se bâtit une « sorte de

soupe étroite, quoique haute et profonde », où il se retirera pour travailler sans déranger personne, explique-t-il. De ce lieu, il ne sortira d'abord que pour les repas et le sommeil, puis n'en descendra plus du tout, touchera à peine aux provisions qu'on lui monte. Les visiteurs, à qui on ment sur les raisons de sa disparition, désertent son appartement, tandis que la vie s'éloigne peu à peu de l'artiste qui attendait le retour de son étoile. Et voilà qu'un soir Jonas rallume sa lampe et demande une toile. Il travaille toute la nuit. Au matin, il perd connaissance. On appelle un médecin qui diagnostique l'épuisement. Pendant ce temps, son ami Rateau « regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire*. »

Un mot, deux lectures

Tout se passe ensuite comme si la question : « Comment lire le mot de Jonas ? » devenait : « Comment (re)lire le texte de Camus ? » Les menus événements de la vie du peintre qui s'enchaînaient comme au hasard du temps devront maintenant être organisés dans une représentation symbolique qui montre sans démontrer. On découvre alors que l'espace est l'enjeu essentiel de la nouvelle comme elle peut l'être pour la peinture. Les toiles de Jonas, en envahissant l'appartement, contraignent de plus

en plus la vie de famille. Les produits de son imagination, ses enfants spirituels pourrait-on dire, entrent en concurrence territoriale avec ses enfants de chair. Cette donnée symbolise la place, toujours insuffisante, que l'artiste peintre réserve dans son cœur aux relations avec les siens. Il se rend compte peu à peu qu'il « était difficile de peindre le monde et les hommes et, en même temps, de vivre avec eux ». Car, bien qu'il eût voulu consacrer plus d'attention à sa femme et à ses enfants, il se rend compte que l'art est long et la vie, courte, que l'amour est aussi exigeant que l'art, et que, en fin de compte, il lui fallait choisir entre les deux. Il essaye d'atermoyer encore, n'est plus certain d'exister, mais, avec le tarissement de son inspiration, la minute de vérité sonne enfin : il lui faudra créer *ou* vivre, être solitaire *ou* solidaire, alors que son rêve était de demeurer solitaire *et* solidaire : « être seul sans se séparer des siens ». Jonas pense alors réaliser par la soupente, équivalent de la « hautaine solitude » reprochée à Camus mais si nécessaire au créateur, un compromis entre la solitude féconde et la proximité charnelle avec les autres.

Quand il aura fini de peindre son dernier tableau (qui n'en est pas un, à vrai dire) et entendra, au lever du jour, « la belle rumeur que font les hommes », il aura compris qu'il préférerait vivre, peut-être parce qu'il n'était pas, au fond, un vrai peintre. D'où cette constatation paradoxale à première lecture :

« Il se disait maintenant qu'il ne travaillerait plus jamais, il était heureux. » Qu'est-ce à dire, sinon que la création ne rend pas heureux le commun des mortels, le bonheur de l'œuvre accomplie étant, selon une expression que Camus confiait à ses *Carnets*, un « effrayant bonheur⁴ ». Seuls les vrais artistes ont les moyens de le préférer au bonheur tranquille de la majorité – osent préférer « l'exil » au « royaume » –, pour obéir à la voix dévorante qui les habite, à cet appel d'absolu nommé « vocation » et qui est, bien entendu, tout autre chose que la foi du naïf Jonas en son étoile. Ses enfants recommencent alors à courir et à jouer librement dans tout l'appartement reconquis : la vie a triomphé de l'art. Il ne reste à Jonas qu'à mourir en tant qu'artiste, pour renaître en père, époux et ami. Il le fait en tombant « sans bruit ». La soupente peut alors le rejeter parmi les siens, comme le poisson l'avait fait pour le prophète fuyant l'ordre divin.

En grand écrivain, Camus sait que l'art ne doit pas donner de réponse toute faite. Il recourt à une ironie, plus indulgente ou amusée que grinçante, pour regarder avec lucidité et tolérance la comédie humaine qu'il met en branle. Cette distance ironique, ce détachement amusé, effets d'un équilibre stylistique soigneusement contrôlé,



4. *Op. cit.*, p. 2046.

caractérisent un observateur qui refuse de prendre parti et laisse à chacun l'exercice de sa liberté, pitoyable mais entière. On retrouve ici l'art de celui qui, dans *l'Étranger*, illustre, par le quotidien insignifiant et insolite d'un homme ordinaire, le thème de l'absurde tout en déjouant les pièges de la démonstration philosophique. Il nous épargne l'« inconfort » d'un texte engagé.

Le secret d'Edwige

La pièce de Wajdi Mouawad, *les Mains d'Edwige au moment de la naissance*⁵, s'annonce elle aussi par un exergue biblique : « Le vent souffle où il veut et tu entends sa voix, mais tu ne sais pas d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit. » (*Jean*, III, 8) La nouvelle de Camus et la pièce de Mouawad procéderaient de démarches apparentées, car leurs exergues sont échangeables : l'Edwige de Mouawad va susciter autour d'elle une « tempête » comme celle dont parle le prophète, et le Jonas de Camus est quelqu'un sur qui l'Esprit évoqué par l'évangéliste a soufflé, devenant son « étoile ». Deux données fondent l'action des *Mains d'Edwige*... Depuis un temps indéterminé, Edwige s'est enterrée dans la cave, exigüe et pestilentielle, de la maison paternelle⁶. Elle est pleine de colère contre le monde tel qu'il lui apparaît, pétri de convenances hypocrites, livré aux puissances de l'argent et, surtout, sans âme ni amour. C'est pourquoi, comme elle le dit à son frère Alex, c'est lui et ses amis qui sont des ensevelis. Sa propre cave lui apparaît « pleine d'une lumière aveuglante ». Elle oppose ainsi sa solitude habitée à la solidarité grégaire de sa famille et de tous les autres. Avec le frère et la sœur, deux mondes inconciliables vont s'affronter jusqu'à la fin, celui de la dure réalité et celui de l'idéal rêvé. De plus, Edwige est, depuis deux ans, l'objet d'un phénomène inexplicable : ses mains coulent à l'instant de la prière ou dès qu'elle s'adresse à la force mystérieuse qui l'habite et qu'elle appelle « mon amour ».

À cette première donnée antérieure au lever du rideau s'ajoute le mystère, vieux de dix ans, de la disparition de sa sœur Esther, que tout le monde, y compris ses parents, tient pour morte. Mais pas Edwige selon qui, en refusant d'espérer son retour, ils ne veulent pas pardonner à Esther d'être partie comme elle l'a fait, « le visage décidé, la tête droite [...] et avec elle le bonheur ». C'est la soif d'amour qui a chassé Esther loin des siens, cet amour qui a toujours manqué à leur famille, remplacé par les « convenances, les façons, les gens et leur argent, mais jamais l'amour, jamais l'amour », comme elle le clamera à la face de sa mère. Edwige attend le retour d'Esther, telle Électre celui d'Oreste, pour une grande revanche. Sa conviction n'est partagée que par Vaklav, son amoureux. Il lui rend secrètement visite dans la cave, à l'encontre de l'interdiction de ses parents qui croient, comme beaucoup, qu'Edwige traite avec le diable ou bien qu'elle est une putain. Tout est en place pour le déclenchement du drame.

5. Montréal, Leméac, 1999, 89 p. Première représentation en janvier 1999, au Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène d'André Brassard. Citations de la pièce données sans référence aux pages.

6. Soulignons que le retranchement dans un lieu plus ou moins exigü est une constante dans le théâtre de Wajdi Mouawad, par exemple les toilettes pour Willy Protagoras, une chambre d'hôtel pour Willem (*Rêves*), la cave pour Edwige...

« Funérailles de paille »

Edwige s'est retranchée dans la cave parce qu'elle s'oppose violemment à la décision de ses parents de porter en terre un cercueil vide, dix ans après la disparition d'Esther, « jour pour jour, nuit pour nuit », afin d'en finir avec les rumeurs et une interminable attente. De plus, une foule de gens, dont certains sont venus de loin, vont assister à la messe nocturne pour laquelle ils se sont cotisés et que le prêtre viendra célébrer dans la maison. Tous veulent assister au prodige qui se manifeste par les mains d'Edwige. Certains d'entre eux sont même des malades ou des infirmes qui espèrent un miracle. Mais ce que le père tait et que le frère, brutal et cynique, va révéler à Edwige, c'est que les visiteurs devront payer un « billet d'entrée ». L'argent permettra à Mathias d'avoir un magasin de couture, à Alex, de quitter un pays qu'il n'aime guère, un pays « qui ne connaît qu'obscurité, froid et brouillard, désert ignoré du soleil », et à tous, d'« arrêter de [se] battre contre la terre ». Mais plusieurs ne veulent payer qu'après avoir vu le prodige s'accomplir, pas avant, et se font menaçants. La mère, Éloïse, se soumet à la volonté commune de son mari et de son fils, surtout qu'il y a danger que les gens, furieux de s'être fait prendre dans une « grosse arnaque », ne mettent le feu à la maison. Edwige éclate alors en imprécations et les maudit tous. Elle a percé les intentions malignes qui animent les bien-pensants du village. Eux prétendent défendre le droit à une sépulture par ce simulacre d'inhumation, par ces « funérailles de paille », mais Edwige sait que l'exemple donné par Esther leur fait peur : « Ils veulent l'enterrer pour qu'ils puissent la tuer si un jour elle décidait de revenir », avait-elle dit à son père, sans se rendre compte peut-être qu'elle émettait une prophétie.

C'est Vklav qui va la prévenir que des gens croient avoir aperçu un « fantôme obèse », une « ombre qui saigne », en train de rôder, depuis la veille, dans le brouillard, à l'orée de la forêt. On croit que c'est Esther. Edwige semble sceptique, comme si sa conviction avait été ébranlée, au point que, de guerre lasse, après une nouvelle exhortation de sa mère, elle accepte de monter prier avec les gens. Soudain, des coups très violents ébranlent la petite porte de la cave. C'est Esther, de retour dix ans après sa disparition, « jour pour jour, nuit pour nuit ». Elle rôdait autour de la maison depuis longtemps, se cachant de tous. Durant sa longue errance, Esther avait compris que « le monde est perdu », qu'« il n'y a jamais eu de



vérité », que le monde est peuplé de « spectateurs [...] animés par une grande folie, joyeuse et vivante ». Aucun de ceux-là n'a pu apaiser sa soif. Mais la voilà enceinte, après une nuit ineffable, d'un homme qu'elle aimait « comme un dieu » et qui lui avait « appris à regarder le ciel [...] à regarder la lumière à travers une forêt, un buisson pour y voir un vitrail impressionnant ». Pourtant, elle avait pris peur : « J'ai foutu le camp et j'ai passé, à côté de ma vie⁷ ». L'homme est mort dans un horrible accident, écrasé par un train et, dernière image qui lui reste et la hante, « son visage a explosé ». À écouter ce récit, Edwige se sent toute petite à côté de ce passé « très grand » : « Tu as aimé, Esther, tu peux être heureuse car c'est toi qui as vécu, tu as l'amour en toi [...] ».

Descendus tour à tour dans la cave, le père et le frère prétextent le brouillard qui s'y était infiltré pour faire semblant de ne pas voir Esther. Mais la mère, secouée par cette absurde cérémonie autour d'un cercueil vide, accepte enfin de reconnaître l'enfant prodigue, toujours secrètement attendue, lui parle mais refuse de l'embrasser. Elle ne peut pas annoncer qu'Esther était revenue, car il faudrait alors renvoyer les gens qui ont déjà payé et « ça fera un scandale épouvantable ». Et s'en va. Esther doit accoucher, elle est déjà couverte de sang et demande à sa sœur de l'aider. L'enfant se présente mal et Edwige ne sait pas comment s'y prendre : ses mains ont perdu leur pouvoir. Esther s'essouffle et s'épuise à pousser, hurle longuement de douleur. La mère, convoquée, redescend, se laisse apitoyer, fait renvoyer tout le monde par Alex et opère sa fille avec une lame ; l'enfant est sauvé, mais Esther va mourir au bout de son sang. Là-haut, les gens, furieux de n'avoir point vu de miracle, rossent Mathias et mettent le feu à la maison. Éloïse prend le bébé, une fille, et sort. Edwige interdit à Vaklav de transporter dehors le corps d'Esther, et, tandis qu'ils sortent, la maison en flammes s'écroule sur le cadavre de la jeune accouchée. « On brûle toujours ceux que l'on ne comprend pas », avait prédit Edwige.

Dans le ventre du brouillard

Pour que ce drame de la vocation s'accomplisse, trois conditions étaient nécessaires et seront réunies au prix de quelques accommodements avec le ciel et la vraisemblance : il faut que le retour d'Esther et son accouchement surviennent la nuit même de ses « funérailles de paille » (c'est le Hasard), que les gens perdent la tête et rendent toute recherche d'assistance impossible (c'est la Providence), et qu'Éloïse soit promue chirurgienne habilitée à « opérer » sa propre fille avec une lame de cuisine (c'est le Grand-Guignol). Il serait intéressant d'examiner de près la manière dont la deuxième condition est préparée, en laissant de côté la première, coup de théâtre forcé, et la troisième qui relève du plus pur irréalisme.

La Providence revêt l'apparence d'un brouillard étrange qui va recouvrir toute la région de son voile, empêchant les individus de se reconnaître les uns les autres, rendant fous les chevaux, s'immiscant par les moindres fissures, dans toutes les maisons et jusque dans la cave où s'est retranchée Edwige. L'appétit de ce brouillard, mi-monstre

Les Mains d'Edwige au moment de la naissance de Wajdi Mouawad (Théâtre d'Aujourd'hui, 1999). Sur la photo : Violette Chauveau (Edwige) et Steve Laplante (Vaklav). Photo : Yves Dubé.

7. Comme l'auteur a choisi de ne pas ponctuer la fin des répliques, ce qui est le cas de cette citation, nous plaçons le point après les guillemets fermants. Il en sera de même, à l'avenir, pour les citations de ce genre.

dévorateur, mi-ange exterminateur qui « bouffe », « mange », « avale » tout, est tellement systématisé qu'Edwige doit le justifier en expliquant le mode d'emploi symbolique : ce n'est pas un « vrai » brouillard, mais plutôt, ainsi qu'elle le décrit à ses parents, la « longue langue de la mort [...] en train de vous avaler et demain, lorsque le jour se lèvera sur la plaine, la maison n'y sera plus ». C'est lui qui est indirectement responsable de la mort d'Esther, parce qu'il empêche d'aller chercher de l'aide (mais, par une curieuse sélection, il n'a pas empêché les gens de se rendre de nuit chez Mathias). Tout le monde étant ainsi englouti dans « le ventre du brouillard », le pire ne manquera pas de s'accomplir. Le phénomène météorologique doit donc être interprété comme une manifestation d'origine surnaturelle, *deus ex machina* par lequel doit s'accomplir le microprogramme idéologique énoncé par l'exergue.

Il faut bien reconnaître que la force qui aime l'action dramatique agit de l'extérieur, ce qui n'est pas sans fragiliser la cohérence interne du texte mis sous tutelle. Le savoir-faire de l'auteur, tout réel qu'il est, ne réussit pas à nous le faire oublier. Même s'il s'est efforcé d'accorder à chacun ses papiers et ses pièces justificatives, ses raisons d'être et d'agir plus ou moins convaincantes, on ne peut s'empêcher d'estimer que ses personnages ressemblent à des pions sur un échiquier. Le parti pris de l'auteur pour Edwige est clairement affiché : Edwige est le personnage en qui il a mis toutes ses complaisances, porte-parole sédentaire qui doit théoriser ce que la sœur nomade a vécu, comme l'esprit doit sublimer l'expérience de la chair pour en faire un témoignage de vérité⁸. Il est d'ailleurs significatif que les trois premières et brèves répliques de la pièce soient construites sur des oppositions entre Edwige et son père au sujet de la vérité. Elle y dit : « Tu sais toi que ce n'est pas vrai [...] Tu sais, toi [...] Moi, je sais que ce n'est pas vrai ». Pourtant, à la question de Pilate : « Qu'est-ce que la vérité ? », Jésus avait refusé de répondre⁹. Leçon de prudence (ou de tolérance) vite oubliée.

8. Il est curieux de constater que, phonétiquement parlant, « Edwige » est l'anagramme presque parfaite de « Wajdi », la différence entre « è » et « a », toutes deux orales antérieures ouvertes, étant minime, voire nulle si le prénom de l'auteur est prononcé « à l'arabe ». À en juger par ses autres pièces, Mouawad semble aussi affectionner les prénoms qui, tel le sien, commencent par « w », tels Willy, Willem, Wilfrid.

9. *Jean*, XVIII, 38.





Les Mains d'Edwige au moment de la naissance de Wajdi Mouawad (Théâtre d'Aujourd'hui, 1999).

Sur la photo : Jean-Pierre Chartrand (Mathias) et Stéphane Brulotte (Alex).
Photo : Yves Dubé.

Rhétorique de la colère...

Le titre de la pièce souligne l'échec spirituel d'Edwige : ses mains ont failli « au moment de la naissance », alors qu'elle en avait le plus besoin pour faire triompher la vie. Cet échec contraint Edwige à quitter la cave, rejetée hors du « ventre du brouillard », et l'oblige à aller « vivre en plein air, là où l'obscurité est encore plus effrayante [...] affronter ce monde de désespoir et lui parler de l'amour, lui parler de la lumière, lui parler de ce qui anime [ses] mains lorsqu'elles coulent sur le visage du monde et de tout ce qui l'entoure ». Cette déclaration finale ouvre sur un avenir dans lequel Edwige entre à reculons et soulève la question suivante : « Pourra-t-elle changer *notre* monde en lui prêchant l'amour ? » Et cette question en appelle une autre, plus immédiate : « Pourquoi donc n'a-t-elle pas alors prêché l'amour à *son* monde¹⁰ ? »

Mathias avait expliqué à sa fille que, chez eux, « les choses ne changent pas. Jamais. La terre est trop dure pour ça. Les animaux trop maigres aussi. Le ciel toujours bas. Rien ne change ». La dure lutte contre une nature ingrate finit par conduire à une sorte de conformisme caractéristique des sociétés fermées, particulièrement les rurales, qui tentent ainsi de maintenir leur cohérence et leur survie ; l'individu doit alors être sacrifié à la collectivité. Dans un tel contexte, la quête d'amour d'Esther, d'ailleurs non exempte d'incohérence, apparaît à sa communauté comme le fruit d'un individualisme menaçant. Mathias le comprend mieux qu'Edwige : « Personne ne veut la mort d'Esther, personne ; les gens ne sont pas méchants, ils sont pauvres et ils s'ennuient, c'est pas la même chose... » Mais l'explication, qui paraît sentie malgré sa simplicité trop abstraite, reste sans effet sur la curieuse évolution de cette foule, invisible du début à la fin, vers la folie incendiaire. Il est vrai qu'il y a du brouillard... C'est pourquoi aussi les défauts qu'Edwige reproche à ses parents ne devraient pas mériter tant de colère de sa part, encore moins les terribles châtements qu'elle appelle sur eux. Il aurait fallu qu'elle y vît plus des faiblesses et des manquements que des vices ou des perversions du cœur. En assimilant les caractéristiques de son

10. Les rares allusions au milieu laissent entendre qu'il s'agit d'une société rurale sans aucune précision concernant l'époque. On aura sans doute remarqué que le système des prénoms des pièces de Mouawad est composite et ne renvoie pas à une société, une civilisation ou un pays précis. C'est l'humain qui est son objet plutôt que l'homme.

milieu social à de l'aveuglement, c'est sa propre incompréhension qu'Edwige manifeste avec mépris, ce que son père, moins obtus qu'elle ne le prétend, ne manque pas de lui faire remarquer.

Edwige est habitée par la colère comme les prophètes, sa manière de s'exprimer s'apparente à la leur, mais Esther, Alex et Vaklav aussi leur empruntent quelque peu. Le prophétisme possède un arsenal rhétorique chargé de colère, bourré de répétitions et de parallélismes, de métaphores et d'hyperboles, comme chez Ézéchiël et Isaïe. Edwige utilise à fond cette batterie et tire à boulets rouges sur les infidèles lors de ses raptus verbaux. Elle fulmine et explose, menaçant son entourage de maux multiples, tout droit sortie de l'Ancien Testament : « Alors leurs os s'assècheront et pourriront ! Ce jour-là, je le jure, il y aura parmi vous un grand tumulte et sur toute la vallée on verra trembler les poissons du lac, et hurler les oiseaux du ciel, et les grands corbeaux iront contre la falaise s'y fracasser la cervelle. » Dans cette emphase d'apocalypse, il n'y a pas de place pour la nuance. Un monde en blanc et noir, avec des bons et des méchants, où ne subsiste aucun doute quant au camp de chacun. Il n'est donc pas exact de croire que l'exclusion sociale d'Edwige soit la conséquence de son élection spirituelle, puisqu'elle persiste à rejeter famille et communauté tout autant qu'elle s'en estime rejetée.

...et logique de l'amour

Continuer de clamer que l'amour est la réponse à tout relève de la plus pure tradition idéaliste. Certes, l'amour est un très beau mot, mais c'est un vocable trompeur, comme celui de vérité, compte tenu des multiples visages qu'ils peuvent recouvrir de leur masque. Comment l'amour qui ruisselle des mains d'Edwige pourrait-il aider les pauvres qui s'épuisent dans leur lutte pour une survie jamais assurée ? Ou bien apaiser ceux qui détruisent pour une vérité qu'ils prétendent détenir absolument ? Au nom de cet « amour », Edwige proférera ce qui suit : « [...] peu importent les massacres et les horreurs, les épidémies, peu importent les femmes que l'on m'a dit violées et assassinées, étranglées, noyées, et peu importent les hommes pendus, peu importent les enfants égorgés, Vaklav, peu importe tout cela [...] cette nuit, ma joie prévaudra sur tout car un enfant sortira du ventre de ma sœur ». Et cet enfant, elle l'invite, dans un élan de plusieurs lignes, à « la nausée, au dégoût, à la haine, à la grande obscurité [...] à ce désert lamentable qu'est la vie ». Et les mains d'Edwige de couler à ce moment, pour marquer, hélas ! l'accord de l'Esprit qui l'habite.

Je pense aux horreurs qui ont eu lieu au Kosovo, par *amour* de la nation et de la *vérité* orthodoxe, aux charniers qu'on y a découverts, et ne peux comprendre la logique tordue du raisonnement d'Edwige, encore moins partager l'horrible « joie » spirituelle qui doit la justifier (et qui n'a rien à voir avec l'« effrayant bonheur » dont parlait Camus). Même les plus farouches partisans de Pro-Vie n'oseraient guère utiliser de tels arguments pour justifier leur action. Quel est donc cet amour délirant, cette vérité vertueuse qui estime que la naissance d'un enfant peut reléguer au néant tant de souffrances et d'injustices, tant de souffrances créées par les injustices ? Il n'y aura pas de réponse. Il faut faire le « grand effort [...] de croire sans poser de question, sans demander à voir, à vérifier », exige Edwige. L'amour étant aveugle, seul Vaklav acceptera de se soumettre à son mot d'ordre obscurantiste : croire sans vérifier. « Je crois tout de toi », lui dit-il.

Vérité ou justice ?

Tout le monde n'étant pas Vaklav, il faudrait maintenant reposer la question de Camus – *solitaire* ou *solidaire* – sous la forme suivante : *vérité* ou *justice* ? De Platon à Hegel, la question de la vérité a tenu le haut du pavé dans la pensée occidentale ; celle de la justice lui a été subordonnée ou abandonnée à la morale individuelle. On ne peut donc s'étonner que la recherche de la vérité par le témoignage subjectif laisse si peu de latitude, dans la pièce de Mouawad, à la question de la justice. Le milieu social, décrit en termes à la fois négatifs et généraux (ce sont les « gens »), est dénigré sans merci dans son ensemble, pour la raison principale que ses préoccupations paraissent trop terre à terre par comparaison avec l'idéal spirituel. Preuve de plus que la vérité ne peut désormais que nous diviser depuis qu'elle s'est fragmentée, en même temps que les sociétés acceptaient de mettre au sommet de leurs valeurs le respect de l'être humain en tant qu'individu. Ce respect, quand il s'accomplit dans la justice, porte le nom de démocratie et a eu pour effet, à la longue, de bouleverser la morale judéo-chrétienne. Depuis une vingtaine d'années, certains penseurs anglo-saxons¹¹ essayent d'en redéfinir les données traditionnelles, qui concernaient en principe toute l'humanité conçue de façon abstraite, en termes d'une éthique centrée sur l'individu dans ses rapports avec le groupe social ou communautaire. Les « valeurs » et les « raisons d'agir » y remplacent le « bien » et les « obligations » d'antan. Le reproche essentiel que l'on peut adresser à cette conception subjective de la morale est que l'individu ou le groupe le plus fort imposera la sienne aux autres. L'équilibre entre individualisme et justice semble condamné à rester fragile à cause de l'imprescriptibilité de nos différences¹².

C'est pourquoi l'art engagé, qui tente de trouver des réponses aux bouleversements de notre monde, me semble réducteur parce qu'il commence par simplifier la complexité de ce monde pour n'y donner ensuite qu'une réponse toute trouvée : la sienne. Et encore, il semble bien que la question posée au monde sorte pour ainsi dire après coup de la réponse envisagée comme la seule idéologiquement possible. La logique d'une telle démarche est celle de la démonstration, toute tendue vers un but plus ou moins prévisible, plutôt que celle du développement circonstanciel de situations et d'événements, lequel, parti d'un point déterminé, se dirige vers une fin indéterminée. Au contraire, l'art vraiment questionneur, l'art éveillé est celui qui, au lieu de répondre et de rassurer, soutient l'équilibre fragile et indispensable entre individu et société, dont il fait l'enjeu de notre difficile modernité, même si cet équilibre prend souvent la forme d'un sentiment de perte¹³. En ce sens, l'art ne peut donner de réponse puisque la question elle-même est en perpétuel devenir et qu'il veut d'abord s'identifier à ce devenir. Par quoi il se situe aux antipodes des productions de l'industrie culturelle qui rassurent en réduisant la réalité sociale à une espèce de milieu vague et vide auquel l'individu solitaire, en quête de son « vrai » moi, de son moi

11. Entre autres John Rawls, Charles Taylor, Bernard Williams et Alasdair McIntyre. Le *Magazine littéraire* (n° 361, janvier 1998) a consacré à cette question un dossier important intitulé « Les nouvelles morales. Éthique et philosophie ».

12. J'ai développé ce point de vue dans « Le temps du fragment », *Jeu* 91, 1999.2, p. 64-74.

13. « Depuis Rousseau, le soupçon est lâché que la société des individus ne saurait devenir une véritable communauté politique. » Daniel Jacques, *Nationalité et Modernité*, Montréal, Boréal, 1998, p. 171.

« profond », aurait le pouvoir d'ajouter de la signification, à la manière des *road movies* dans lesquels l'autoroute n'existe que par et pour l'auto lancée à pleins gaz.

Ce psychologisme, inlassablement illustré par l'industrie cinématographique en particulier, exprime une naïveté à la fois primaire, parce qu'elle repose, encore et toujours, sur l'illusion de la cohérence du moi, et nocive, parce qu'elle isole et affaiblit l'individu en occultant les enjeux sociaux. En ce sens, le thème du seul-contre-tous, dont se nourrit abondamment le « rêve américain », n'a que très peu à voir avec la révolte dont parlait Camus, qui « tire l'individu de sa solitude » parce que c'est un « lien commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur », réflexion qu'il conclut par la formule choc : « Je me révolte, donc nous sommes¹⁴. » C'est pourquoi la solitude, révoltée à l'encontre de tous, que *les Mains d'Edwige...* met en scène, me paraît être soutenue par une vision inconsistante tant de l'individualisme que du monde dans leur état actuel. ■

14. *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 432.