



HAL
open science

Identités et création dans l'oeuvre de Wajdi Mouawad

Isabelle Patroix

► **To cite this version:**

Isabelle Patroix. Identités et création dans l'oeuvre de Wajdi Mouawad. Littératures. Université de Grenoble, 2014. Français. NNT: 2014GRENL008 . tel-01149458

HAL Id: tel-01149458

<https://theses.hal.science/tel-01149458>

Submitted on 7 May 2015

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.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Littérature et arts, recherches sur l'imaginaire**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Isabelle Patroix

Thèse dirigée par **Jean - Pol Madou**

préparée au sein du
Laboratoire Littératures, Langages et Sociétés de l'Université de Savoie

dans
l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines

Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad

Thèse soutenue publiquement le **lundi 19 mai 2014**,
devant le jury composé de :

M, Bruno Gelas

Professeur émérite des universités, Lyon 2 (Rapporteur)

M. Pierre Masson

Professeur émérite des universités, Université de Nantes (Rapporteur)

M, Michael, Kohlhauer

Professeur des universités, Université de Savoie (Président)

M, Jean-Pol, Madou

Professeur émérite des universités, Université de Savoie (Directeur de thèse)



*Université Joseph Fourier / Université Pierre Mendès France /
Université Stendhal / Université de Savoie / Grenoble INP*



Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad

Présentée par

Isabelle Patroix

Thèse dirigée par **Jean-Pol Madou**

2009 - 2014

préparée au sein du
Laboratoire Littérature, Langages et Sociétés de l'Université de Savoie

dans
l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines

Illustration de Lino pour l'affiche de *Forêts* (tirée du *Sang des promesses* p.57)

Remerciements

Je remercie Jean-Pol Madou qui a cru en mon projet et m'a fait confiance.
Je le remercie pour sa rigueur, son enthousiasme et également pour son habileté à voir la
« transparence des plafonds ».

Je remercie mon jury de soutenance, Messieurs Bruno Gelas, Pierre Masson, Michael Kohlhauer.

Je remercie l'Université de Savoie et les membres du laboratoire LLS pour leurs enseignements.
Ainsi que l'École Doctorale LLSH de Grenoble 3 de m'avoir permis d'effectuer un voyage de
recherches grâce à la Bourse « Aires Culturelles ».

Je remercie Wajdi Mouawad dont les mots m'ont persuadée à traiter de ces sujets si
incontournables que sont l'identité et la création.

Je remercie Lucie Fontaine pour sa bienveillance, son optimisme
et ses idées toujours lumineuses !

Je remercie mes relectrices, Blanche, Gaëtane, Aline et Marie pour leur œil avisé.

Je remercie également ma famille chérie pour leur patience et leurs encouragements sans faille.

Je remercie mes amies et Romain pour leur capacité à m'apporter
un souffle nouveau lorsque parfois j'en manquais.

Je remercie les Têtes Chercheuses : qu'il est bon de se sentir compris par un semblable !

Je remercie enfin Phénix pour sa présence de chaque instant ô combien importante !
(seuls les amis des félins peuvent comprendre cette dernière dédicace)

Merci à chacun d'entre vous d'avoir contribué, chacun à votre manière, à la concrétisation et
l'aboutissement des mots qui vont suivre.

Lettre à Wajdi Mouawad

Pour une étudiante en lettres, il est très étrange de faire l'étude de l'œuvre d'un auteur qui ne soit pas mort. Mon parcours de Lettres pourtant dites « Lettres Modernes » arrête sa « modernité » à Beckett ou Duras... J'exagère, un peu, j'ai eu un cours sur Michel Houellebecq et un autre sur Jean-Marie-Gustave Le Clézio. Mais ces deux cours m'étaient délivrés prêts à être saisis. C'est donc la première fois que je questionne moi-même un auteur et son œuvre alors que celui-ci est encore vivant et actif. À l'heure où je rédige cette lettre, vous travaillez sur les pièces de Sophocle, et *Anima* est votre dernière œuvre écrite et éditée. Je suis en train de terminer les derniers ajustements de ma thèse et je prie pour que vous ne sortiez rien qui vienne ruiner mes conclusions !

Il est très étrange pour moi de vous avoir « côtoyé » sans vous avoir jamais rencontré réellement. La première fois que je vous ai vu, c'était derrière les traits de *Forêts* lors de la première à Chambéry en 2006. À cette époque, j'étais ouvreuse à l'Espace Malraux et je vous avais ensuite aperçu dans les couloirs alors que je dressais les petits-fours. Ensuite nous n'avons eu (pardonnez ce « nous » que j'avance) que des rencontres littéraires. J'habite Chambéry et j'ai pu suivre vos pas lorsque vous les décrivez dans *Le Sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*. Je me suis aussi imaginée sous les traits d'Harwan en voyant *Seuls*. J'ai beaucoup ri en découvrant qu'il était thésard : me voilà doctorante scrutant un doctorant qui est un personnage de théâtre. J'ai été en contact avec votre chargée de communication, Marie Bey, qui a répondu à certaines de mes questions sans jamais vous transférer celles que je vous adressais. En revanche, elle m'a demandé que ma thèse lui soit transmise, d'où cette lettre que j'y joins.

J'ai parcouru votre œuvre et la figure de l'artiste comme j'ai appris à étudier une œuvre. L'intérêt de ma thèse est avant tout de proposer une analyse littéraire d'une œuvre contemporaine : la replacer dans l'histoire théâtrale, littéraire, en train de se faire et déceler son apport à cette histoire. Seulement voilà, bien que j'aie considéré l'ensemble œuvre/artiste comme un objet, il y a bien une personne qui en est à l'origine et qui pourra lire cette thèse écrite sur « lui »...

Patroix Isabelle, Chambéry, le 17 octobre 2013

à Sabine et Joseph,

L'œuvre de Wajdi Mouawad – auteur, comédien et metteur en scène francophone d'origine libanaise – s'est imposée au cours des vingt dernières années : parcourons les identités de cette création nouvelle.

Wajdi Mouawad est né en 1968 au Liban où il passe sa petite enfance. Il a dû fuir le Liban avec sa famille au moment de la guerre civile en 1978 pour s'exiler en France. C'est dans ce pays, alors qu'il a neuf ou dix ans, qu'il perd sa langue maternelle au profit du français et y découvre la lecture. Il s'applique à apprendre et à écrire parfaitement le français et à s'intégrer dans cette nouvelle vie. Cette rupture avec l'enfance et avec le pays natal est un moment primordial de sa vie. Il n'aura de cesse de tenter de comprendre ce changement brusque, la perte qu'il comporte et les nouveaux paramètres qui apparaissent soudainement. Cet épisode trouve son écho dans de nombreux entretiens et épisodes de ses pièces ou romans. Celui que le monde du théâtre appelle Wajdi reste en France jusqu'à l'adolescence. À quatorze ans, il doit de nouveau déménager, faute de visa, et partir pour le Canada où il fait ses premières armes littéraires et le début de sa carrière artistique. Cette deuxième rupture le force à un nouveau questionnement identitaire. Il devient, d'après ses dires, un mauvais élève et refuse de prendre l'accent québécois. Ses pas perdus le mènent à l'École nationale de théâtre du Canada. Il en sort en 1991 avec son diplôme en arts du spectacle.

Après quelques écrits qu'il garde dans un premier temps pour lui, il s'attelle à la mise en scène. Il fait ainsi les mises en scène de *Al Malja* (1991) et *L'Exil* de son frère Naji Mouawad la même année. Il monte également des classiques anciens : *Macbeth* de Shakespeare (1992), *Cédipe Roi* de Sophocle (1998), *Les Troyennes* d'Euripide (1999) ou plus récents tels *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (2002) ou *Ma Mère-chien* de Louise Bombardier (2005). Son parcours lui donne à explorer différents univers ; il mène ainsi à la scène des pièces telles que *Tu ne violeras pas* de Edna Mazia (1995), *Trainspotting* de Irvine Welsh (1998), *Disco Pigs* de Enda Walsh (1999), *Lulu le chant souterrain* de Frank Wedekind (2000), *Reading Hebron* de Jason Sherman (2000), *Le Mouton et la baleine* de Ahmed Ghazali (2001) et *Manuscrit retrouvé à Saragosse*, un opéra de Alexis

Nouss (2001). Il fait également des adaptations, notamment celle de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, du *Don Quichotte* de Cervantès (avec Dominique Champagne) en 1998 et de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (2001). Actuellement il porte au plateau les sept tragédies de Sophocle. Il les regroupe sous trois opus. Le premier est intitulé *Des Femmes*. Composé des *Trachiniennes*, d'*Antigone* et d'*Electre*, il sera suivi *Des Héros* et *Des Mourants*. L'intégrale est prévue pour 2015.

Comédien de formation, il interprète des rôles dans sept de ses propres spectacles, et en joue d'autres sous la direction d'artistes comme Brigitte Haentjens dans *Caligula* d'Albert Camus (1993), Dominic Champagne dans *Cabaret Neiges noires* (1992) ou Daniel Roussel dans *Les Chaises* d'Eugène Ionesco (1992). Plus récemment, il interprète Stepan Fedorov dans la pièce *Les Justes* de Camus, mise en scène par Stanislas Nordey (2010).

Mouawad prend également rapidement le rôle de directeur : d'abord directeur de compagnie puis de théâtre. Ainsi, il codirige avec la comédienne Isabelle Leblanc sa première compagnie, Théâtre Ô Parleur. Cette première compagnie donne naissance en 1997 à *Littoral*, la pièce qui fera son succès en France (au festival de Limoges), alors que le Québec le connaît déjà bien. En 2005, il crée les compagnies de création Abé Carré Cé Carré avec Emmanuel Schwartz au Québec et Au Carré de l'Hypoténuse en France. Parallèlement, il prend en 2000 la direction artistique du Théâtre de Quat' Sous à Montréal pour quatre saisons, puis celle du Théâtre français du Centre National des Arts d'Ottawa (CNA) de 2007 à 2012.

Ses premiers écrits sont mis en scène par d'autres. C'est le cas de *Partie de cache-cache entre deux tchécoslovaques* (1991), *Journée de noces chez les cromagnons* (1994) et *Des mains d'Edwige au moment de la naissance* (1995). Ensuite il écrit et met lui-même en scène sa pièce *Littoral* (1997) et la totalité de ses créations suivantes – à l'exception des pièces qu'il rédige pour la jeunesse (*Alphonse*, *Pacamambo* et *Assoiffés*). Ses quinze pièces sont toutes publiées, tout comme ses trois romans intitulés *Visage retrouvé*, *Un obus dans le cœur* et *Anima*.

Ces multiples visages et rôles, de comédien à dramaturge en passant par metteur en scène et romancier, prouvent à eux seuls l'effervescence de cet artiste. Ce sont les textes *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* qui commencent à lui donner une notoriété internationale. Avec sa compagnie française, il est ainsi artiste associé à l'espace Malraux, scène nationale de Chambéry pour les saisons 2006 à

2008, où il a monté et présenté la première de *Forêt* et celle de *Seuls*. En 2009, il a été l'artiste associé du festival d'Avignon pour sa création de *Ciels*. Cette pièce est la conclusion de la tétralogie *Le Sang des promesses*, dont *Littoral* fut le premier chapitre et composé également d'*Incendies* et de *Forêts*. Ces quatre pièces rencontrent un succès considérable quand elles sont présentées d'affilée en une seule représentation de onze heures. Ces quelques exemples prouvent la vivacité et l'importance de son théâtre, qui est couronnée en 2009 par le Grand Prix du Théâtre de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre.

Les allers-retours des créations et de leur auteur sont fréquents entre la France et le Québec. Mais c'est au Canada que Wajdi Mouawad naît comme artiste et commence sa carrière. Aux yeux des universitaires et critiques québécois, le dramaturge a déjà élaboré un véritable chemin au sein du théâtre québécois. Il passe ainsi du statut « d'écrivain migrant » à celui d'auteur québécois. Il s'inscrit ainsi dans la lignée des plus grands noms de l'histoire théâtrale québécoise et travaille même à leurs côtés. Ainsi, sa pièce *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* est mise en scène par l'incontournable de la scène québécoise, André Brassard – célèbre pour son duo avec Michel Tremblay, lesquels sont les véritables « pères » du théâtre québécois contemporain. Wajdi Mouawad revendique sa place à la suite de celle de Robert Lepage – le créateur québécois le plus connu à l'international. Selon Yves Jubinville, Wajdi Mouawad influence déjà la génération qui le suit. Comme c'est le cas du dramaturge Christian Lapointe qui se réclame de lui. Cette place, que nous pouvons qualifier de prépondérante dans le théâtre québécois, se lit au travers des nombreux prix – dont le prix du Gouverneur général qu'il reçoit à plusieurs reprises – mais également au travers des nombreux ouvrages qui le citent ou y font référence. Il est déjà reconnu sur les planches comme chez les éditeurs : il est d'ailleurs considéré comme un auteur ayant marqué les éditions québécoises Leméac¹. Ce faisant, le dramaturge contribue au rayonnement international du théâtre québécois. C'est ce que Diane Pavlovic note dans son article « La dramaturgie québécoise à l'étranger » :

Depuis les années 70, Michel Tremblay est au premier rang [...]. Ont suivi Michel Marc Bouchard [...], Jean-François Caron [...], Normand Chaurette, [...], Marie Laberge dont *L'homme gris*, entre autres, constitue un succès international incontestable [...]. Depuis peu, s'y sont ajoutés Daniel Danis, Carole Frechette [...], Marie-Line Laplante [...], Wajdi Mouawad, qui provoque des secousses partout où il passe².

¹ Francine Bordeleau, « Leméac éditeur (1957-2007) » in *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, 2007, n°128, p. 59.

² Diane Pavlovic, « La dramaturgie québécoise à l'étranger » in *Le théâtre québécois, 1975-1995*. Saint-Laurent,

Madeleine Greffard liste les festivals internationaux d'avant-garde et de théâtre pour l'enfance et la jeunesse que fréquentent les troupes québécoises. Elle mentionne, au Canada, le Du Maurier International Festival of Theatre (Harbourfront, Toronto) et le Vancouver Children's Festival ; aux Etats-Unis, New York, Chicago, Philadelphie mais également en Europe, Paris, Lille, Mantes-la-Jolie, Limoges, Maubeuge, Liège, Hambourg ; en Australie, Adelaïde et Brisbane³. Mouawad prend part à ces festivals en étant présent aussi bien sur celui d'Avignon que celui de Limoges. L'activité de ses compagnies, comme celles d'autres compagnies québécoises « se situe résolument sur la scène internationale, comme le Théâtre Sans Fil, les Deux Mondes, Robert Lepage, Carbone 14 ont une saison qui, pour la moitié et parfois les trois quart, se passe à l'extérieur du Canada »⁴. Ce qui est le cas de Robert Lepage qui a trouvé un port d'attache à la Maison de la culture de Créteil, tout comme Mouawad qui est très souvent en France. Il est actuellement artiste associé au Grand T à Nantes.

Du point de vue de la mise en scène, Wajdi Mouawad semble avoir déjà marqué son empreinte sur la scène québécoise. C'est ce que note Frédéric Thibaud :

Depuis près de dix ans, quelques jeunes metteurs en scène ont su imposer leur style, proposant des avancées intéressantes dans leur art : Joël Beddows (Théâtre de la Catapulte), Frédéric Dubois (Théâtre des Fonds de Tiroirs), Eric Jean (Persona Théâtre), Wajdi Mouawad (Théâtre ô Parleur), Carole Nadeau (le Pont-Bridge) et Philippe Soldevila (Théâtre Sortie de Secours) continuent d'explorer et de repousser les limites de la création théâtrale. [...] Mouawad, quant à lui, s'est imposé comme une figure incontournable du théâtre québécois. Il maîtrise ingénieusement les langages théâtraux, ce qui lui permet de l'écriture (*Incendies*, *Littoral*) et de la mise en scène (adaptation magistrale de *Voyage au bout de la nuit*, *Les Trois Sœurs*). Son esthétique, basée sur une parole acharnée et une poésie de la scène, fait de lui un créateur majeur, doublé d'un penseur théoricien assumé⁵.

La place prépondérante qu'il occupe est marquée par sa présence multiple et variée et par son inscription dans les thématiques et les réflexions théâtrales québécoises contemporaines.

Québec, Fides, 2001, p. 471.

³ Ibid. p. 446.

⁴ Madeleine Greffard, « Les troupes québécoises et la scène internationale » in *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001, p. 451.

⁵ Frédéric Thibaud, « La mise en scène au Québec depuis 1980 : oscillation entre création et répertoire » in *Jeu : revue de théâtre*, 2005, (3) n° 116, p. 64-72.

Wajdi Mouawad partage, en effet, les préoccupations de l'histoire du théâtre québécois et de la scène de théâtre actuelle. Ainsi, « Jean-Claude Coulbois, dans son documentaire *Un miroir sur la scène*, qui retrace les grands mouvements du théâtre au Québec depuis les années 60, montre bien le schisme esthétique qui s'opère à partir de 1980 : le théâtre pamphlétaire et collectif [passe] à un théâtre étonnamment autoréférentiel et ouvert sur le monde. Le fait d'abandonner la quête politique d'un pays aurait donc poussé les artistes à se tourner vers l'Ailleurs⁶. » Cette remarque de Frédéric Thibaud sied parfaitement au travail de Mouawad. Celui-ci commence en effet sa carrière en usant de la création collective tout en gardant à l'esprit la question de l'Ailleurs qui est centrale dans son œuvre.

La question de l'autoréférentialité, se trouve, elle aussi, au cœur de ses réflexions. Il y converge l'idée de la figure de l'auteur et de sa place ainsi que la question du métathéâtre. Paul Lefebvre calcule que les années quatre-vingt auront accouché d'une soixantaine de pièces ayant pour thème la création artistique. Ces chiffres concernant le théâtre québécois sont également les mêmes pour la France mais vingt ans plus tôt. Kowzan Tadeusz écrit que « depuis les années soixante, il n'y a pas une soirée où vous ne puissiez voir, dans les théâtres parisiens, quatre, cinq ou même six spectacles avec une pièce dans la pièce, spectacles ayant pour personnages un auteur dramatique, un comédien ou une comédienne, pièces dont l'action se passe dans un théâtre, ouvrages dramatiques qui nous parlent directement de l'art théâtral⁷ ». Dans son dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis recense quatre manifestations du métathéâtre : le théâtre dans le théâtre, l'image de la réception de la pièce, la conscience de l'énonciation et la mise en scène du travail théâtral de la mise en scène. Celles-ci se retrouvent dans le théâtre de Mouawad dans plusieurs de ses pièces, et particulièrement dans *Littoral* et *Rêves*. Louise Vigeant pose que cette participation métafictionnelle donne lieu à des affrontements proprement identitaires :

L'omniprésence de la figure de l'artiste nous force à constater que toute la recherche de l'identité, éminemment ébranlée par la situation politique locale mais aussi par des crises existentielles, des recherches, souvent désespérées, de repères dans des vies écartelées entre modèles déjà anciens et de nouveaux désirs, cette question de l'identité donc est reprise à partir du point de départ : dans le geste même du dire, d'écrire, de se dire, de s'écrire⁸.

⁶ Ibid.

⁷ Kowzan Tadeusz, « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, n°46, p. 155-168.

⁸ Louise Vigeant, « Du réalisme à l'expressionnisme : la dramaturgie québécoise récente à grands traits » in *Jeu*, 1991, n°58, p. 111.

Effectivement, le métathéâtre est un des moyens que Mouawad met en place afin de répondre à ses réflexions identitaires. Ce procédé lui permet d'interroger sa place en tant qu'artiste et sa construction en tant que tel. Ce positionnement de l'artiste au cœur de son œuvre lui permet également de se faire le témoin du monde qui l'entoure. Il se crée alors un aller-retour entre l'individu et le collectif. Le métathéâtre est une des solutions pour mettre en lumière l'ensemble de ces questionnements. Nous verrons que Mouawad en use d'autres tels que l'enquête policière, la résurgence des textes classiques et l'autofiction.

Le deuxième axe important dans lequel s'inscrit Mouawad tourne autour de l'exil et du retour aux origines. Cet arrachement au pays, ressenti comme une rupture brutale avec le monde paisible et merveilleux de l'enfance, est au cœur même de l'œuvre dramatique du dramaturge. Par transition, ce questionnement identitaire de Mouawad le mène à aborder des thématiques telles que la question de la famille, de la relation à la mère et surtout de la relation au père. Un objet qui, s'il est au cœur des pièces de Mouawad, est également central dans la littérature québécoise et francophone. Un ouvrage est d'ailleurs paru sur ce thème : *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine Wesemael (2008). Dans ce collectif, l'article de Yvonne Goga intitulé « Pères et mères dans la littérature contemporaine » s'appuie notamment sur l'œuvre de Mouawad.

Cette question de l'origine va de pair avec la question de la mémoire. Cette mémoire dans le théâtre peut être double. Il s'agit, dans un premier temps, de la référence aux textes classiques voire aux textes fondateurs. Ce phénomène récurrent dans l'histoire du théâtre se manifeste encore aujourd'hui. Pierre L'Hérault en souligne la présence lors de la 10^e édition du Festival du théâtre des Amériques de 2003 :

Mémoire, disais-je : des mythes et des drames antiques qui se tissent sur la trame des guerres et des drames politiques récents, du Liban, de l'Argentine, par exemple ; des formes anciennes et classiques du théâtre et des grands récits d'Homère, d'Eschyle, d'Euripide, de Tchekov et de Dostoïevski qui se croisent aux formes actuelles, celles des Castorf, de Pauw, Haentjens, Lepage, Mouawad, et des « nouvelles scènes » ; rencontre enfin des mémoires d'Europe et des Amériques dans ce festival qui, je le souligne avec beaucoup de plaisir, retrouve la pertinence de son nom, grâce à la présence, peu nombreuse mais très forte, de l'Amérique latine⁹.

⁹ Pierre L'Hérault, « Mémoire en scène : Festival de théâtre des Amériques 2003, 10e édition, Montréal, du 22 mai au 8 juin 2003 » in *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, 2003, n° 192, p. 61-62.

Chez Wajdi Mouawad, cette mémoire se répand, en creux ou totalement affirmée, dans de nombreuses intertextualités. L'artiste est un très grand lecteur, il confie dans *Voyage pour le festival d'Avignon* (2009) une partie de sa bibliothèque¹⁰. Ces lectures resurgissent sous la forme d'une intertextualité très riche.

La mémoire se manifeste, dans un deuxième temps, dans la nécessité de lutter contre l'oubli, d'écrire pour marquer et remarquer l'Histoire. François Rastier insiste sur l'importance du témoignage afin de « lutter contre l'oubli et conjurer le retour de nouvelles horreurs¹¹ ». Selon lui, « le témoignage littéraire se détache de la déposition pour assumer une mission d'éducation ». Cet aspect très prégnant dans les pièces de Mouawad – voire au-delà de ses pièces dans ses manifestations en tant que directeur artistique notamment – le mène parfois à observer un statut politique. Tout un pan de sa création est tourné vers une volonté de faire réagir son public et de s'engager à ses côtés. Le témoignage, en s'appuyant sur son ancrage historique, est un autre outil qui lui « permet de passer du particulier au général, voire de l'individuel à l'universel¹² ».

La parole est un autre des thèmes incontournables du théâtre québécois. Catherine Sirois rappelle :

Depuis l'échec du référendum de 1980, la parole comme moyen d'expression, de témoignage, d'action sur le monde, a été dévaluée dans le théâtre québécois. Les années quatre-vingt ont vu les gens de théâtre se méfier des discours et préférer se tourner vers le théâtre d'images, la danse, le corps [...]. Le théâtre québécois a ainsi rejoint un large mouvement théâtral occidental qui, depuis plusieurs décennies, mettait en question la parole. Pirandello déjà affirmait « le leurre de la compréhension entre les hommes parce qu'on croit au langage alors que les mots sont des abstractions vides ». Beckett, à son tour, créait des personnages « condamnés à s'enfoncer dans le désert de la communication ». Plus tard – et pour ne nommer que ces quelques repères – la vague du théâtre quotidien (Deutsch, Vinaver, Kroetz, etc.) a mis sur scène des personnages en manque de mots ou qui cachaient sous ceux qu'ils prononçaient la vacuité de leur discours¹³.

¹⁰ Il s'y trouve éparés : « Franz Kafka, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Georges Trakl, Robert Walser, Louis Ferdinand Céline, Emile Nelligan, Molière, William Shakespeare, Hölderlin, Tchekhov, Eugène O'Neil, William Faulkner, Omar Khayyâm, Homère, Boulgakov, Sophocle, Gustave Flaubert, André Dhôtel, Julien Gracq, Maria Zambrano, Robert Davreu, Louis René des Forêts, Laurent Mauvignier, Sylvia Plath, Cornac McCarthy, Clarice Lipector, Fernando Pessoa, Cervantès, Borges, Sarah Kane, Claude Gauvreau, Réjean Ducharme, Blaise Pascal, Giorgio Colli, Novalis, Marcel Proust, Maurice Pons, Julio Llamazares, Alexandre Violette, Maupassant, Dante, le torah et les quatre évangiles, Dostoïevski ». Entretien avec Hortense Archambault (2009).

¹¹ François Rastier, « Littérature mondiale et témoignage » in *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique, Edition Bruylant Academia, 2010.

¹² Ibid.

¹³ Catherine Sirois, *Quête spirituelle et engagement éthique : les assises spirituelles de la dramaturgie de Wajdi*

Mouawad s'empare à son tour d'une véritable réflexion sur les mots. Il interroge leur capacité à faire sens. Il questionne leur habileté à permettre ou non la communication. L'écriture de Mouawad est un véritable mélange sur de nombreux niveaux, dont les genres et les tonalités. Il joue sur le sens des mots, leur sonorité. Il joue sur les phrases, sur leur longueur et leur rythme. Ce mélange sur plusieurs plans est accentué par la perte de la langue maternelle. L'auteur ne parle presque plus l'arabe et ne le comprend que peu. Ses textes sont tout naturellement en français mais gardent une essence arabe. Le phénomène se complexifie quand le spectateur se rend compte que parmi les acteurs présents sur scène dans *Forêts*, par exemple, ou toute autre pièce du Quatuor, certains ont un accent québécois très marqué et s'expriment parfois en joual ; d'autres s'expriment dans un français courant. A l'écrit, le constat est le même : la langue de Mouawad fait des sauts entre un français littéraire et un français populaire, voire vulgaire, qui redevient un français poétique, en passant par le joual, l'arabe ou l'anglais. Ce phénomène entraîne donc avec lui des sauts de tonalités, de registres menant tantôt au comique ou au tragique.

Cette langue particulière est le propre des écrivains qui, comme Mouawad, n'écrivent pas dans leur langue maternelle. Elle conduit Mouawad dans une dimension plus large que le théâtre québécois : celle de la francophonie. Dans ce travail sur la langue, Mouawad rejoint de fait les propos de Glissant :

Le poète par-delà cette langue dont il use, mais mystérieusement dans la langue même, à même la langue et dans sa marge, est un bâtisseur de langage. Les combinatoires astucieuses et mécanisées de langues pourront bientôt désuètes, mais non pas le travail qui baratte au fond du langage. Le poète tâche à enrhizomer son lieu dans la totalité, à diffuser la totalité dans son lieu : la permanence dans l'instant et inversement, l'ailleurs dans l'ici et réciproquement. C'est là le peu de divination dont il se prévaut, face aux déréllections inscrites dans notre réel. Il ne mène pas le jeu de l'universel, qui ne serait pas manière d'établir Relation. Ne cesse de supposer, depuis le premier mot de son poème : « Je te parle de ta langue, et c'est dans mon langage que je t'entends »¹⁴.

D'autant plus que la définition de la francophonie tend à se modifier au cours de ces dernières années. Elle tend à n'être plus la littérature française en dehors de la France mais bien une littérature à part entière qui conserve son originalité, sa particularité, son « langage » qui lui est propre, son langage qui permet « d'établir Relation ». Ce mouvement interne à la francophonie conduit à la création du terme de « Littérature-Monde en français ». C'est ce qu'affirme par exemple Marc Escola, dans *Le Monde* du dimanche 18 mars 2007, à propos de la sortie de l'ouvrage collectif

Mouawad : étude des Mains d'Edwige au moment de la naissance, de Littoral et de Rêves. Mémoire de maîtrise, faculté des arts, Université du Québec à Montréal, 2004.

¹⁴ Édouard Glissant. *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*. Paris, Nrf, Gallimard, 1997, p. 122-3.

Pour une littérature-monde, auquel Mouawad a contribué : « le centre [de la francophonie] [...] est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français ».

Ce rapide regard sur l'inscription de Wajdi Mouawad dans les problématiques littéraires actuelles permet de pointer les aspects les plus importants de son écriture et de son œuvre : le questionnement sur le rapport d'un auteur à son œuvre, la relation au public, les questions liées à l'exil et à la mémoire, la prépondérance de l'intertextualité, la multiplicité de ses jeux de langage.

Autant de points variés et très riches qui permettent de nombreuses entrées dans l'œuvre et donc des études multiples. Certaines ont déjà été faites dans le cadre de revues théâtrales : notamment la revue *Jeu* qui en compte de très nombreux : du simple compte-rendu de spectacle ou inventaire des manifestations de l'artiste à l'analyse d'une de ses pièces. L'artiste fait l'objet de plus de cinquante articles qui lui sont consacrés ou qui le citent entre 2005 et 2013. Nous avons pu remonter jusqu'au numéro 73 de 1994 avec un article de Stéphane Lépine qui interroge déjà les axes importants de l'auteur à partir de sa pièce *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*. La revue se donne notamment pour ligne de conduite de suivre au plus près l'actualité théâtrale, ce qui explique la présence importante du dramaturge au gré des numéros. D'autres revues universitaires telle que *Voix et Images* (gérée par l'UQAM¹⁵) incluent Mouawad dans leurs études de cas, comme dans le volume 34, n° 3, (102) 2009, où il est question de l'édition du spectacle de théâtre. C'est également le cas de la revue *L'Annuaire théâtral*, qui se présente comme une revue savante (gérée par la SQET¹⁶ et l'UQAM) et qui lui consacre une quinzaine d'articles au cours de ces treize dernières années. Le monde universitaire s'est également emparé de son œuvre au travers de mémoires et de thèses. Les thématiques des pièces de Mouawad et la question de l'interculturalité ont été les premières à être étudiées. Ainsi, Catherine Sirois étudie la part de la spiritualité et la présence de la Bible dans l'œuvre de Mouawad dans son mémoire *Quête spirituelle et engagement éthique : les assises spirituelles de la dramaturgie de Wajdi Mouawad : étude des Mains d'Edwige au moment de la naissance, de Littoral et de Rêves* » (2004) ; de même Marie-Christine Gareau, dans son mémoire *La faille de Wajdi Mouawad* (2011) interroge la question de l'exil et du retour à l'origine. Aurélie Clonrozier s'intéresse à une part de l'écriture de Mouawad en étudiant les *Modalités du rire dans le théâtre de Wajdi Mouawad (Étude de : Willy Protagoras enfermé dans les*

¹⁵ Université Québécoise A Montréal (UQAM).

¹⁶ Société Québécoise en Études Théâtrales (SQET).

toilettes *et de Littoral*) également dans son mémoire de maîtrise (2005). Seule Sophie Bezar s'attelle à la forme plutôt qu'à la thématique dans son mémoire *L'éclatement de la forme dans Incendies de Wajdi Mouawad* (2005). Ajoutons à cela que l'étude de l'œuvre du dramaturge peut faire l'objet d'analyses en tant qu'étude de cas, ou au cœur d'étude comparative entre plusieurs auteurs ; c'est le cas du mémoire de Melissa Cardona *Moi, mon double et l'autre(-moi) : du journal de Gombrowicz au texte dramatique dans le cadre d'une réflexion sur la dramaturgie de l'intériorité*, où Mouawad est étudié en comparaison de Michel Tremblay et de Marcel Pomerlo ; et également de la thèse de Denise Agiman *L'approche interculturelle au théâtre* où la mise en scène de *Rêves* est étudiée sous le prisme de l'interculturalité. Enfin, cinq thèses en France sont recensées dans le fichier central des thèses comme étant en cours sur cette œuvre. Les thèmes qui y semblent abordés sont une nouvelle fois la mémoire, la famille, l'Histoire mais également la question de l'engagement et de l'aspect politique du théâtre de Mouawad¹⁷.

Il est remarquable que l'auteur n'ait pas encore fait l'objet d'une thèse terminée ou d'une monographie. Selon Yves Jubinville, le fait que Mouawad multiplie les rôles d'auteur à metteur en scène empêche qu'il soit saisi dans son ensemble, étant à la frontière entre une possible étude littéraire et une étude théâtrale.

Au vu de ce panorama d'analyses et d'études, la latitude nous est donc laissée pour nous saisir de l'œuvre de ce dramaturge. Il est clair que de nombreux aspects restent à être observés. La moitié seulement des pièces du dramaturge ont été étudiées et aucun de ses romans. Certains pans de l'analyse sont absents, comme la question de la langue, de la francophonie, la question des intertextualités... L'œuvre de Mouawad comprend des éléments qui lui sont propres et qui n'ont pas encore été abordés, tel que le sublime qui semble parcourir son écriture et ses thématiques, ainsi que la forme de « bestialité » qui surgit dans ses dernières œuvres et notamment dans son roman *Anima*. Il faut se souvenir également que Mouawad opère un virage dans la dramaturgie actuelle en renouant avec l'épique et le grandiose. Ce qu'explique Georges Banu :

17

- Céline Lachaud. *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?* (Sociologie).
- Marie-Joëlle Callies-Bannes. *Création collective et pouvoir du théâtre : d'Ariane Mnouchkine à Wajdi Mouawad*, (études théâtrales).
- Alexandra Von Bomhard. *Famille, histoire et société dans le théâtre de Joël Pomerat et de Wajdi Mouawad*, (études théâtrales).
- Galbert Davez Lebita. *Esthétique et théorie de la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire entre les générations dans « Littoral », « Incendies », « Forêts » et « Ciels »*. (Littératures et civilisations comparées).
- Tatiana Balkowsk. *Les figures du double sur la scène contemporaine francophone*, (sciences du langage).

Wajdi Mouawad se dissocie des metteurs en scène modernes qui cultivent la fragmentation et la déconstruction. Lui est un bâtisseur, et par les temps actuels, cela explique, sans doute, son succès. Il ose dresser des édifices aux proportions démesurées, s'engager dans des débats vastes et formuler des questions essentielles. Il n'appartient plus à la génération en quête de « petit » comme métonymie du monde, non, il s'inscrit dans le mouvement du « grand format » qui, des arts plastiques à la littérature épique ou aux aventures scéniques, distingue les artistes actuels. Restaurer le souffle épique et cultiver la démesure s'affichent comme des symptômes propres à l'esthétique de ces dernières années. Le théâtre n'y échappe pas et Wajdi Mouawad le confirme¹⁸.

Cet aspect du théâtre de Mouawad n'a pas encore été étudié et pourtant il fait partie, selon Yves Jubinville¹⁹, des raisons du succès de Mouawad. Ces notions de la démesure, de l'aventure, la forme des pièces, leur structure associée aux thématiques identitaires renouent avec l'essence même du théâtre. Yves Jubinville trouve que le théâtre de Mouawad permet de renouer avec le rituel du théâtre, avec la participation à un événement collectif (valeur de ralliement), à la rencontre, aux échanges, au public nombreux, à la jeunesse. Cette relation au public que l'artiste cherche et nourrit est un autre des pans importants de la dramaturgie qu'il nous reste à étudier.

Ce champ des possibles d'analyses n'est pas la seule raison qui nous a mené à choisir l'œuvre de Wajdi Mouawad comme objet d'étude. Notre thèse se situe dans le prolongement de notre mémoire de Master. Ce mémoire intitulé *Le vol d'Icare – L'envol de l'écrivain* est une étude du texte de Raymond Queneau, *Le vol d'Icare* (1968). Ce roman, aux allures de pièce de théâtre, a pour toile de fond le travail d'un écrivain face à son œuvre et la question des réécritures. Queneau met en présence un personnage qui est écrivain et qui n'arrive pas à écrire son œuvre sur Icare, son personnage qui s'enfuit des pages de son livre pour vivre sa vie à Paris. Nous avons abordé ce texte selon trois axes : celui de l'inspiration (aspect philosophique ou métaphysique sur la question de l'origine de l'écriture, sur celle que les poètes appellent leur Muse) et également les sources (intertextualité) ; celui de l'écriture et de l'œuvre en elle-même (les procédés d'écriture, les méthodes, la génétique, la forme de l'œuvre, structure, etc.) et enfin celui que nous appelons le devenir de l'œuvre (ce qu'elle devient, sa fortune, sa manière de se détacher de son auteur pour pouvoir être réécrite, transformée, réadaptée).

¹⁸ Georges Banu, « Wajdi Mouawad un théâtre sous Haute Tension » in *Traduire Sophocle*. Éditions Actes Sud. Papier, 2011, p. 50-1.

¹⁹ Entretien mené par nous avec Yves Jubinville, professeur à l'UQAM, juin 2012.

Lors de la conclusion de ce mémoire, nous avons ouvert sur une pièce de Wajdi Mouawad. En effet, Queneau, dans son texte, prend la suite explicitement de Pirandello²⁰ et de son texte *Six personnages en quête d'auteur*. Or, cette pièce de Pirandello a également été mise en scène et adaptée par Wajdi Mouawad en 2001. Le rapprochement entre ces deux auteurs dans la conclusion de notre mémoire de master a été rendu possible par le biais de Pirandello. Nos pas avaient également déjà rencontré l'œuvre de Mouawad lors de son association avec l'Espace Malraux de Chambéry : nous avons eu l'occasion d'assister à la première de *Forêts* en 2006. Ainsi, l'enthousiasme qui nous avait saisi lors de la rencontre avec ce spectacle et les convergences qu'il existe entre les questionnements mouawadiens et ceux qui étaient les nôtres au cours de notre étude de l'œuvre de Queneau, ont conduit au choix de notre sujet de thèse.

Nous avons choisi d'étudier l'œuvre de Mouawad dans sa totalité, sous les regards croisés de l'identité et de la création. Nous pensons que ces deux notions seront à même d'embrasser l'œuvre du dramaturge et d'en observer tous les aspects : revenant sur ceux dont l'analyse n'a été qu'esquissée et abordant ceux qui ont été jusqu'alors oubliés.

Le terme d'identité est à prendre dans une inscription très large. Il s'agira d'utiliser les identités culturelles dans lesquelles gravite Mouawad. Par exemple de s'interroger sur ce que son œuvre présente – ou non – du Liban, de la culture ou de la littérature arabe, les résonances qui en découlent et qui peuplent ses écrits. Ce sera l'occasion de comprendre comment il s'intègre à la culture et à la littérature québécoises. Par identités, nous entendons également les questionnements de l'auteur francophone face à sa navigation entre plusieurs mondes et à la manière dont son langage porte les marques de cette errance : quelle place pour la langue arabe ? Quel duel se crée avec la langue française ? Par extension, l'identité devient aussi l'identité littéraire du dramaturge, à savoir les auteurs dont il se revendique, les œuvres qu'il a lues et celles dont il propose une relecture dans ses propres textes.

Le terme de création concerne non seulement les diverses formes de métathéâtre qui existent dans les pièces de Mouawad, mais aussi la manière dont l'auteur met en scène son propre processus de création dans ses pièces, dans ses ouvrages théoriques et dans ses entretiens. *Le Sang des*

²⁰ Raymond Queneau fait notamment dire au romancier Hubert Lubert qu'il est en quête de personnages (comme les personnages de Pirandello sont en quête d'auteur) et l'un remarque même « Voilà qui est bien Pirandellien » (nrf, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 1172).

promesses, puzzle, racines et rhizomes (2009) et *Seuls, chemin, texte et peintures* (2008) témoignent de ce questionnement et de cette revendication du processus de création par le dramaturge. Il y expose toutes ses sources d'inspirations, sa documentation et la genèse de ses cinq pièces. Le terme de création renvoie également aux mécanismes même de l'œuvre de l'écrivain. Nous voulons en comprendre les différents rouages et mouvements : ceux de la forme et de la structure, ceux de la langue et ceux de la scène.

Nous faisons se rejoindre ces deux termes dans celui d'« identité artistique ». Avec lui se pose la question de la place de l'écrivain dans son œuvre. La manière dont il est possible d'y traquer les figures auctoriales, la façon dont l'image de l'auteur passe d'un personnage à l'autre ou d'une simple présence ou allusion à une mise en scène de lui-même. L'identité artistique se déploie également au-delà des textes fictionnels pour se lire dans la relation que l'auteur entretient avec son public. Elle apparaît dans les moyens que l'auteur met en œuvre pour créer son image publique, que ce soit au cours des entretiens, des rencontres ou des journaux de bord publiés. L'identité artistique, c'est enfin ce qui fait la marque de Mouawad, l'originalité de son œuvre, ses caractéristiques propres : son identité créatrice.

L'enjeu de notre thèse réside en la rencontre de ces deux termes qui, appliqués à l'œuvre de cet auteur, permet d'en présenter l'essence, la force, la nature, la diversité, l'identité artistique. Il s'agit de mettre à jour les caractéristiques premières de ce nouvel auteur qui tend déjà à imposer sa marque dans l'histoire du théâtre contemporain. Nous voulons démontrer quels sont les fils de cette nouvelle œuvre et en montrer la valeur littéraire et artistique.

Comment les multiples sources identitaires (interculturelles et intertextuelles) nourrissent l'œuvre de Mouawad et lui donnent son mouvement, et comment en retour de ce mouvement naît et se construit son identité artistique ?

Cette problématique principale se ramifie en plusieurs autres questions : Qu'est-ce que le phénomène Mouawad ? Comment ses multiples identités (culturelles et littéraires) permettent-elles la création et comment lui donnent-elles sa couleur ? Comment Wajdi Mouawad s'inscrit-il dans la tradition littéraire occidentale (quelles en sont ses sources) et comment s'en détache-t-il ? Qu'est-ce qui fait l'identité de son œuvre ? Comment se crée-t-elle au fur et à mesure de sa carrière ? Son œuvre permet-elle la création d'une identité artistique unifiée ? Quels allers-retours s'effectuent

entre identités et créations : les unes permettent-elles d'unifier, de re-créer, de re-découvrir les autres ?

Cette problématique fonctionne d'autant plus qu'elle se fait l'écho des propres questionnements de l'auteur ; elle permet, ainsi, une nouvelle série de questions : Comment aborde-t-il sa quête identitaire ? Comment joue-t-il avec cette question de la figure de l'auteur ? Comment se met-il en scène ? Comment rend-il compte de son processus de création ? Comment la création artistique permet-elle une réponse à la quête identitaire ?

Il en découle que notre thèse se base sur des niveaux d'études différents à la frontière entre différents angles de réflexions. Nous avons us   d'outils biographiques aussi bien qu'intertextuels, d'outils comparatifs autant que communicationnels, nous nous sommes parfois référés à quelques moyens philosophiques ou linguistiques. Nous nous sommes appuyés aussi bien sur la stylistique, les études th  atrales, les théories du genre, en l'occurrence celle de l'autofiction. Nous avons effectué des rapprochements entre les sources de Mouawad et ses textes. Nous le confrontons ainsi à Shakespeare, aux tragiques grecs et aux dramaturges québécois afin d'y trouver les échos et les résonances. Il s'agit de comprendre ce que l'auteur puise dans la tradition occidentale classique et/ou chez ses contemporains. Nous l'avons comparé à des genres littéraires plus inattendus, tel que le roman policier par exemple. Il s'agit chaque fois de déceler de quelles intertextualités les textes de Mouawad sont tissés. Nous cherchons également à mettre à jour la manière dont il s'approprie, réutilise, transforme cette masse littéraire. La création mouawadienne se fait par superpositions, entrelacements, foisonnements, mélanges, recoupements, échos, résonances... Nous avons procédé de même pour son étude. Nous avons suivi la quasi-totalité des pistes, des indices que le dramaturge sème. Nous avons remonté les chemins de ses lectures pour tenter de saisir ce qu'il y a perçu. Il s'agit d'entendre le mouvement de son écriture et son langage, d'en écouter le rythme pour y percevoir les surgissements que l'auteur ne maîtrise pas forcément ou qui apparaissent de manière semi-inconsciente. Notre démarche se doit donc d'embrasser l'œuvre de Mouawad dans son ensemble : de ses sources à sa relation au public, en passant par la structure de ses pièces à mi-chemin entre th  atralit   et narrativité, mais aussi son style d'écriture, son langage et les figures auctoriales.

Quelques délimitations à notre champ d'étude sont tout de même à préciser. Bien que l'auteur que nous étudions soit aussi bien un homme de scène que de lettres et bien qu'il soit difficile de distinguer les deux, nous avons choisi de l'aborder sous l'angle littéraire. L'activité d'écrivain est celle qui, selon nous, vient en premier, même si elle est nécessairement liée à la mise en scène. Dans la création de Wajdi Mouawad, ces deux activités vont de pair et l'une ne va pas sans l'autre. En effet, dans le cadre de ses créations, Mouawad commence le cycle des répétitions en ayant à sa disposition uniquement des idées, des questions et beaucoup de notes éparses. Le texte lui-même ne naît qu'une fois le fil des répétitions commencé. Il explique dans *Le Sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes* qu'il rédige la nuit pour la journée de répétitions. La nuit suivante il modifie le texte en fonction de son rendu la veille sur scène. Les répétitions du lendemain se font en fonction de cette nouvelle écriture et ainsi de suite : écriture et scène avancent de concert.

Ce parti pris d'aborder son œuvre sous l'angle littéraire est rendu possible pour plusieurs autres raisons. Tout d'abord parce que nous avons suivi un cursus littéraire et que c'est sous cette perception que nous avons l'habitude d'aborder la question de la création artistique. Ensuite parce que nous pensons que Mouawad lui-même et son œuvre se situent plutôt du côté de l'écrit que de l'oral. Nous savons que c'est un homme qui lit énormément. Les dialogues de ses pièces sont souvent du côté du monologue, les mots qu'il choisit sont souvent très littéraires, voire dans un français académique. De son propre aveu, le dramaturge n'est metteur en scène que par nécessité. Il se considère comme un auteur avant tout. Il affirme :

Je ne me suis jamais considéré comme metteur en scène mais comme auteur, devant, pour toutes sortes de raisons, mettre en scène ses propres textes. Si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais souhaité rester auteur en sa chambre, en son jardin, sans responsabilités autres que les mots qui lui viennent²¹.

D'ailleurs, dans *Rêves*, le seul personnage qui lui sert à mettre en scène explicitement le travail de création n'est non pas un dramaturge ou un metteur en scène (tel que le fait Pirandello) mais bien un romancier. De plus, l'auteur a écrit pour d'autres : c'est le cas de ses pièces pour enfants et de *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, qu'il rédige pour d'autres metteurs en scène. Ajoutons à cela, et cette raison n'est pas des moindres, qu'il est également l'auteur de trois romans : *Visage retrouvé*, *Un obus dans le cœur* et *Anima*. Enfin, le dramaturge lui-même semble vouloir faire de ses spectacles une œuvre écrite, puisqu'il en rend compte dans des ouvrages particuliers où se mêlent textes et images.

²¹ Wajdi Mouawad, « Traduire Sophocle » in *Traduire Sophocle*. Éditions Actes Sud. Papier, 2011, p. 19.

Aussi, même si nous ne pouvons évidemment pas faire l'impasse sur les mises en scène de Mouawad, lorsque nous les aborderons, ce sera toujours soit sous l'angle des intertextualités, soit sous celui de son apport à l'élaboration de la création du texte. De même lorsque nous abordons la question de la relation au public et de la communication, il s'agit, pour la plupart, d'analyses d'entretiens écrits, de carnets de bord ou d'articles de l'auteur. Si nous avons recours à d'autres champs que l'écrit littéraire, c'est toujours dans le but d'éclairer le texte mouawadien et de voir comment tous ces éléments s'articulent afin de faire sens.

En ce qui concerne l'appareil critique, plusieurs délimitations ont également été faites. Les référents de critiques théâtrales tel Jean-Pierre Ryngaert ou Catherine Naugrette nous ont servi de point de départ : ils nous ont permis de cerner les éléments clefs de l'étude théâtrale (les traitements de la structure, de la fable ; la place des personnages et de leur parole ; l'utilisation de l'espace et de la temporalité, etc.). Tous ces éléments se retrouvent dans notre analyse au gré des chapitres et des thématiques, et permettent de rendre compte de l'ensemble de l'œuvre de Mouawad. Au début de notre recherche, nous avons également lu un certain nombre d'auteurs incontournables de l'histoire théâtrale : Pirandello, Cocteau, Anouilh, Artaud, Brecht, Ionesco, Beckett, Schéhadé, Michel Deutsch, Koltès, Novarina, etc. Mais c'est à la lecture d'ouvrages sur le théâtre québécois tels que celui de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, d'Hélène Beauchamp ou de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos que le théâtre de Wajdi Mouawad a commencé à faire sens à nos yeux. Les critiques de théâtre contemporain auxquels nous nous référons sont donc essentiellement québécois. Les analyses plus fines des pièces ont, de plus, été rendues possibles par l'approche universitaire québécoise, puisque c'est dans ce théâtre que Mouawad naît à la création artistique. Même si le dramaturge s'inscrit dans une histoire occidentale, c'est au travers du théâtre québécois, qui lui est enseigné et qu'il côtoie, qu'il découvre les classiques de l'histoire théâtrale. C'est également sur le sol québécois que s'est construite sa carrière théâtrale. Enfin, l'appareil critique québécois (universitaire et revues de presse) est celui auquel nous avons eu accès lors de notre séjour de recherche²².

²² Séjour de recherche à Montréal, Québec et Waterloo (Canada), du jeudi 17 Mai 2012 au dimanche 17 juin 2012 au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) www.crilcq.org
Voir annexe III.

A la délimitation « géographique » s'ajoute une délimitation « temporelle ». Comme nous travaillons sur une œuvre ultra contemporaine, la critique et l'analyse sont sans cesse en évolution. Aussi, nous avons décidé d'arrêter l'appareil critique aux parutions antérieures à août 2012.

Pour ce qui est du corpus, nous avons annoncé vouloir traiter de l'ensemble de l'œuvre de Wajdi Mouawad, ce qui comprend l'ensemble de ses pièces publiées, ses ouvrages consacrés à la genèse de ses pièces, ainsi que ses articles, carnets de bord et tout autres écrits de sa main que notre recherche nous a fait rencontrer. Ces œuvres ne sont cependant pas toutes abordées selon le même degré d'analyse. Certaines pièces sont ainsi étudiées plus en détails : parmi celles-ci se trouvent la tétralogie du *Sang des promesses* (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*) ainsi que *Seuls*, car nous avons, en plus de la lecture des textes, pu assister aux représentations. *Rêves* et *Assoiffés* font aussi l'objet d'analyses importantes car elles traitent directement de la question de la création artistique. Nous avons également mis l'accent sur *Anima* qui est des trois romans le plus largement abouti et le plus récent. Les deux autres romans (*Visage retrouvé* et *Un obus dans le cœur*) peuvent être assimilés à des monologues et sont en partie des répétitions de passages des pièces. Les pièces de « jeunesse » de Mouawad (avant 1997, c'est à dire avant *Littoral*) sont moins étudiées car elles ont déjà été l'objet de mémoires et de nombreux articles. La pièce *Temps* (2011) n'est quasiment pas abordée. Elle a été créée au Canada et n'a pas encore été en tournée en France. L'appareil critique en fait peu de cas. Enfin, nous avons arrêté notre corpus à *Anima* (2012).

Ce corpus et ces délimitations fixées, l'analyse s'étend selon trois grands axes. La thèse se découpe donc en trois parties (chacune composées de trois chapitres) qui s'articulent autour de la création artistique :

- Les sources de la création : les origines culturelles multiples et les multiples sources textuelles de Mouawad.
- L'œuvre elle-même : le travail sur le texte, les procédés d'écriture, la génétique, la structure des textes, les caractéristiques principales du langage mouawadien.
- La réception : le devenir de l'œuvre et de son auteur avec la figure auctoriale, la relation au public, l'identité littéraire de l'œuvre et l'identité artistique de son auteur.

NOTA BENE :

- La thèse comporte trois sortes d'**annexes** : les premières sont des **fiches descriptives des œuvres de Wajdi Mouawad** (le lecteur pourra y trouver un résumé de la fable, les dates de création, publication et mise en scène) classées par ordre chronologique de création ; la deuxième est un ensemble d'illustrations permettant de comprendre certains aspects de mises en scène ou jeux d'écriture ; la troisième est constituée du rapport de séjour de recherche au Canada grâce à la bourse « aire culturelle ».
- Les pièces de Mouawad ayant été souvent réécrites par leur auteur, nous avons choisi d'utiliser la version la plus récente, c'est-à-dire, pour la tétralogie, l'édition d'Actes Sud - Leméac de 2009.
- Nous employons parfois le terme de « Quatuor » pour désigner la tétralogie du *Sang des promesses* (composée de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*), reprenant ainsi le terme que Mouawad utilise pour parler de ses créations : « Quatre spectacles formant un quatuor »²³.
- Les images présentes dans la thèse sont tirées du *Sang des promesses*, de *Seuls*, du *Poisson-soi* et de *Ciels*.

²³ Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*. Actes Sud-Papier, 2009, p. 8. (coll. Théâtre)

PREMIERE PARTIE :

VOYAGES

« À quoi appartiens-tu ? Une question qui me reste dans la gorge. »

Traduire Sophocle, Wajdi Mouawad.

INTRODUCTION DE LA PREMIERE PARTIE

Par cette citation mise en exergue, nous reprenons les mots (maux?) que Wajdi Mouawad pose dans *Traduire Sophocle* :

« A quoi appartiens-tu ? » Une fois les évidences passées : celles de l'homme sapiens-sapiens, celles de la couleur de la peau, du trajet qui ne signifiait plus rien Liban, France, Québec, Kafka, Morandi, impulsif, colérique, une fois les sentiments que la tâche est aussi exigeante que celle du saumon remontant vers sa source [...] une fois la conscience que la vie n'est pas un brouillon qui pourra être repris au propre [...] une fois que nous savons que personne n'aurait pu naître à notre place [...] de la même manière que personne ne pourra mourir à notre place, une fois que tout cela est acquis, reste la question : « à quoi appartiens-tu ? »

Je ne sais pas

Je ne sais pas

Je ne sais pas

Je ne sais pas à quel collectif j'appartiens²⁴.

Sans prétendre connaître l'auteur mieux que lui-même, et en sachant qu'une réponse à une telle question ne pourra qu'être multiple, nous nous approprions ce questionnement de Wajdi Mouawad. Ce questionnement permet de fixer les enjeux de la première partie de cette thèse. A quoi l'artiste Mouawad appartient-il ? Ou autrement dit, comment classer, définir, catégoriser ses œuvres ? Pouvons-nous affirmer définitivement qu'il s'agisse d'un auteur libanais ? D'un auteur canadien ? Ou pousser jusqu'à proposer que son écriture est multiculturelle, transculturelle, voire universelle ? Ces questions sont au cœur de la francophonie et de ses conséquences sur la langue et l'écriture. Elles sont au cœur également de la créolité définie par Glissant. Elles interrogent à la fois l'origine et l'arrivée (si tant est qu'une arrivée demeure). Lorsqu'on demande à Amin Maalouf – membre de l'Académie Française depuis juin 2011 et d'origine libanaise – s'il est « plutôt français » ou « plutôt libanais », il répond :

L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre²⁵.

²⁴ Wajdi Mouawad., « Le chemin change » in *Traduire Sophocle*. Éditions Actes Sud -Papier, 2011, p. 14-5.

²⁵ Amin Maalouf cité par C. Moisan et R. Hildebrand. *Ces étrangers du dedans – une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Édition Nota Bene, 2001, p. 318.

Il s'agit donc de tenter de calculer les différents « dosages » de l'identité de l'écriture de Wajdi Mouawad. Notre étude pour y répondre s'appuie sur le fondement même de l'écriture du dramaturge : le voyage. Ainsi, à l'image du voyage qu'il fit avec sa famille en partant en exil, nous intitulons cette première partie « voyages ». Le Littré (en ligne) indique que le voyage est le « chemin qu'on fait pour aller d'un lieu à un autre lieu qui est éloigné ». Cette définition convient pour les déplacements de Mouawad, l'exil l'entraîne dans des cultures et des lieux qui sont *éloignés* de son lieu de naissance.

A ce terme de « voyage » nous pouvons accoler celui de « résurgence ». D'après le dictionnaire *Trésor de la langue française*, « résurgence » est un terme de géographie. Il a comme premier sens : « réapparition à l'air libre, sous forme de grosse source, d'une nappe d'eau ou d'une rivière souterraine ». Dans un deuxième sens, dérivé du premier mais ressenti aujourd'hui comme littéraire, il signifie « fait de réapparaître, de ressurgir ». Il s'agira par exemple des différentes manières dont une source, une inspiration, un classique de la littérature, une œuvre cinématographique, une lecture, un souvenir, une langue maternelle, une langue d'adoption, un pays d'attache, un fait historique, un symbole, la découverte d'un manuscrit, un événement ou encore l'inconscient collectif vient se glisser, ensoleiller, irriguer, féconder une œuvre, inspirer un artiste²⁶.

Cette résurgence peut être inconsciente chez l'artiste. Son œuvre peut lui échapper en ce sens où surgissent en elle des éléments incontrôlés, refoulés, oubliés. Si nous élargissons le sens du mot « résurgence », alors on peut dire que, d'une manière très générale, il s'agit de quelque chose qui était caché et qui réapparaît de manière abrupte, avec toute la force qu'il a accumulée, et surtout qui réapparaît de manière incontrôlée. Il en va ainsi du souvenir : celui d'une langue qu'on ne peut oublier, celui d'un traumatisme refoulé qui ressurgit malgré la volonté de l'oublier, ou encore un souvenir oublié involontairement et qui ressurgit tout aussi involontairement. Ainsi, dans le cas de Mouawad, ces différents concepts se complètent et se nourrissent. Son identité et sa littérature naissent du voyage, de l'exil (qui contiennent l'idée de l'Ailleurs auquel Mouawad est contraint de se confronter) et des résurgences de tout ce qui précède l'exil (le souvenir du Liban, la langue maternelle). A ces deux principes de départ s'ajoutent d'autres résurgences nées de sa curiosité, de ses lectures et des ailleurs auxquels il choisit de se confronter.

²⁶ Nous paraphrasons Maïssa Bey, préface de *La langue française vue de la méditerranée*, Éd. Zelligue, 2009, p. 8.

Derrière ce terme de « voyage », nous souhaitons donc définir trois formes différentes de déplacement. Le premier déplacement de Mouawad marque sa rupture avec le Liban et l'orient. Le premier chapitre part des origines, du monde arabe et de sa littérature. Il s'agit de repérer ce que Mouawad garde consciemment de cet univers qu'il a quitté très jeune. Et également de tenter de définir ce qui ressurgit de façon plus ou moins incontrôlée de ce temps avant l'exil.

Le deuxième voyage est celui de son ancrage au Québec et au Canada, et de la confrontation avec cet « ailleurs éloigné ». Nous voulons saisir le cheminement qu'effectue le dramaturge en passant du statut « d'auteur migrant » à celui d'auteur « québécois ». Ce sera l'occasion d'aborder aussi bien la question de sa présence sur le sol québécois que l'influence que ce pays, sa littérature et sa culture ont sur son écriture.

Nous intitulons le dernier voyage « temporel », car nous remontons les intertextualités qui existent dans les pièces mouawadiennes des plus récentes aux plus anciennes. Le désir d'ancrage du dramaturge est tel qu'il le mène à puiser dans des identités littéraires. Il agit comme s'il puisait dans la littérature occidentale afin d'y trouver un enracinement. Celle-ci ressurgit alors dans ses textes, dissimulée parfois, revendiquée à d'autres moments.

Chapitre 1

Le voyage onirique

Mouawad et le monde arabe

Wajdi Mouawad naît au Liban en 1968 dans un petit village appelé Deir el Kamal « le monastère de la lune ». Son père est commerçant. Il a un frère et une sœur. Lorsqu'éclate la guerre civile en 1975, la famille quitte Beyrouth, se réfugie à Baabbat. Puis elle fuit enfin définitivement le Liban lors de l'été 1978. Le jeune Wajdi est alors âgé de 9 ans. Aussi, c'est en raison de son identité d'origine que les critiques québécoise et canadienne le classent (dans un premier temps) dans la littérature étrangère – et plus précisément dans ce qu'elles appellent « l'écriture migrante ». Malgré le fait que Mouawad crée ses premières pièces dans son pays d'accueil, dès 1991, lors de sa sortie de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal. Lorsque sa carrière l'amène en France, la critique française ne manque pas de le percevoir, dès sa pièce *Incendies* (2003), comme un auteur québécois. Il apparaît donc que Mouawad n'a jamais été classé comme « auteur libanais ». L'identité libanaise de Mouawad se réduit au récit de son enfance. Le Liban serait donc une simple « origine » et non une identité pertinente du point de vue littéraire. Pourtant même si cette identité libanaise n'était qu'un point de départ, il n'en reste pas moins qu'elle a laissé des traces dans son œuvre. Nous ne saurions donc en faire l'économie. Que reste-t-il de cette sensibilité arabe dans l'œuvre de Mouawad ? La langue arabe ne demeure-t-elle pas quelque part présente comme une sourde rumeur accompagnant ses souvenirs d'enfance ? La littérature arabe ne pourrait-elle être d'aucun secours pour la compréhension de l'œuvre de Mouawad ?

1. La littérature arabe

Le Liban est un « carrefour entre trois continents ». Il a été tout au long de son histoire ouvert à toutes les cultures avec lesquelles il est rentré en contact²⁷.

Dans son ouvrage *Langue et littérature arabe*, Charles Pellat rappelle que la littérature arabe est soumise à l'islam²⁸. Avant l'apparition du Prophète, la poésie dite préislamique était orale. Le Coran fut la première œuvre littéraire écrite en langue arabe. La langue littéraire qui découle de ce texte fondateur en garde les marques et manifeste dans ses métaphores et ses rythmes son origine coranique. Cette littérature, écrite en vers, est très évocatrice pour le lecteur initié : chaque mot est choisi avec soin et renvoie à de nombreux sens et images que le lecteur connaît. Le rythme s'y appuie en alternant des combinaisons de vers brefs ou longs²⁹. Cette littérature classique arabe n'évolue pas entre le XIV^e et le XIX^e siècle tant l'islam fige la structure et les thèmes qui doivent être abordés. C'est après 1800 qu'un changement se produit dans le champ de la poésie : « tandis que la structure classique est souvent respectée, même au Liban qui se place à l'avant-garde, de jeunes poètes qui prétendent exprimer l'angoisse de l'humanité et rejeter toutes les contraintes, tiennent à ce que leur révolte soit totale. Ils s'affranchissent de tous les cadres, ils vont jusqu'à répudier la rime, le rythme et même le vers libre pour rechercher la seule harmonie du sens »³⁰.

Le théâtre n'existe pas dans la littérature arabe classique ; il est importé au XIX^e siècle. Les premières pièces sont des adaptations de pièces occidentales. Mârroun Naqqâch (1817-1855) propose ainsi une adaptation de *L'Avare* de Molière. Cette pièce sera suivie de nombreuses adaptations du répertoire classique français. Les débuts de ce théâtre posent des problèmes de langue. La question est de savoir si le metteur en scène et l'auteur doivent faire s'exprimer les personnages en pur arabe, au risque de perdre en réalisme ; ou de les faire s'exprimer dans leur dialecte, cette fois au risque de compromettre la compréhension du public qui ne connaît pas tous les dialectes arabes. Le deuxième problème est la rédaction qui se veut en vers et respectant la

²⁷ Jean-Louis Joubert, *Littérature francophone du Monde arabe – Anthologie*, Paris, Nathan, 1994, p. 180.

²⁸ Charles Pellat. *Langue et littérature arabe*. Librairie Armand Colin, 1970, p. 224.

²⁹ Ibid., p. 199.

³⁰ Ibid., p. 203.

métrique. Là encore, le texte perd en naturel, en vraisemblance et il n'est plus adapté à un public qui découvre le cinéma et sa modernité en même temps que les tentatives théâtrales début XX^e. Enfin, les acteurs ont été pendant longtemps uniquement des hommes. C'est à partir des années 1920 qu'un théâtre d'inspiration arabe se crée réellement. Georges Abyad en est l'inspirateur et après lui de nombreuses troupes voient le jour. Taïmour apporte aussi en Égypte ce qu'il a appris lors de ses études parisiennes et ses comédies remportent un grand succès. Tawfiq Hakim (1898-1987), enfin, est le maître incontesté du théâtre arabe et égyptien. Son œuvre s'inspire de la mythologie classique, de l'antiquité égyptienne, de légendes islamiques, des *Mille et une nuits*.

Parmi tous les écrivains de langue arabe qui ont subi l'influence de la littérature française, ce fécond dramaturge et romancier est sans doute le plus universel³¹.

Ce commentaire de Charles Pellat nous mène à la constatation que la littérature arabe est soit restée classique et quasi inaccessible, soit totalement influencée par l'occident et les circonstances sociopolitiques du XX^e siècle. Pellat constate même qu'un écrivain algérien d'expression française enrichit la littérature occidentale plus que celle de ses origines³².

Forts de ce constat, nous sommes obligés de nous rendre à l'évidence : la littérature arabe proprement dite ne peut pas être la source première de Wajdi Mouawad. Tout d'abord parce que la littérature arabe est assez éloignée dans le temps par rapport à Mouawad. Son lien très marqué avec le Coran crée une distance supplémentaire car Mouawad n'est pas musulman mais chrétien. La littérature arabe plus récente connaît elle aussi des bouleversements liés aux problèmes politiques. Ceux-ci entraînent des questions d'ordre identitaire et culturel qui sont évidemment les mêmes que celles qui se posent au monde francophone. Notons cependant que ce détour par la littérature arabe permet de mettre en évidence l'importance du rythme et de la poésie dans la langue arabe, deux aspects qui auront des échos dans l'œuvre de Wajdi Mouawad³³.

³¹ Ibid., p. 223.

³² Ibid., p. 231.

³³ Se référer à la première partie, chapitre 1, III et deuxième partie, chapitre 3, II.

2. La littérature libanaise d'expression française

a) avant la guerre

Afin de resserrer notre recherche, nous nous centrons sur la littérature libanaise qui, peut être, contient des ressemblances plus proches avec l'auteur que nous étudions. Nous nous appuyons, entre autres, sur l'étude de Jean-Louis Joubert : *Littérature francophone du Monde arabe – Anthologie* (1994). Le Liban par son histoire sociopolitique a souvent été proche de la France et de la langue française. « Si l'arabe est la langue maternelle et officielle des Libanais, la langue française, depuis longtemps, occupe une place de choix³⁴ ». Dès la fin du XIX^e siècle, des écrivains libanais, comme le poète Michel Misk, choisissent le français comme langue d'expression. La littérature libanaise d'expression française ne date donc pas du mandat français (1920-1943). Les premiers textes expriment la révolte contre l'oppression ottomane et mettent déjà en évidence l'identité libanaise.

C'est d'ailleurs cette même langue française qui sera utilisée par Charles Corm pour s'insurger contre la présence française dans *la Montagne inspirée* (1934)³⁵.

En effet, comme le souligne Ghazi Ghazayel (1990), au départ, la littérature libanaise d'expression française n'était, certes, qu'un prolongement de la littérature de l'Hexagone. C'était, d'une part, un enrichissement de la littérature française, et d'autre part, un traumatisme culturel venant d'un pays comblé de nuances et de diversité. Les auteurs libanais de langue française essayaient de faire une synthèse culturelle par l'intermédiaire d'une langue qui n'était pas leur langue maternelle et mettait davantage à mal leur identité : « problème de métissage culturel et problème de la langue, support obligatoire de la culture. Plusieurs générations ont été traumatisées, d'autres le sont encore dans plusieurs pays par la difficulté d'atteindre une nouvelle synthèse culturelle, et par le moyen d'une langue venue de l'étranger et expérimentée ailleurs, d'exprimer sans les trahir ses sentiments profonds³⁶ ».

Mais ce traumatisme n'est qu'une étape. Dès le milieu du XX^e siècle, la littérature libanaise d'expression arabe franchit l'étape de l'imitation. Ces premiers représentants novateurs sont Georges Schéhadé (dramaturge et poète), Farjallah Haïk (romancier) et Fouad Gabriel Naffah

³⁴ Jean-Louis Joubert, op. cit.

³⁵ Ibid.

³⁶ Reboullet André et Têtu Michel cité par Ghazi Ghazayel. *Le problème de l'identité culturelle de la littérature libanaise d'expression française (1975-1987)*. Thèse de doctorat ès lettres modernes, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, Centre International d'Etudes Francophones Octobre, 1990, p. 34.

(poète). Schéhadé, le plus connu d'entre eux, détruit, en effet, les structures théâtrales héritées du classicisme en proposant des vaudevilles et des tragédies où les Dieux n'interviennent plus. Il défend l'idée que seule la Poésie peut racheter le monde et l'homme. Très prolifique, il manifeste également contre la guerre. Sa poésie novatrice est proche des haïkus japonais : des poèmes courts et efficaces qui proposent au lecteur une vision du monde à chaque fois différente. Les années 60 s'écrivent sur les traces de cet auteur. Elles bénéficient d'une stabilité politique qui permet à Beyrouth de devenir un « foyer culturel très vivant³⁷ » où de nombreux artistes et intellectuels se retrouvent. Deux événements marquent, à ce moment-là, l'essor d'une activité théâtrale francophone intense à Beyrouth :

- la création en 1961, à l'Ecole des Lettres de Beyrouth, du Centre Universitaire d'Etudes Dramatiques
- la création en 1963 du Théâtre de Beyrouth

Gabriel Boustani y présente ses pièces. La première, *Le retour d'Adonis*, eu beaucoup de succès. Les suivantes sont moins connues. Malgré cette absence de succès auprès des lecteurs, « cela ne nuit aucunement à la valeur littéraire et au génie de l'auteur élevé par la critique de l'époque au rang de Georges Schéhadé dont l'impact est d'ailleurs manifeste sur les premières pièces où se multiplient les envolées poétiques et les bouffées lyriques. Toutefois, à la différence de son aîné, le jeune dramaturge aborde les problèmes de son pays optant pour un théâtre d'engagement social avant d'évoluer, notamment dans la période française vers un théâtre psychologique³⁸ ». Nadia Tuéni est sans doute la plus représentative de cette période, elle chante encore et toujours le Liban, mais un Liban déjà mythique car les premières menaces d'un possible éclatement se dessinent. Nadia Tuéni en a la prémonition et ses poèmes en portent les marques. Cette génération permet à la littérature libanaise d'expression française de toucher à tous les genres : en plus du théâtre, de la poésie et du roman vient s'ajouter l'essai. Selim Abou est ainsi l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'identité culturelle et d'un ouvrage d'anthropologie sur l'immigration libanaise en Argentine. Le poète Salah Stétié publie lui aussi des essais sur la création poétique.

³⁷ Jean-Louis Joubert, op. cit.

³⁸ Zahida Darwiche Jabbour, *Littérature francophone du Moyen-Orient : Egypte, Liban, Syrie*. Edisud, Édition Les écritures du Sud, 2007, p. 162-3.

La guerre qui éclate en 1975 et dure dix-sept années paralyse cette littérature en essor. « Le sentiment général est qu'aucun mot n'est assez fort pour en dire l'atrocité, aucun cri assez puissant pour recouvrir le vacarme des obus³⁹ ». C'est à cette époque que Wajdi Mouawad quitte le Liban, il n'a alors que neuf ans. Il est bien trop jeune pour avoir participé ou ne serait-ce que connu l'apogée de la littérature libanaise d'expression française des années 60-70 telle que la décrit Jean-Louis Joubert. Cependant, il pourrait se trouver dans son œuvre une volonté de participation et d'appartenance à ce monde. Une brève comparaison avec les pièces de Schéhadé permettrait peut-être d'y déceler quelque ressemblance.

b) Le théâtre de Georges Schéhadé

Dans son ouvrage *Introduction au théâtre de Georges Schéhadé* (1998) Diah Saba Jazzar rappelle que Georges Schéhadé est avant tout un poète, son œuvre dramatique est composée de sept pièces :

Monsieur Bob'le, 1951

La soirée de proverbes, 1954 (revendiquée par les surréalistes)

Histoire de Vasco, 1956

Les violettes, 1960

Le voyage, 1961

L'Emigré de Brisbane, 1956

L'habit fait le moine, 1973 (pantomime)

Il fait partie de la vague de dramaturges qui transforme le théâtre traditionnel, au même titre que Genet, Ionesco ou Adamov. Il est proche des surréalistes, mais ne peut être considéré comme un de leur membre. Sa première pièce, *Monsieur Bob'le* partage la critique. « Certains y voient un intérêt dramatique inexistant sacrifié à l'émotion poétique ; d'autres louaient, au contraire, le mérite de l'écrivain qui a réussi à faire de l'absence même du personnage principal, une présence autour de laquelle gravite tout l'univers de la pièce⁴⁰ ». Son théâtre n'éclipse effectivement pas sa poésie. Schéhadé ne la quitte jamais vraiment : son théâtre en est l'expression. Son écriture est baignée de littérature française qu'il côtoie depuis son plus jeune âge, tout en regorgeant de thèmes lui venant du monde arabe. Cette inspiration est voilée mais elle peut être la déceler au travers des thèmes

³⁹ Jean-Louis Joubert, op. cit., p. 181.

⁴⁰ Zahida Darwiche Jabbour, op. cit., p. 156.

qu'il aborde : la pureté, le voyage et l'amour. Voyons comment ces thèmes se rapprochent ou diffèrent de l'œuvre de Wajdi Mouawad.

Pour Schéhadé, l'homme ne peut échapper au « Maktoub » (« ce qui est écrit ») ; dans ses pièces, le dénouement est visible dès le début. L'auteur en multiplie les signes avant-coureurs. Au contraire, les personnages mouawadiens ont le sentiment de pouvoir changer leur destin, ce qui les mène à entreprendre leur voyage. Cette idée en amène une autre : le thème de la « quête de l'ailleurs ». Bien que les personnages de Schéhadé soient préservés dans leur « ici », le village, ils rêvent d'un « ailleurs », d'un « là-bas » au sens large. Mais ce départ pour « l'ailleurs » est lié à la mort du personnage comme dans l'adage « partir c'est mourir un peu ». Ce rêve de l'ailleurs dans les pièces de Schéhadé demeure donc souvent sous cette forme du rêve, sans s'accomplir. Zahida Darwiche Jabbour note d'ailleurs que le thème du « voyage avorté » est primordial dans l'œuvre de Schéhadé :

Vasco sera amené à quitter son village et sa maison et à s'engager dans un voyage où il trouve par ironie du sort, impliqué malgré lui dans une guerre dans laquelle il périra; c'est dans un linceul qu'il retourne à son village à la fin de la pièce. Christopher rêve de voyage et la mer exerce sur lui sa fascination. Il entreprend des traversées imaginaires vers des contrées lointaines où il fait des rencontres fabuleuses, [...] à la fin de la pièce, accusé de meurtre, il doit payer sa peine avec l'argent de son voyage durement économisé. Il doit donc renoncer à son rêve d'aller voir la mer. Le Zonzi des *Violettes*, comptable de son métier fit de fabuleux voyages sans sortir de sa chambre, il a le mal de mer rien qu'à la lecture des récits de traversées maritimes et il meurt d'un voyage qu'il n'a pas entrepris⁴¹.

Au travers des exemples de ces personnages des pièces de Schéhadé, le thème du voyage se dessine comme ambigu. Il est à la fois central et, en même temps, il cesse avant de commencer. Alors que les personnages de Schéhadé rêvent tout en échouant dans leur entreprise de voyage, les personnages mouawadiens, quant à eux, entreprennent ce voyage qui les mène à leur identité⁴². Ce qui, a priori, entraîne une autre différence entre ces deux théâtres. Nous verrons que le thème du voyage mouawadien possède lui aussi une double signification entre accomplissement et éternel recommencement⁴³.

S'impose aussi chez Schéhadé le thème de la pureté. Ainsi Monsieur Bob'le, personnage central de la pièce du même nom, incarne le vieil homme qui a gardé la virginité de son enfance. De même, dans *La Nuit des proverbes*, le thème de la quête de la pureté et de la jeunesse est central. La

⁴¹ Ibid. p. 157.

⁴² Se référer à la deuxième partie, chapitre 2.

⁴³ Se référer à la deuxième partie, chapitre 1.

quête s'y incarne au travers du personnage principal, Argengeorge. Le monde qu'offre Schéhadé est un monde d'innocence et d'émerveillement. Au contraire, le monde que propose Mouawad s'ouvre sur la douleur, la perte, l'ignorance. Le personnage qui s'y trouve est éjecté de son enfance avec fracas. Ainsi, alors que les personnages purs de Schéhadé vivent sur des îles et dans des villages – comme si ces lieux pouvaient contribuer à leur innocence, leurs qualités résidant en leur isolement du reste du monde – ceux de Mouawad subissent le harcèlement incessant du monde extérieur ; ils le parcourent, le vivent, le prennent à bras-le-corps. Ce village que décrit Schéhadé serait quelque part le symbole du Liban qui serait resté longtemps à l'abri des catastrophes mondiales. Lorsque les pièces de Mouawad commencent, ce « village prospère » n'existe déjà plus. Les guerres l'ont ravagé. Dans *Littoral*, les personnages traversent ce qui pourrait être les villages de Schéhadé mais ceux-ci ne sont plus que ruines. Ils ne sont qu'un immense cimetière tellement saturé qu'on ne saurait y ajouter un mort de plus. Entre les deux auteurs, les dix-sept années de guerre ont creusé un abîme.

Un autre trait qui oppose radicalement les deux hommes est l'image du père. Dans le théâtre de Georges Schéhadé, cette image paternelle fait l'objet d'une quête. Figure idéale, il incarne la sainteté et la sagesse. Il est modeste, confiant, simple et qui plus est, poète. Cette influence majeure, patriarcale, n'est pas sans rappeler l'influence qu'ont les personnes âgées, les chefs de famille, dans les sociétés arabes. Dans le théâtre de Mouawad, bien à l'opposé, les pères sont accusés de tous les maux, ils sont coupables de tous les ravages du XX^e siècle. Dans sa pièce *Ciels* qui est l'histoire d'une désillusion, le dramaturge ira jusqu'à proposer qu'il faut se venger d'eux. Dans le même ordre d'idée, l'image des femmes est très différente chez les deux auteurs. Schéhadé porte sur les femmes un regard un peu méprisant, ils les affublent de défauts : cupidité, dévergondage, prétention, gourmandise... Et si les hommes semblent mépriser l'amour c'est parce qu'ils sont en quête d'un autre idéal : un idéal de pureté, par exemple, ou de la fidélité au Père dans d'autres cas. Sacrifiée au profit de cet autre idéal, la femme reste l'éternelle oubliée du théâtre de Schéhadé. Ces deux éléments de son théâtre mis ensemble (recherche de l'idéal, conception de la femme) permettent de créer une atmosphère paisible, loin des amours passionnés et charnels, celle d'un amour pur, porté par un homme pur. Il n'est donc jamais fait allusion, dans les pièces de Schéhadé à l'amour charnel. Au contraire, chez l'auteur d'*Incendies*, la guerre et ses horreurs sont passées par là, les traditions n'ont pas résisté et les hommes se tournent au contraire vers les sensations, le corps, l'amour charnel. Les pièces de Mouawad comptent des femmes bien vivantes, emplies de vertu, qui se battent, aiment, avancent, enfantent. Une fois encore cet écart s'explique par la différence de génération entre les deux hommes.

Diah Saba Jazzar (1998) relève la distance qu'il existe entre des auteurs tels Ionesco, Beckett ou Adamov, qui sont de la même époque que Schéhadé. Ceux-ci mettent l'accent sur l'absence d'être, le néant, l'impossibilité de communiquer quand Schéhadé se contente de souligner certains laideurs de l'existence. Sa dénonciation ne va jamais bien loin. Bien au contraire, son œuvre ne constitue en définitive qu'une louange de la vie sous toutes ses formes. C'est pourquoi, son théâtre n'est pas un théâtre de l'Absurde mais plutôt celui d'un monde sauvé où la joie de la vie l'emporte à tous les coups. Un théâtre de la tendresse en somme⁴⁴. Nous ne voulons, cependant, pas faire du théâtre de Schéhadé un théâtre de la naïveté parce que malgré le paradis terrestre où évoluent les personnages, la mort est tout de même omniprésente. Le fantôme de la mort rôde sur la scène. Il n'épargne personne, quelles que soient les conditions physiques ou les situations de chacun des personnages. Comme le souligne Diah Saba Jazzar, « la quête de l'enfance et de la pureté, la quête de l'ailleurs et la quête de l'autre se soldent presque toujours par un échec. » Sûrement faut-il y voir comme dans les poésies de Nadia Tuéni une prémonition de la guerre latente.

Enfin, du point de vue de l'écriture, le verbe de Schéhadé est un verbe simple. L'auteur utilise des termes épurés, des phrases courtes, dans son théâtre autant que dans sa poésie. Cette expression sans fioriture, qui doit être comprise entre les lignes et doit être l'occasion d'une lecture au deuxième voire troisième degré, est à l'opposé de celle de Mouawad qui, au contraire, utilise un vocabulaire riche, de nombreuses métaphores et autres figures de style⁴⁵. Il n'hésite pas à affronter l'horreur ou la terreur. Ses mots sont vrais, sans détour, parfois crus, voire vulgaires. Si la langue de Mouawad est poétique, elle l'est dans l'excès et non dans la sobriété de Schéhadé.

L'œuvre de Mouawad ne ressemble donc pas à la littérature libanaise d'avant la guerre et à son représentant le plus connu. L'auteur du *Sang des promesses* ne semble manifestement pas chercher à faire écho à la grande époque littéraire de son pays d'origine.

c) *Après la guerre*

L'amour de la France était le pivot de cette littérature libanaise, comme c'était le cas d'autres littératures francophones. Cela ne veut pas dire que cette littérature s'est bornée à imiter les grands écrivains français. Bien au contraire, elle s'efforçait de trouver sa propre personnalité et d'exprimer son identité culturelle. A la littérature d'imitation ont succédé dans de nombreuses

⁴⁴ Diah Saba Jazzar, *Introduction au théâtre de Georges Schéhadé*, Éditions Dar An-Nahar, 1998, p. 98.

⁴⁵ Se référer à la deuxième partie, chapitre 3.

régions des littératures fidèles à leur terroir, aux cultures, aux croyances et à la condition des hommes qui y vivent, des littératures engagées dans le difficile mais nécessaire combat de la liberté, de la justice et de la solidarité, partagées entre les idéologies traditionnelles et les idées révolutionnaires, à la recherche des moyens d'expression toujours mieux accordés à la sensibilité des lecteurs potentiels, des littératures qui mettent tout en œuvre pour exprimer et communiquer leur identité culturelle⁴⁶. Jean-Louis Joubert termine, lui aussi, son historique de la littérature libanaise d'expression française en soulignant que cette littérature est « la première-née des littératures francophones du monde arabe ». Elle « a su, malgré les soubresauts et les crises, conserver ses particularités. [...] Elle est expression d'une conscience et d'une personnalité⁴⁷ ». Ce qui permet à Salim Hérou d'en faire le portrait dans son ouvrage *La littérature libanaise francophone au XX^e siècle* (2001). La francophonie est vue comme une chance « qui permettra au Liban de s'épanouir, de répandre sa culture à travers le monde et surtout la France avec qui il a gardé des liens privilégiés⁴⁸ ». La littérature libanaise d'expression française est, en effet, « riche, variée, créative, pittoresque ». Elle n'est pas le fruit « d'un quelconque colonialisme⁴⁹ ». Des écrivains tels que Nadia Tueni ou Vénus Khoury-Ghata revendiquent leur choix de la langue française pour leurs écrits. Elle leur permet de revendiquer la culture libanaise et la couleur de cette littérature. C'est aussi un moyen de témoigner de la guerre et de sa violence :

De Nadia Tueni à Salah Stétié, d'Etel Adnan à Salim Hérou et de Vénus Khoury-Ghata à Andrée Chédid, se tracent les différentes tendances socioculturelles de la littérature libanaise actuelle, précisément dans la période de la guerre civile⁵⁰.

Ghazi Ghazayel ajoute qu'il faut distinguer les auteurs qui vivent au cœur du conflit de ceux qui le décrivent depuis l'ailleurs. Salah Stétié fait partie de ceux qui sont restés et qui, « s'il vit concrètement dans le traumatisme quotidien de la guerre, montre qu'il vit dans un univers chimérique et à la mesure de son imagination orientale et méditerranéenne⁵¹ ». De même que Salim Hérou raconte comment la deuxième génération de poète reconstitue une géographie disloquée par la folie humaine⁵². En exil, écrivains et artistes gardent tout de même dans leur écriture et leurs thématiques des caractéristiques de leur culture d'origine. C'est le cas d'Andrée Chédid. Son œuvre comporte trois parties : la vie égyptienne et la civilisation pharaonique, puis le Liban et la guerre

⁴⁶ Ghazi Ghazayel, op. cit., p. 34.

⁴⁷ Jean-Louis Joubert, op. cit., 181.

⁴⁸ Salim Hérou, *La littérature libanaise francophone du XX^e siècle*. Récension-Présentation. Liban, Édition L.M. Junior Press Mansouriech, 2001, p. 15.

⁴⁹ Ibid. p. 39.

⁵⁰ Ghazi Ghazayel, op. cit., p. 337.

⁵¹ Ibid. p. 137.

⁵² Salim Hérou, op. cit. p. 227.

civile et, en troisième, l'expression d'une âme universelle. C'est une observatrice sensible qui déplore les combats fraternels interlibanais et intercommunautaires. Vivant en France depuis plus de quarante ans, Chédid est toujours attachée à ses origines libano-égyptiennes. Andrée Chédid se montre nostalgique même si elle ne garde du Liban que quelques souvenirs d'enfance et les beaux moments d'un court séjour :

Les images de l'enfance, ça compte beaucoup... On ne perd jamais son identité d'origine...⁵³.

Née d'une mère d'origine syrienne grecque-orthodoxe et d'un père libanais maronite, vivant ses premières années en Egypte, puis installée en France depuis 1948, Andrée Saab-Chédid représente au fond de sa personnalité un certain cosmopolitisme et continue par son œuvre à illustrer une identité humaine et universelle⁵⁴. Ghazi Ghazayel souligne que « cette œuvre est le reflet même d'une personnalité incontournable qui dépasse les limites d'un pays ainsi que l'identité égypto-libanaise pour embrasser l'universel⁵⁵ ».

Après et pendant la guerre au Liban, la littérature libanaise d'expression française subit le morcellement de son pays. Entre les auteurs qui restent et ceux qui s'exilent les différences se creusent. Et entre ceux qui voient leur pays depuis l'étranger les distances s'accumulent aussi : il y a ceux qui font de leur littérature le porte-parole de leur pays tel Chédid et ceux qui peu à peu se tournent vers l'universel ou vers la littérature de leur pays d'adoption.

Amin Maalouf a reçu le prix Goncourt en 1993. Il est aussi membre de l'Académie Française depuis juin 2011. Le 14 juin 2012, il entre à la Comédie Française. Est-il encore possible de dire qu'Amin Maalouf est un écrivain libanais ? Faut-il préciser « d'origine libanaise » ? Bien sûr cette question est au cœur de la francophonie. La même question se pose donc dans les mêmes termes pour Wajdi Mouawad. Zahida Darwiche Jabbour dans son ouvrage *Littérature francophone du Moyen-Orient : Egypte, Liban, Syrie* (2007) prend le parti de considérer ces écrivains exilés comme des écrivains libanais. Elle explique que l'éclatement du conflit libanais de 1975 porte beaucoup d'intellectuels, d'artistes et d'écrivains à quitter le pays. Certains éliront la France comme terre d'accueil et d'exil provisoire, d'autres partiront au Canada où ils trouveront au Québec un milieu propice à l'épanouissement de leur talent⁵⁶. Zahida Darwiche Jabbour précise :

⁵³ Propos recueillis par Ghazi Ghazayel, le 16 mars 1990 à Paris. op. cit.

⁵⁴ Ghazi Ghazayel, op. cit., p. 340-1.

⁵⁵ Ibid., p. 250.

⁵⁶ Zahida Darwiche Jabbour, op. cit., p. 168.

Les années quatre-vingt marquent la naissance au Québec d'une littérature de l'émigration que nous appelons « littérature de la migritude » en empruntant à Jacques Chevrier un néologisme⁵⁷.

Sous ce terme de « littérature de la migritude », Zahida Darwiche Jabbour classe deux auteurs dramatiques qu'elle considère comme libanais : Alba Farhoud et Wajdi Mouawad. Elle leur consacre deux fiches descriptives sous le chapitre « théâtre libanais » de son ouvrage. Dans ce chapitre, elle insiste sur les caractéristiques propres aux deux écritures qui renvoient au Liban. Mais nous verrons, au chapitre suivant que cette classification que Zahida Darwiche Jabbour opère n'est pas si évidente. En voulant partir des origines biographiques de Mouawad et en étudiant la littérature libanaise, nous constatons immédiatement que les frontières ne sont pas définies. Le Liban de par son statut politique et son bilinguisme est déjà un pays en mouvement. A ce statut s'ajoute la différence fondamentale entre « ceux qui restent » et « ceux qui partent ». Si Mouawad peut être rapproché d'auteurs d'origine libanaise d'expression française ayant quittés le Liban, il peut difficilement être comparé à ceux qui écrivent et vivent encore dans le pays de leur naissance.

Les origines de Mouawad ne peuvent donc pas être lues à la lumière des sources de la littérature libanaise. Nous allons donc creuser d'autres pistes, telle que celle des résurgences factuelles et celle de la langue. Autrement dit, il s'agit maintenant de ne pas chercher les sources mais de repartir des lignes de ses textes.

⁵⁷ Ibid., p. 169.

II

Les traces visibles de la présence du monde arabe

1. « Déictiques spatio-temporels »

Les auteurs libanais d'expression française que nous évoquons plus haut, tels que Nadia Tueni ou Vénus Khoury-Ghata revendiquent le choix de la langue française pour leurs écrits. Cette langue leur permet de magnifier la culture libanaise et la couleur de cette littérature. C'est aussi un moyen de témoigner de la guerre et de sa violence. Hélou raconte comment la deuxième génération de poètes reconstitue une géographie disloquée par la folie humaine par exemple⁵⁸. Et ainsi, Nadia Tueni écrit à propos du français en 1975 :

A l'égard de l'arabe, le français nous est langue « naturelle » ; l'adopter librement, choix lucide s'entend, ne veut nullement dire rejeter notre identité libanaise, moyen-orientale et arabe mais bien au contraire, la consacrer, la magnifier, en lui offrant vers d'autres mondes le moyen de se faire connaître⁵⁹.

Vénus Khoury-Ghata exprime l'étrange cohabitation des deux langues que ces auteurs pratiquent en constatant :

[l'arabe] emprunte ma plume sans s'être fait annoncer, se jette sur mes lignes, puis disparaît sans raison à un tournant de la page⁶⁰.

Le même phénomène se produit sous la plume de Wajdi Mouawad. Malgré sa volonté de bien parler, d'avoir un français parfait, de ne pas avoir d'accent, de ne pas prendre l'accent québécois⁶¹, des traces de l'arabe surgissent. Ben Abda analyse que le texte francophone travaille souvent à partir de cette insistance de certains signifiants de la langue maternelle qui resurgissent sous différentes formes : transposés, traduits, développés. Le texte connaît également une forme de dislocation suite à la convocation non plus d'un mot mais de tout un récit, d'un texte⁶². Dans un premier temps, nous allons relever ces différentes résurgences, qu'elles prennent la forme de

⁵⁸ Salim Hélou, op. cit., p. 227.

⁵⁹ Citée par Hélou, op. cit., p. 65.

⁶⁰ Citée par Hélou, op. cit., p. 42.

⁶¹ Wajdi Mouawad dans un entretien mené par Daniel Chartier, *Nouveaux regards sur la littérature québécoise*, Université Québec, 2008

⁶² Saloua Ben Abda, « Altérité et écritures du décalage », in *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique, Edition Bruylant Academia, 2010, p. 63.

« déictique spatio-temporel », de connotations, ou qu'elles viennent se glisser dans les prénoms, ou les termes arabes directement injectés. Nous avons recensé trois pièces dans lesquelles la présence de la langue arabe se montre sous ces différentes formes :

Journée de noces chez les Cromagnons (1994)

Littoral (1997)

Incendies (2003)

Journées de noces chez les Cromagnons fait partie des œuvres de « jeunesse » de Mouawad⁶³. Elle est dans la lignée de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (1990), de *Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques au début du siècle* (1991)⁶⁴. Elle annonce *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* (1995). Les personnages principaux qui s'y trouvent sont très jeunes, souvent révoltés. Ils subissent un conflit qui n'est pas le leur. Ces pièces contiennent l'atmosphère de la guerre du Liban. Celle-ci n'est pas nommée ou demeure symbolique. C'est dans *Journée de noces chez les Cromagnons* qu'elle est le plus visible en tant que telle. Les deux autres pièces que nous étudions ici sont les deux premières de la tétralogie *Le Sang des Promesses*.

a) Cadres spatio-temporels

Commençons par relever ce qui, dans ces trois pièces, renvoie à des espaces libanais, voire au monde arabe. Ceux-ci se lisent au travers des termes arabes. *Journées de noces chez les Cromagnons* met en scène une famille, probablement libanaise, durant la guerre. Ce contexte n'est pas revendiqué mais de nombreux indices nous l'indiquent. Nous avons relevé le nom d'un seul lieu « Berdawné » (un fleuve libanais). Ce lieu est réclamé par un des personnages qui demande sans cesse « Quand est-ce qu'on va monter à Berdawné ? ». Il peut donner l'impression d'être un lieu de vacances où les personnages se rendent. Mais rien n'indique qu'il soit près du lieu où se déroule l'action. Le contexte nous indique cependant que les personnages se trouvent dans une ville sous les bombardements, vraisemblablement Beyrouth mais rien dans le texte ne nous l'affirme. Le même phénomène se produit dans *Littoral* lorsque le père évoque son « pays » ou sa « terre natale » aucun nom propre n'y est associé. Dans ce texte, il n'y a aucune autre référence spatiale précise. Les seuls indications d'espace sont : « mer », « océan » et « village » (p.54) ainsi que « vallée », « montagne » (p.67) ou encore « village de pierre » (p.80) « la capitale » « région du nord » « est » « ouest » « montagne » « grande plaine (p.102-3). Tous ces lieux peuvent se trouver n'importe où dans le

⁶³ Nous nommons ainsi les pièces qui précèdent la tétralogie du *Sang des promesses*.

⁶⁴ Inédite, nous n'avons pu la lire. Ses thématiques sont proches des trois autres. Voir annexes I.

monde, ils ne contiennent aucun signe distinctif. Dans *Incendies* se trouve là encore les termes indéfinis de « pays natal » « pays de sa naissance ». Cependant apparaissent quelques noms propres. Ils appartiennent à deux mondes distincts, celui du Canada (qui renvoie au présent des jumeaux) et celui du monde arabe » (qui appartient au passé de leur mère, Nawal). Nous pouvons donc les lister en deux groupes :

- hôpital à Saint-François à Ville-Emard, « Canadian Tire », Boulevard Curé-Labelle
- prison de Kfar Rayat, orphelinat de Nabatiyé, Kfar Samira, Kfar Riad, Kfar Matra, Kisserwan

La première liste renvoie à l'univers des jumeaux. Au début de la pièce, ils sont présentés de la manière suivante : « Jeanne Marwan et Simon Marwan, tous deux âgés de 22 ans et nés, tous deux, le 20 août 1980 à l'hôpital à Saint-François à Ville-Emard », « c'est pas loin d'ici » (:13) précise le notaire qui donne ainsi leur état civil. L'accent des personnages et le vocabulaire québécois dans les paroles de Simon indiquent tout de suite leur appartenance au Québec. Le terme de « Canadian Tire » qui est une grande surface du même genre que Darty ou Conforama renvoie lui aussi au Canada. Il en est de même pour le boulevard Curé-Labelle qui peut être une rue de Montréal. Il est important de noter que cet univers renvoie à des données existantes alors même que l'information est erronée : les jumeaux sont nés dans la prison de Kfar Rayat où se trouvait leur mère pendant la guerre. La seconde liste renvoie, pour la plupart, aux noms de lieux que traversent les jeunes femmes de la pièce (Nawal et Sawda) à la recherche du premier fils de Nawal. Kisserwan est le village où les jumeaux ont été élevés le temps que leur mère sorte de prison. Tous ces termes renvoyant au monde arabe semblent créés. « Rfar » est le terme qui signifie « ville », mais les termes qui lui sont accolés ne se trouvent pas sur une carte du monde. Les sonorités qui s'y trouvent peuvent être assimilées à d'autres villes existantes. Nabatiyé peut faire référence à Nabatieh, une ville du Liban. Rayat ressemble à Riyad, une ville d'Arabie Saoudite, et ainsi de suite sans que ses ressemblances soient probantes. Quoi qu'il en soit, leurs sonorités font référence au monde arabe sans être précises et vérifiables. Ainsi, pour l'auteur, les lieux n'ont que peu d'importance. A ses yeux un lieu réel peut indiquer une fausse identité (l'hôpital à Saint-François à Ville-Emard existe mais les jumeaux n'y sont pas nés) et la véritable histoire peut se dérouler dans des lieux factices (l'histoire véritable de la naissance des jumeaux et de leur mère se déroule dans des lieux aux noms inventés). L'auteur pose de même qu'un certificat de naissance peut être erroné. Tout un pan de l'identité devient alors mouvant et modifiable.

Les listes de ces lieux apportent également avec elles l'idée que le monde décrit par Mouawad est plus symbolique que réel. Le même phénomène se produit à l'étude des dates. Dans les deux premières pièces, il ne se trouve aucune référence temporelle. D'emblée nous sommes donc face à une temporalité indistincte alors que même que la guerre du Liban est suggérée. Dans *Incendies* se trouve quelques dates :

20 août 1980

20 août 1997

1978

Nous avons la date de naissance des jumeaux qui nous indique que la pièce se déroule en 2002. C'est-à-dire la date à laquelle la pièce est créée. Il se trouve ainsi une volonté de Mouawad de rendre présente et réelle la quête des jumeaux. La deuxième date correspond au jour de la révélation : quand Nawal reconnaît, dans son bourreau, le fils qui lui avait été enlevé. C'est le jour du procès de ce dernier. Les deux dates ont lieu le même jour d'août, la mère reconnaît son bourreau, père et frère des jumeaux, le jour de l'anniversaire de ceux-ci. Pour elle, la boucle se referme, sa quête cesse et elle décide de se taire à jamais. Cette date primordiale pour la fable de la pièce ne renvoie à aucun élément historique vérifiable. Nous n'avons pas retrouvé la trace de ces procès. La troisième référence correspond au moment où Nawal cherche son fils⁶⁵. Dans la fable c'est aussi à ce moment-là que le personnage échappe à un attentat sur un autobus. Cet élément de l'histoire de Nawal semble renvoyer à l'événement qui marque le début de la guerre au Liban. Le récit de l'attentat du bus, leitmotiv des pièces de Mouawad⁶⁶, « retrace l'attaque du bus de civils palestiniens par des milices phalangistes, incendie tragique qui fut le déclencheur de la guerre de 1975 »^{67 68}. Greutmann Rainier et Alah Ghadie Heba dans « *Incendies* de Wajdi Mouawad, les méandres de la mémoire » (2006) relèvent également ce fait de la fable comme renvoyant à l'Histoire du Liban⁶⁹. Or, l'événement historique a lieu en 1975 et le personnage réchappe de l'autobus incendié en 1978.

⁶⁵ A titre anecdotique, dans la fable, le fils que Nawal cherche a quatre ans en 1978, dans la réalité Mouawad a 9 ans cette même année, c'est l'année de son départ du Liban. En extrapolant, nous pouvons imaginer que l'auteur se cherche, lui-même, dans cet enfant qui disparaît avec la guerre et dont nul n'a la trace. Cet enfant est d'ailleurs une des figures d'auteur que nous étudierons dans la troisième partie, chapitre 1.

⁶⁶ Il est également dans *Journée de noces chez les Cromagnons*.

⁶⁷ Zahida Darwiche Jabbour, op. cit., p. 175.

⁶⁸ « La violence devenait déjà commune au Liban, mais on dit généralement que la guerre civile commença le 13 avril 1975. Le matin, lors de l'inauguration d'une église dans la banlieue ouest de Beyrouth, des tirs provenant d'une voiture envoyée par le Parti social nationaliste syrien (PSNS) tuent le garde du corps de Pierre Gemayel pour venger la mort et la torture dans les prisons infligés par ce dernier aux prisonniers du PSNS. L'après-midi, les mitrailleurs des phalanges libanaises (Kataëb) attaquent un bus passant dans la même rue, et tuent 27 travailleurs palestiniens » (guerre du Liban, wikipédia, 5.02.13)

⁶⁹ Rainier Grutman – Heba Alah Ghadie, « *Incendies* de Wajdi Mouawad, les méandres de la mémoire » in *Neohelicon : acta comparationis Littararum Universarum* 33, 2006, n°1, p 91-108.

Comme pour les lieux, les dates réelles (l'âge des jumeaux qui coïncide avec le moment de la représentation) renvoient à des personnages fictifs et les événements historiques avérés (l'attentat du bus) ont lieu dans la fable à des dates inventées. Une fois de plus ce jeu sur les dates brouille les pistes de la reconstruction de l'identité. Mouawad suggère que celle-ci est mouvante et difficilement saisissable. Ces décalages spatio-temporels exhibent une volonté de mise à distance par rapport à la réalité du « monde arabe ». Ils annoncent également la construction d'un imaginaire – imaginaire créé et suggéré par et pour les personnages mouawadiens⁷⁰.

b) contextes socio-culturels

Comme les éléments spatio-temporels permettent uniquement de suggérer le monde arabe, progressons dans l'analyse en nous appuyant sur d'autres éléments, tels que le contexte socio-culturel et les autres termes à consonance arabe ou en arabe. Voyons dans *Incendies* ce qui permet de comprendre que le « pays natal » de Nawal où se rendent les jumeaux est le Liban. Des éléments de la fable tels que l'impossibilité de Wahab d'être avec Nawal, le personnage de l'accoucheuse, l'illettrisme, les orphelinats, les villages de pierre, plongent le spectateur dans des temps reculés ou dans des pays qui ne sont pas dans les coutumes qu'un occidental du XX^e siècle connaît. Mais comme pour la remarque précédente, à propos du contexte spatio-temporel, ces éléments ne sont suggérés que par allusions par leur auteur. L'amour impossible de Wahab et Nawal peut être dû au fait qu'ils ne sont pas du même camp, ethnique ou religieux ; ou que leur jeunesse leur interdit d'être ensemble sans être mariés ; ou encore que le mariage doit être choisi par leurs parents... Toutes ces propositions ne sont que des hypothèses, aucune n'est vérifiable et toutes reposent sur des stéréotypes occidentaux sur le Moyen-Orient. Le second contexte sociopolitique est celui d'un pays en guerre. Il apparaît dans les récits des personnages qui font le bilan de la guerre achevée dans le cas de *Littoral*. Il se trouve aussi dans *Journée de noces chez les Cromagnons* où les personnages y sont directement confrontés : l'ensemble de la pièce se passe sous les bombardements, elle se termine sous les balles. Dans le cas d'*Incendies* les deux situations de récit et d'action de guerre s'alternent :

SAWDA. [...] Ils sont rentrés dans les camps comme des fous furieux. Les premiers cris ont réveillé les autres et rapidement on a entendu la fureur des miliciens ! Ils ont commencé par lancer les enfants contre les murs, puis ils ont tué tous les hommes qu'ils ont pu trouver. Les garçons égorgés, les jeunes filles brûlées. Tout brûlait autour, Nawal, tout brûlait, tout cramait ! Il y avait des vagues de sang qui coulaient dans les ruelles [...]. Alors on fait quoi ? On fait quoi ?

[...]

NAWAL. On va frapper. Mais on va frapper à un endroit [...]⁷¹.

⁷⁰ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2.

⁷¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2009, p. 60-3.

Après cette conversation (scène 25) les deux femmes agissent au cœur de la guerre pour tuer le chef de toutes les milices. Mais là encore, le geste en lui-même n'est pas montré dans la pièce et il n'a aucune valeur historique. Il s'agit donc plus d'une illustration de la guerre que d'un récit historique. Le champ lexical de la guerre s'associe à celui du sang, de la violence, de folie : ce ne sont pas des récits militaires, des récits de guerre, mais des tortures, des assassinats, des mutilations, des viols envers et entre les civils. Ces descriptions peuvent être celle de n'importe quelle guerre dans le monde. Les souffrances infligées peuvent être dues à n'importe quel combat, conflit armé, ou guerre civile. Mouawad rappelle que la génération née autour de 1968 « connaît » toutes les guerres de la seconde moitié du 20^e siècle : fin du Vietnam, début du Liban, Iran contre Irak, Malouines, ex Yougoslavie, Rwanda, guerre du Golfe, Kosovo, Algérie, Tibet, Somalie, puis le 11 septembre ; sans compter les nouvelles guerres d'indépendance en Orient⁷². Dans les descriptions de la guerre, comme pour les lieux, les termes sont vagues, il s'agit d'un « bombardement » sans que les personnages ne disent lequel, d'une « guerre » ou d'un « chef de la milice » sans que son nom ne soit donné (*Littoral*) ou sans qu'il soit réel comme dans *Incendies*. L'auteur par ce procédé annonce déjà sa volonté de se tourner vers une universalité. C'est ce que souligne Zahida Darwiche Jabbour⁷³:

L'intention n'est pas seulement de dénoncer la violence mais aussi de pérenniser la mémoire des victimes innocentes afin de tirer des leçons de la guerre, de prévenir contre les futurs dérapages et d'appeler à la vigilance. [...] Ce regard perspicace posé sur le réel dote la pièce outre sa valeur de témoignage sur la guerre du Liban, des résonances d'un avertissement à portée universelle.

Il nous reste à faire la liste des termes qui ne sont pas des lieux mais qui appartiennent au monde arabe. Ce sont pour la plupart des prénoms. Nous avons cependant listé d'autres occurrences :

- la présence de l'alphabet arabe (*Incendies*) : le personnage de Nawal apprend à Sawda l'alphabet arabe (scène 15) et ce même personnage revient dans son village maternel écrire, en arabe, le nom de sa grand-mère sur la tombe de celle-ci.
- un poème en arabe (*Incendies*)
- les expressions « ya aybéchoumm » et « warak-aiche » répétées plusieurs fois dans *Journée de noces chez les Cromagnons*
- le vocabulaire culinaire dans *Journée de...* Nous n'en avons pas trouvé toutes les traductions mais le contexte – la préparation d'un repas de noce – nous permet de les classer dans le vocabulaire culinaire. C'est le cas de « fassoulia » (fayot ou haricot), kechek, kébbé (pâte fait de viande et de boulgour), « bâbâ-ghannouge » (purée d'aubergines), « bééléwa » « baténgéne » « coussa ».

⁷² Entretien avec Archambault et Baudriller, 2009.

⁷³ Zahida Darwiche Jabbour, op. cit., p. 175-6.

Mis à part les occurrences que nous venons de relever, il n'y a nulle autre trace d'un parlé arabe. Les termes arabes renvoient à des réalités qui n'ont pas de traduction comme les plats culinaires, qui sont des spécialités locales, les prénoms et les termes géographiques. Il n'y pas de personnage qui parle arabe même s'il s'agit de leur langue maternelle. Par exemple quand le héros effectue un voyage dans un pays du Moyen-Orient, il rencontre des personnages qui lui parlent dans la langue que lui-même exprime. C'est le cas dans la pièce *Littoral* alors que l'action semble se passer au Liban. Il n'y a donc pas de volonté de réalisme ou de revendication culturelle. Les traces que nous venons de relever sont infimes, comparer à l'ensemble de l'œuvre. Elles sont d'ailleurs absentes de toutes les autres pièces de Wajdi Mouawad à l'exception de *Seuls*⁷⁴. La seule trace visible de l'arabe, dans l'ensemble des autres pièces, se trouve dans les prénoms. Les prénoms sont quasiment tous à consonance arabe dans toutes les pièces de Mouawad :

- *Journée de noces chez les Cromagnons* : Néyif, Nazha, Souhayla
- *Littoral* : Wilfrid, et ceux que Joséphine recense : Elham, Nayla, Nelly Wajoud, Vimala Abdoulah Nabil Tanios et bien d'autres... Plusieurs dizaines sont ainsi récitées (p.79-80).
- *Incendies* : Nawal, Sawda, Nihad, Wahab, Abdessamad, Jihane, Abdelhammas, Zan Halam, Abou Tarek et d'autres que les personnages rencontrent ...
- *Rêves* : Willem
- *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* : Assad Protagoras, Abgar Philisti-Ralestine... Hakim Mahkoum, Noha Em Naïm...

Les connotations arabes dans les prénoms des personnages se font absentes dans *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, *Forêts*, *Ciels*, et *Assoiffés*. Dans ces pièces se trouve seulement dans les prénoms la consonne « w » sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans la troisième partie au chapitre 1. La consonance arabe subsiste uniquement de prénoms en prénoms, de pièce en pièce. Peut être parce que pour Mouawad « la seule chose qui me permettait de savoir que j'existais était mon prénom. [...] Ce prénom signifie "ma vie", "mon existence"⁷⁵ », seul souvenir donc de la naissance et de l'origine.

⁷⁴ Dans ce solo, le personnage s'interroge sur la perte de sa langue maternelle et tente de dialoguer avec son père en arabe. La didascalie précise « (en arabe) » même si le texte est en français.

⁷⁵ Wajdi Mouawad dans un entretien avec Laure Adler, *Entre-vues, Leçons de l'université*, Éditions universitaires d'Avignon, 2011, p. 33.

2. Le pays onirique

Les échos du monde arabe sont peu nombreux et incertains. Voyons tout de même ce qu'ils apportent à la description du Liban dans l'univers Mouawadien.

a) Le paysage de l'enfance

Si nous reprenons les termes que nous avons relevés, le paysage du « pays natal » des personnages est composé de « montagne » et de « mer ». Afin d'aller un peu plus loin dans cette description trop succincte, nous avons cherché du côté de récits autofictifs⁷⁶ de Mouawad tel que *La table de jardin*⁷⁷ ou *Le poisson soi*⁷⁸ dont nous relevons et classons les termes descriptifs⁷⁹ :

« routes asphaltées », « les chemins de terre »,

« table en bois, ancienne, recouverte d'une nappe fine », « un mur de pierre », « vieux puits »

« ancienne palissade » « grille fermée »

« chauffé par le soleil », « soleil tapant », « la lumière », « brûlé », « lumière éclatée dans les rayons du monde ».

« parfum intense des figuiers sauvages », « plants de vignes sauvages », « une orange », « un fruit » « jardin »

« village côtier », « port », « navire »

De cette description il ressort quatre grandes idées : l'idée d'un lieu ancien, l'idée de la chaleur, celle des saveurs, et enfin celle de la mer. Dans *Littoral*⁸⁰ se trouvaient les mêmes termes : « mer », « océan » et « vallée », « montagne »⁸¹ ou encore « village de pierre⁸² ». Nous retrouvons donc les villages anciens en pierre et la présence de la mer. Enfin, dans la pièce *Seuls*, le personnage fait vraiment le lien avec son enfance libanaise :

[...] pour moi le Liban, ça se résume au petit jardin que nous avons derrière notre maison à la montagne⁸³.

⁷⁶ Nous reviendrons et expliciterons ce choix de qualification de ces textes à la troisième partie chapitre 1.

⁷⁷ Wajdi Mouawad, « La petite table du jardin » *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 9, 2006, p. 75-78.

⁷⁸ Wajdi Mouawad, *Le poisson soi: version quarante-deux ans*, Montréal, Canada, Boréal, 2011, p. 13-5.

⁷⁹ Les deux textes sont quasiment une répétition l'un de l'autre, nous en ôtons les répétitions d'expression identiques et les regroupons sous une seule liste.

⁸⁰ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 2009.

⁸¹ Ibid. p. 67.

⁸² Ibid. p. 80.

⁸³ Wajdi Mouawad, *Seuls : chemin, texte et peintures*, Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 2008, p. 148.

Le personnage, dans cette scène, évoque les souvenirs de ce qu'il faisait autrefois dans ce jardin. Il parle de son chien et raconte les techniques qu'il employait pour compter les étoiles. Ce solo de Mouawad est donc le premier et le seul texte où la description du Liban est assumée. Cette description du jardin ressemble à celle évoquée dans « La petite table de jardin ». Nous pouvons donc ainsi affirmer que le texte « La petite table de jardin » décrit le Liban. Harwan, dans *Seuls*, se souvient : « le bord de mer », « le ciel d'un bleu déchirant », « les terrasses de café bondées », « le creux de la vallée » où il allait jouer avec son chien. Il raconte également les soirées à la belle étoile : la nuit est si claire qu'il peut compter les étoiles et la douceur de l'air est telle qu'il peut s'endormir dans le jardin. La description se termine avec ces quelques termes. Les souvenirs s'orientent ensuite vers des anecdotes de l'enfance, comme peindre les étoiles ou rêver de devenir une étoile filante. Il apparaît que même lorsque le personnage décide de décrire réellement le Liban, il propose seulement les mêmes termes vagues que ceux qui se trouvent dans les pièces de théâtre. Il est donc évident que le Liban, dans les œuvres de Mouawad, ne se résume qu'en un pays fait de villages en pierre au creux d'une vallée entre la montagne et la mer et sous un soleil radieux. Une telle description peut permettre de décrire d'autres lieux méditerranéens qui se trouveraient en Grèce, en Italie ou même en France ou en Espagne.

Cette description laconique peut avoir plusieurs explications. Tout d'abord il peut s'agir d'une marque de pudeur de la part de l'auteur, associée à une volonté de mettre à distance ce passé qui n'est plus. Peut être l'auteur veut-il nous faire comprendre que l'artiste ne se résume pas à son origine et qu'il a le souci de l'universel plutôt que du particulier ? Enfin, il ne faut pas perdre de vue que l'auteur a seulement neuf ans quand il quitte le Liban. Comme pour tout enfant de cet âge, le pays de son enfance se résume en des sensations. Aussi les anecdotes faites de souvenirs de lumière, de chaleur, du sucré des fruits, le tout cantonné à l'espace familial et au jardin, se voient-elles privilégiées. Le personnage dans *Seuls* reconnaît que « ce sont des petites, toutes petites photos [qu'il a] au fond de la tête⁸⁴ ». Et le narrateur du *Poisson-soi* avoue se mettre « à douter de l'existence de cette maison et de cette table⁸⁵ ». C'est ce constat qui nous a amené à parler de « voyage onirique » plutôt que de voyage libanais.

b) *L'image de la mer*

L'image de la mer est l'un des éléments récurrents qui symbolisent l'enfance et le Liban. Si nous la tenons à part c'est parce que c'est le seul élément qui bénéficie d'une description plus

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ W. Mouawad, *Le poisson soi*, op. cit., p. 14.

longue et plus précise, comparé aux autres éléments qui renvoient au Liban. Ainsi, la mer est primordiale dans *Littoral*, où elle sert de dernier repos au père. Toute la fable de cette pièce est orientée par la quête d'un lieu de sépulture pour le corps du père du personnage principal, Wilfrid. Elle est donc présentée comme un lieu pur, qui inspire la sérénité en étant étranger à la guerre qui a ravagé le pays. Elle est aussi le lieu de l'amour du père et de la mère de Wilfrid. A la scène 13, le spectateur assiste ainsi aux retrouvailles des amants et à la demande en mariage :

Je t'aime, ne dis rien ! Je suis fou parce que je suis là avec toi, face à la mer pour te dire mon amour⁸⁶.

Wilfrid possède une photo sur laquelle ses parents posent au bord de la mer⁸⁷. C'est d'ailleurs cette photo qui décide Wilfrid à faire le voyage avec le cadavre de son père pour l'enterrer dans son pays natal. Par assimilation, la mer est donc l'équivalent de ce pays natal. Elle est l'origine à la fois de l'amour et de la terre de la naissance. La mer par extension est synonyme de la mère. Mouawad perd la mer avec son exil, en étant enfant, et il perd sa mère lors de son adolescence. Il semble que le décès de sa mère vient répéter la perte de la mer. Un jeu d'écho se crée ainsi : la mer est le symbole du Liban et donc par extension de l'enfance qu'il perd avec l'exil. En perdant sa mère, l'enfant perd une seconde fois son enfance. La double perte de l'enfance crée cette assimilation entre la mer et la mère. D'ailleurs, le narrateur du *Poisson soi* écrit :

Malédiction lorsque vient le temps d'évoquer la disparue, la mer-mère la mère-mer l'amère-mère, née au soleil de la méditerranée et morte sous la neige circumpolaire⁸⁸.

Aussi dans *Littoral*, la route vers le passé du père devient-elle la route vers la mer/mère⁸⁹ avec à l'horizon l'idée que la mer sera le lieu de la sépulture du père. Les personnages arrivent à son bord à la fin de leur périple. La mer est même l'occasion de deux jeux théâtraux. Le premier puisqu'elle apparaît comme miraculeusement alors que le brouillard se lève (fin de la scène 37). Et le second parce que le personnage imaginaire du réalisateur apparaît pour filmer la scène, faire « un plan large pour apercevoir les flots déchaînés⁹⁰ ». Les personnages décident de ne plus enterrer le père mais de « l'emerrer » (néologisme créé pour l'occasion par l'auteur⁹¹). Le rituel est assez long, la scène sur le littoral tient sur plus d'une dizaine de pages soit le dixième de la pièce. La mer s'enrichit ainsi de plusieurs symboles. Tout d'abord, elle permet la purification, car c'est avec son eau que le corps

⁸⁶ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit. p. 42.

⁸⁷ Ibid., p. 43.

⁸⁸ W. Mouawad, *Le poisson soi*, op. cit. p. 87.

⁸⁹ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit. p. 83.

⁹⁰ Ibid., p. 89.

⁹¹ Ibid.

du père est lavé. Nous avons souligné qu'elle est un moment de sérénité comparé aux épreuves dues à la guerre que les personnages viennent de traverser. Son rapport à l'enfance est également présent tandis que les personnages « s'amuse comme des fous à se baigner⁹² ». La mer est aussi symbole d'infinité car elle est « une grande étendue qui va se perdre là-bas⁹³. ». De cette infinité naît le paradoxe que la mer renferme. Malgré ses vertus positives elle est aussi l'inconnue. Ainsi, le père exprime sa peur d'être « emmerré ». Le champ lexical qui décrit la mer change à mesure de son angoisse :

« jeter à la mer » « jeter par-dessus bord » « emporter par les flots » « se noyer » « ravages de la mer »
« partir à la dérive » « entraîner [...] par les vagues » « emporter n'importe où » « broyer par l'immensité » « poisson sauvage » « hélices des bateaux » « récifs »⁹⁴

Ces nouveaux mots entraînent avec eux des messages de perte, de peur de l'inconnu, de dérive, d'impossible maîtrise. Seuls demeurent le mouvement et les risques. Par ce transfert, la mer devient donc l'opposé de la terre rassurante. Si elle symbolise le pays de l'enfance, elle marque aussi la rupture avec celui-ci. Donc la mer devient le lieu d'un double paradoxe. S'opposent en elle « la pureté sereine » et « l'inconnu en mouvement » ainsi que le symbole de l'enfance et celui de l'exil. Ces ambivalences de l'image de la mer se poursuivent dans l'œuvre de Mouawad. Nous avons relevé cette même idée dans un extrait du *Poisson soi* :

Le monde ne le dégoûtait pas. Malgré ses horreurs, ses guerres, ses viols, ses massacres, ses injustices, son sang versé. Il allait son chemin avec l'inconscience pénétrante des adolescents sans sourciller devant le malheur, préférant marcher le jour durant pour arriver face à la mer. La récompense est grande, pensait-il, lorsque l'on entend le mugissement des vagues s'entrelacer jusqu'au rivage, lorsqu'on les entend, les vagues, haleter, haleter, haleter, haleter, vers la jouissance, qui ne viendra jamais, voir la mer se soulever de colère, folle de désir, sexe du monde, tourner vers le ciel, plonger dans ses profondeurs, s'y perdre, s'enfoncer là où personne n'a su aller, descendre, descendre, jusqu'au silence [de Dieu] puis, juste avant la noyade, remonter émerveiller vers la surface, [et plus loin encore./vers le ciel,] être pourfendu par le soleil, lutter contre les vagues, s'élever avec le vent, courir sur les flots, pour aller s'écrouler, s'endormir sur le sable épuisé d'amour. [Cela n'était pas pour lui. [...]] Devant la mer il restait ébahi, immobile, seul, avec l'impossibilité de poursuivre son chemin.] Il aurait tant aimer savoir marcher sur l'eau lui aussi, pour pouvoir continuer,

⁹² Ibid. p.91

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid. p. 90.

[continuer pour ne plus souffrir, /ne pas m'arrêter, /pouvoir aller plus loin] pouvoir découvrir la sensation que peuvent éprouver les baleines, les dauphins, les requins, les tortues géantes lorsqu'il remonte à la surface ; ce que peuvent éprouver le poissons volants, les mouches d'eau, les grenouilles et le libellules ; ce que peut éprouver un nénuphar au milieu d'un lac : il se serait étendu sur l'eau pour recevoir dans son ventre les étoiles de la nuit et le grand calme des montagnes environnantes. [et cela jusqu'à la noyade, /je pourrais alors apaiser la douleur] Il faisait parfois le rêve d'être un grand arbre échappé d'un cargo et se voyait flotter jusqu'aux récifs et là bien ancré par ses racines aux racines des algues, il prenait plaisir à s'imaginer l'ami des poulpes et des étoiles de mer⁹⁵.

Ce texte se retrouve quasiment mot pour mot dans la pièce *Rêves* (2002). Il s'agit presque d'un copier/coller. Seule change la disposition des phrases : dans la pièce de théâtre les phrases se caractérisent par de nombreux retours à la ligne, donnant ainsi l'impression de vers isolés par des blancs. Nous avons indiqué en violet ce qui a été enlevé dans le *Poisson-soi* par rapport au texte de 2002. Le texte de la pièce commence à « la récompense est grande » et se termine à « apaiser la douleur ». Le début et la fin de cette citation appartiennent au *Poisson-soi*. Le texte dans la pièce est une réplique prononcée par un personnage féminin. La rupture « ce n'était pas pour lui » est au contraire un ajout par rapport à la pièce. Quoi qu'il en soit, pour ce qu'il en est de l'image de la mer, les deux versions ne modifient guère l'interprétation.

Écrit après *Littoral*, *Rêves* présente le personnage de Willem. Il raconte qu'il a rencontré un homme : « [...] avant de me quitter il m'a simplement dit qu'il était un homme qui marchait pour aller vers la mer⁹⁶ ». Cette idée effectue un double écho avec la pièce *Littoral* : Wilfrid peut être vu comme un personnage qui marche vers la mer. Et le personnage de son père raconte, lui aussi, que plus jeune, il lui arrivait de se lever, « de sortir dans la rue d'un pas léger avec l'idée de marcher jusqu'à la mer ». Les trois textes convergent donc vers une même idée : cette marche en direction de la mer. Et c'est dans les deux derniers que la description de la mer se fait la plus précise. Ce n'est que lorsque le personnage ou le narrateur arrive à destination qu'il décrit la mer. Dans cette description, nous retrouvons les mêmes symboles que ceux évoqués précédemment. L'image de la mère est présente, devenant cette fois la Mère, avec sa dimension universelle et quasi religieuse. La mer y est perçue à la fois dans son mouvement et sa toute puissance (notamment avec les répétitions de « vagues ») et en même temps dans la sérénité du silence. C'est une image tout en paradoxe et en

⁹⁵ W. Mouawad, *Le poisson soi*, op. cit. p. 33-4.

⁹⁶ Wajdi Mouawad, *Rêves*, Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 2002, p. 17.

extrémités : à la fois refuge et lieu hostile⁹⁷. Un autre paradoxe se crée et est très marqué par l'expression « ce n'était pas pour lui » dans le dernier texte. Comme si les paradoxes n'avaient été qu'esquissés dans les deux pièces de théâtre et finalement assumés par le narrateur du *Poisson soi*. Les paradoxes sont systématiques dans l'œuvre de Mouawad. Une des figures qui représente le plus son œuvre est l'oxymore. Chaque élément est à la fois beau et laid, proche et opposé⁹⁸. La mer/mère invite donc à une nouvelle naissance du personnage selon Christina Brassard⁹⁹. C'est une naissance vers l'instabilité et le mouvement. Ainsi, dans *Littoral* les personnages tentent de relier le corps du père à des bottins afin de créer une ancre et pallier sa peur de la dérive. Ce geste est, selon nous, illusoire¹⁰⁰. Les bottins de papiers ne peuvent être longtemps une ancre solide pour un corps dans la mer. D'ailleurs, les derniers mots du père sont « la grande mer qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte... ». Cette expression répétée dix-huit fois constitue également les derniers termes de la pièce. Ils invitent au mouvement.

Le Liban et la langue arabe ne sont qu'éphémères dans l'œuvre de Mouawad, ils n'apparaissent que par touches et sont tout de suite mis au service d'un symbole bien plus grand qui est celui de la perte et de l'exil. Comme le souligne Nathalie Petrowski, « le Liban [est le] pays que [Mouawad] ne sait ni fuir ni habiter¹⁰¹ » donc un pays tout le temps dans l'entre-deux. Un pays qui est donc onirique, image des sensations de l'enfance perdue. D'ailleurs lorsque Mouawad tourne le film (2004) de la pièce *Littoral*, les scènes qui se passent au Liban sont en fait tournées en Albanie faute d'autorisation de tourner au Liban. Ce « détail » ne froisse par le réalisateur. C'est ce que rapporte Luc Perreault¹⁰² :

[qu'] en tournant *Littoral*, il n'a pas cherché à décrire le Liban au pied de la lettre mais à traduire sa vision personnelle à travers sa propre poésie, seule façon pour lui de concevoir et d'envisager le monde.

Le réalisateur explique, dans un autre entretien,¹⁰³ qu'au cinéma comme au théâtre, le spectateur doit être pris en flagrant délit d'imagination. Mouawad expose comment lors du tournage

⁹⁷ Comme dans l'œuvre de Schéhadé où « La symbolique [de la mer] est ambivalente, elle incarne à la fois le rêve de liberté, le danger de l'ailleurs et angoisse de l'inconnu », Zahida Darwiche Jabbour, op. cit., p.158.

⁹⁸ Se référer à la troisième partie, chapitre 3.

⁹⁹ Christina Brassard, Ecole Supérieure de théâtre, Université du Québec à Montréal, communication lors de la journée d'études « identité, identités, la construction identitaire dans les arts et cultures », 29 Mars 2013, université Jean Moulin à Lyon.

¹⁰⁰ Le doute se porte également sur ce geste-même de jeter à la mer des bottins, seule trace historique d'une réalité.

¹⁰¹ Nathalie Petrowski, *La Presse*, 12 Juin 2007.

¹⁰² Luc Perreault, *La Presse Montréal*, samedi 30 octobre 2004.

¹⁰³ Entretien présent dans les « bonus » du DVD de *Littoral*. Wajdi Mouawad réalisateur, Steve Laplante, Gilles Renaud, Isabelle Leblanc actrice, & TVA Films. (2005). [*enregistrement vidéo*] = *Tideline*. Montréal, TVA Films.

il s'est appliqué à rendre le paysage fictif, tout comme le décor d'une pièce doit être suggéré. Il affirme même qu'il cherche à filmer le paysage de telle sorte que même si le spectateur se rendait sur les lieux il ne les reconnaîtrait pas. Il recrée donc un Liban onirique.

III.

L'arabe comme sève de l'écriture

1. Une relation complexe

Si Mouawad est assez éloigné de la littérature arabe et libanaise d'expression française, si le Liban n'est que suggéré, la langue arabe n'en est pas pour autant absente. Nous avons vu comme elle apparaît surtout dans les premières pièces du dramaturge. Et alors que le « monde arabe » semble avoir été écarté au profit de la culture occidentale au fur et à mesure de la production théâtrale, il redevient central dans l'avant-dernière pièce de Mouawad : *Seuls* (2008). La langue arabe fait alors l'objet d'une interrogation puisque le personnage central de ce solo regrette de ne pas ou peu parler sa langue maternelle. Les didascalies de cette pièce contiennent la mention « en arabe ». Et sur scène les passages en question sont bien exprimés dans cette langue. Lorsque le personnage principal parle à sa famille (sa sœur, son père) il mélange alors l'arabe et le français. Tout au long de la pièce il s'étonne d'avoir perdu la plupart de son vocabulaire arabe, alors qu'il est capable de rédiger une thèse en français :

Aujourd'hui je suis capable de dire *concomitant* je peux placer sans problème dans n'importe quelle conversation le mot *aporie* alors que je ne suis même pas foutu de dire *fenêtre* en arabe !¹⁰⁴

Ce paradoxe lié aux différences d'aptitude linguistique dont l'auteur fait preuve en français et en arabe lui est une vraie souffrance. Ces remarques sur le vocabulaire n'est sans doute que la partie immergée d'une problématique plus profonde que véhicule la question de l'arabe dans le texte. Maïssa Bey¹⁰⁵ emploie le terme de « sève », pour qualifier cette réalité plus subtile, plus essentielle que le seul vocabulaire. De la même manière Vénus Khoury-Ghata constate :

¹⁰⁴ W. Mouawad, *Seuls : chemin, texte et peintures*, op. cit. p. 151.

¹⁰⁵ Maïssa Bey, op. cit., p. 8.

[...] élevée dans les deux langues à la fois, je les ai coulées dans un même moule, parlant franlibanais comme la plus part des mes compatriotes : j'essaie d'écrire l'arabe à travers le français depuis bientôt 20 ans et faire souffler le vent de ma langue maternelle entre les murs de ma langue acquise.¹⁰⁶

Cette problématique suscite aujourd'hui une série de travaux dans les champs de la linguistique et la stylistique. Ainsi toute la première partie de l'ouvrage collectif *Altérité et mutations dans la langue - pour une stylistique des littératures francophones* (2010) est consacrée au « Trouble dans la langue : Modalités et enjeux des altérations dans les littératures de l'intranquillité ». Partant des travaux de Judith Butler et du concept des littératures de l'intranquillité de Fernando Pessoa¹⁰⁷, les auteurs interrogent l'organe de la langue. Cette intranquillité est un principe fondamental chez les écrivains francophones et elle se manifeste par une « refonte » de la langue. Assia Belhabib souligne que, de manière générale, « la langue est nécessairement à double tranchant ; le vœu de transparence est un vœu pieux. La langue dit et sous-entend souvent plus qu'elle ne dit¹⁰⁸ ». Ce constat fait, il s'agit donc de comprendre maintenant s'il est possible de déterminer de manière plus précise ce que serait cette « sève », cette « refonte » ou encore sous quelle forme la langue arabe « souffle entre les murs » des textes en français de Wajdi Mouawad. Nous emploierons également, pour notre part, le terme de « résonance ».

2. La construction d'une « troisième langue »

Pour comprendre ce que peut être cette résonance arabe, il faut tout d'abord que nous rappelions quelques caractéristiques de la langue des écrivains francophones. Lise Gauvin en fait le sujet de son ouvrage *L'écrivain francophone à la croisée des langues* (1997)¹⁰⁹. Elle pose d'entrée de jeu qu'un écrivain qui ne s'exprime pas dans sa langue maternelle – comme c'est le cas de Mouawad qui écrit dans une autre langue que la sienne – trace ce qu'elle nomme une « troisième langue ». Celle-ci n'est ni sa langue maternelle – l'arabe dans le cas de Mouawad, ni sa langue d'adoption – le français pour lui. Cette « troisième langue » lui est propre. Il la construit entre les résurgences de sa langue maternelle et sa propre perception de la langue qu'il utilise. Lise Gauvin explique que l'auteur « est condamné » à créer sa « propre langue ». Cette nouvelle langue doit rendre compte en toute liberté de la complexité de sa réalité culturelle et identitaire. Lise Gauvin

¹⁰⁶ Citée par Salim Hérou, op. cit. p 42.

¹⁰⁷ « Le mot « intranquillité », qui a été préféré à « inquiétude », est entré en français avec ce titre en 1988, même s'il avait été auparavant employé par Henri Michaux dans un poème peu connu. Pessoa avait également utilisé un néologisme en portugais : *O Livro do desassossego*. » (Wikipédia)

¹⁰⁸ A. Belhabib in *Altérité et mutations dans la langue - pour une stylistique des littératures francophones*, 2010, p.38

¹⁰⁹ Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, 1997.

désigne cette pratique sous le terme de « francographie ». En effet, si les écrivains français écrivent français, les écrivains francophone écrivent « en » français¹¹⁰. L'auteur francophone utilise donc la langue française comme un médium à sa « troisième langue ». Afin de mieux comprendre l'essence de cette « troisième langue », intéressons nous au compte-rendu qui a été fait des entretiens qu'ont mené Patrice Martin et Christophe Drevet dans le cadre de l'émission « La langue française vue d'ailleurs »¹¹¹. Les entretiens ont été menés auprès d'auteurs des Caraïbes, de la Méditerranée, de l'Afrique et de l'océan indien. Plusieurs auteurs libanais ont été interrogés : Vénus Khoury-Ghata, Amin Maalouf, Alexandre Najjar, Salah Stétié et Wajdi Mouawad. Maïssa Bey réaffirme que :

[...] la langue maternelle est toujours là. Elle est la sève, elle est ce qui irrigue, ce qui féconde, ce qui ensoleille. Mais c'est en français que ces écrivains sont rentrés en écriture, qu'ils tracent leur sillon d'encre, qu'ils nous entraînent dans leur sillage sans que l'autre, celle qui est inscrite dans le corps même de ce qui vient à eux n'en soit absente ; cette autre qui flue, qui muse et se glisse parfois dans un silence, un blanc, dans une respiration, dans un soupir.¹¹²

Dans son ouvrage, Lise Gauvin décrit les formes que peuvent prendre les traces de cette langue maternelle. Ce peut être sous la forme d'intégration de mots étrangers, la création d'un lexique, la traduction en « simultané ». « L'auteur parlera « de greffes et de mémoires de langue, de sens connotés et dénotés, de rythmes aptes à rendre des éléments de culture dont il sait par ailleurs qu'elles demeureront à tous jamais intraduisibles et souterraines¹¹³ ».

Reprenons pas à pas les différentes formes listées par Lise Gauvin. Chez Mouawad, il n'y a pas de néologisme¹¹⁴ donc pas de création lexicale. Il est par contre plus difficile de saisir ce que serait la traduction en « simultané ». Mais nous pensons qu'elle peut être écartée puisque l'auteur lui-même dit avoir oublié la langue arabe avec l'apprentissage du français lors de son arrivée en France, avant ses dix ans. Il explique dans l'entretien avec Daniel Chartier qu'il se sent parfois comme un monstre qui maîtrise une langue que tous ses ancêtres ignorent, qu'il n'hésite pas en la

¹¹⁰ Cette boutade est celle d'Henri Lopes. Il la prononce lors d'une conférence à Tokyo en 1991 « L'écriture entre les langues ». Nous la reprenons à Lise Gauvin qui le cite, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, 1997, p.9.

¹¹¹ Il s'agit de 300 entretiens menés pour l'émission « la langue française vue d'ailleurs » sur radio Méditerranée international entre 1997 et 2003. Ces entretiens ont fait l'objet d'un ouvrage publié aux éditions Zellige en 2009. Les observations sont tirées de l'introduction que fait Maïssa Bey pour cet ouvrage

¹¹² Maïssa Bey op. cit. p. 8.

¹¹³ Lise Gauvin, op. cit., p. 12

¹¹⁴ Seul néologisme le terme « emmerrer ». Il ne découle cependant pas de l'arabe mais est créé pour imager une pratique.

parlant ou en l'écrivant, sans même plus passer par la traduction¹¹⁵. En ce qui concerne ce que Gauvin appelle les « greffes » et les « mémoires de langue » nous y voyons les termes venus de la langue d'origine qui ressurgissent dans le français tel que Ben Abda l'analyse. Il pose que « le texte francophone travaille souvent à partir de cette insistance de certains signifiants de la langue maternelle qui resurgissent sous différentes formes transposées, traduits, développés. Il connaît également une forme de dislocation suite à la convocation non plus d'un mot mais de tout un récit, d'un texte¹¹⁶ ». Ben Abda évoque des mots écrits en italique, répétés. Mis à part le premier texte de Mouawad, *Journées de nocés chez les Cromagnons*, il n'y a aucune trace de cette forme de résurgence. Et quand il s'en trouve sous la plume de Mouawad, comme dans *Journée de nocés chez les Cromagnons*, ils sont dus au cadre socio-culturel des personnages qu'il met en scène. Dans *Incendies* l'arabe se laisse entendre dans des noms de villes. Plutôt que des sens connotés, l'écriture mouawadienne produit des connotations sonores. La mélodie arabe se trouve donc ailleurs.

3. « Rythme souterrain » et « souffle poétique »

a) Rythme souterrain

Saloua Ben Abda propose que « [le] dialogisme interne entre langue maternelle et langue française se trouve représenté par cette distribution des rôles : une voix en langue française se rapportant à un ici/présent et une voix autre se rapportant à un ailleurs/passé insistant¹¹⁷ ». Ce qui signifierait que l'arabe apparaît que lorsqu'il est question du passé de Mouawad et, par extension, du passé des personnages. Ce système fonctionne dans *Incendies* et nous verrons qu'il a des conséquences sur la structure même de l'œuvre¹¹⁸. Mais que l'arabe ne serve qu'à évoquer le passé ne se vérifie pas toujours. Ainsi dans *Seuls* le personnage alterne les deux langues lorsqu'il s'adresse dans le présent à sa famille. La langue ne serait-elle pas toujours présente même quand elle semble avoir disparu ? Dans ce cas, sous quelle forme ? Dans l'énumération que propose Lise Gauvin, il reste la notion de « rythmes ». Nous la joignons de l'idée de Maïssa Bey qui employait les termes de « silence », « blanc », « soupir ». Avec ces termes nous nous rapprochons de ce qui serait une mélodie de la langue. Le rythme est la seule notion qu'il reste à déterminer puisque les autres notions, avancées par les analystes que nous venons de citer, ne semblent pas pertinentes pour les textes de Mouawad. Et en effet, celui-ci précise :

¹¹⁵ Entretien avec Daniel Chartier, op. cit.

¹¹⁶ Saloua Ben Abda, op. cit., p. 63.

¹¹⁷ Ibid., p. 61.

¹¹⁸ Se référer à la deuxième partie, chapitre 3, III.

Bien que j'écrive en français, j'ai le sentiment d'écrire en arabe. Parce que le rythme de ma langue, le rythme de cette écriture est un rythme qui correspond d'avantage à celui qu'a provoqué en moi la langue arabe qu'autre chose¹¹⁹.

Il rapporte dans ce même entretien qu'il demande à ses acteurs de jouer comme s'ils parlaient en arabe. Ajoutons à cela la remarque de Samia Kassab-Charfi dans son article « *Intranquille langue des périphéries* » :

On a dit de Marguerite Duras que la structure de sa phrase était habitée par le souvenir de certaine structure phrastique vietnamienne : en eût-elle conscience, et cette incorporation est-elle déterminante pour la définition du style durassien ?¹²⁰.

Cette remarque nous amène au concept « d'incorporation ». Il permet d'aller au-delà de question de la présence littérale de l'arabe dans les textes de Mouawad pour s'étendre à celle du phrasé et du rythme. Samia Kassab-Charfi ajoute : « les codes de l'autre langue sont « *incorporés*, coprésents sous des formes non immédiatement repérables. Absentes, en apparence, mais bel et bien présentes : *désapparues*¹²¹ »¹²². Le rythme des textes de Mouawad ne serait pas celui de la langue française mais bien celui de l'arabe.

Cette cadence « s'entend » surtout dans les longues tirades des personnages, dans les monologues. Selon Dominique Maingueneau, le vice de la tirade s'éprouve dans le fait qu'elle ne semble s'adresser qu'au public, le personnage devenant alors accessoire. Maingueneau ajoute que « c'est dans ces répliques que l'auteur transparait le plus¹²³ ». Un peu à l'image d'un homme qui voudrait taire son accent alors que celui-ci revient sans cesse dès que son discours se fait plus long, dès que son émotion est plus forte ; les tirades par leur longueur et les sentiments forts qui s'y jouent finiraient par trahir leur auteur, dévoilant ainsi le rythme arabe. Ce rythme apparaîtrait dans la longueur des phrases de ses tirades et dans les répétitions qui s'y lovent. En effet, quelle que soit la pièce, il se trouve toujours un moment où le personnage se lance dans des déclamations lyriques à grands renforts de répétitions et de phrases très longues. Afin d'illustrer notre hypothèse nous

¹¹⁹ Wajdi Mouawad entretien dans *La langue française vue de la Méditerranée*, 2009, p. 131.

¹²⁰ Samia Kassab-Charfi, « *Intranquille langue des périphéries* » in *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique : Édition Bruylant Academia, 2010, p. 74.

¹²¹ Terme d'Edouard Glissant, *La poétique de la Relation*, nrf Gallimard, Paris, 1990

¹²² Samia Kassab-Charfi, op. cit., p. 77.

¹²³ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris : Armand Colin, Coll. U. Linguistique, 2010, p. 342-5.

proposons quelques exemples. Nous avons choisi presque au hasard le passage qui suit afin de montrer que ce procédé est présent dans toute l'œuvre de Mouawad et qu'il suffit d'ouvrir une de ses pièces pour l'y trouver :

Ce n'est pas moi qui pleure, c'est toute ta vie qui coule ! Tu reviens de loin, Nawal, tu reviens avec ton ventre souillé, tu te tiens droite devant moi, pour me dire, là avec ton cœur d'enfant : j'aime et j'ai mon amour entier dans mon ventre. Tu reviens de la forêt et tu dis que c'est moi qui pleure. Crois-moi, Nawal, cet enfant n'existe pas. Tu vas l'oublier¹²⁴.

Il se trouve tout d'abord toute une série de répétitions d'un même mot (en bleu dans le texte) à laquelle s'ajoutent des répétitions d'un même sens (en violet). L'extrait repose donc sur une énumération de termes qui se font écho sans que le sens n'en soit enrichi. Cet effet d'écho est renforcé par un effet en miroir entre le « toi » et le « moi » qui se répondent au sein de chaque phrase. Par exemple dans la première « ce n'est pas moi, [...] c'est ta vie » ou dans la suivante « tu te tiens devant moi ». Du point de vue du sens de l'histoire, la structure de ce paragraphe vise à mettre en évidence l'obligation d'oublier l'enfant. Cette phrase est d'ailleurs la seule qui n'a ni d'équivalence ni de forme répétée. C'est la phrase la plus courte : « tu vas l'oublier ». Voici un deuxième exemple prit, cette fois, dans *Forêts* :

Jeanne, Edmond le girafon a disparu, emporté par la forêt et par tout ce qui hante la forêt. Si Lucien repart, combien de temps attendrons-nous encore avant de pouvoir enfin quitter cette prison ! Nous rêvons d'une vie nouvelle tous les jours, nous la rêvons jusqu'à la démence, jusqu'au désespoir, mais elle ne vient pas et chaque instant nous disons « Patience ! Demain, peut-être ! » Alors nous comptons les jours, nous comptons les mois, nous comptons les années, et la vie passe et se perd et s'évanouit avec les ombres de la forêt jour après jour nuit après nuit ! Jeanne, Marie, sauvons notre mère, nous le pouvons. Un guerrier nous est apparu. Sauvons-la et partons ! Fuyons !¹²⁵

Dans ce deuxième exemple, nous avons procédé de la même manière et nous obtenons les mêmes résultats. La quasi-totalité des noms communs est répétée au moins une fois dans le paragraphe. Et s'il ne l'est pas, un mot synonyme ou au sens proche (ou en tout cas allant dans le même sens et venant renforcer son homologue) lui sert de reflet. Le sens général n'en est pas enrichi. Enfin, du point de vue du sens tout ce long développement vient mettre en exergue la dernière phrase qui est ici une exclamation impérative « Fuyons ! » Cette phrase est de la même teneur que celle de l'exemple précédent qui était une injonction ne laissant pas le choix. Nous pourrions multiplier les exemples en en relevant à chaque page. La structure est approximativement

¹²⁴ Wajdi Mouawad, *Incendies*, coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2009, p. 27.

¹²⁵ Wajdi Mouawad, *Forêts*, coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2009, p. 31.

la même : de longues phrases répétitive (fond et forme) qui mettent en exergue l'argument de la réplique placé à la fin de celle-ci : court et efficace.

Pour en revenir au rythme arabe, nous pensons que ce rythme se trouve dans chaque élan répétitif du paragraphe. C'est-à-dire que chaque répétition (écho ou reflet) lance une nouvelle vague que nous pourrions découper comme suit :

Jeanne, Edmond le girafon a **disparu**,
emporté par la **forêt**
et par tout ce qui hante la **forêt**.
Si Lucien **repart**,
combien de temps **attendrons**-nous encore
avant de **pouvoir** enfin quitter cette prison !
Nous **rêvons** d'une vie nouvelle tous les **jours**,
nous la **rêvons** jusqu'à la démence jusqu'au désespoir,
mais elle ne vient pas et chaque instant nous disons « **Patience** ! Demain, peut être ! »
Alors nous **comptons** les **jours**,
nous **comptons** les **mois**,
nous **comptons** les **années**,
et la vie **passe**
et se **perd**
et **s'évanouit**
avec les ombres de la **forêt**
jour après **jour**
nuit après **nuit** !
Jeanne, Marie, **sauvons** notre mère,
nous le **pouvons**. Un guerrier nous est apparu.
Sauvons-la et partons !
Fuyons !¹²⁶

Ce découpage est « reconnu » par l'écrivain lui-même puisque dans certains passages de ses pièces il opère le même découpage que le nôtre en coupant les phrases comme des vers. C'est le cas dans les tirades finales où les retours à la ligne se multiplient indépendamment de la ponctuation, où les mots répétés s'alignent à la verticale (*Incendies, Littoral*). C'est encore le cas dans les paroles radiophoniques des terroristes dans *Ciels* ou des paroles poétiques des personnages de *Rêves*. Ce découpage met encore plus en avant le rythme qui selon nous « sonne » arabe. Nous entendons derrière ses « élans répétitifs » une forme de la déclamation. De la même manière qu'un comédien

¹²⁶ Ibid.

doit aller au bout de chaque alexandrin avant de reprendre son souffle afin de le faire entendre au mieux, les acteurs sous la direction de Mouawad doivent sauter de mot répété en mot répété pour faire résonner le sens de la déclamation. Peut-être est-ce là une image stéréotypée de la langue arabe, mais cela ne rappelle-t-il pas le récitatif de l'appel à la prière dans les mosquées ? Elle évoque aussi l'écriture en vers des premières littératures arabes.

b) Souffle poétique

La littérature libanaise francophone compte plus de poètes que de romanciers ou de dramaturges. Salim Hérou en recense plus de soixante alors qu'il ne cite qu'une demi douzaine d'auteurs des deux autres genres. Peut-être est-ce parce que l'arabe est une langue poétique telle que nous l'avons décrite dans le premier axe de ce chapitre. Ce qui expliquerait que même en français le poème est par excellence le lieu où le poète peut exprimer la musique de sa langue maternelle. Ce qui expliquerait également que les textes de Mouawad soient aussi fleuris. Ils n'ont pas le rythme simple, laconique, efficace de beaucoup de dramaturges de son siècle. De la même manière, Samia Kassab-Charfi souligne que :

Quiconque a lu les récits de Colette Fellous, a prêté attention à la petite musique de fond courant le long de ses phrases, au lacis énonciatif particulier où se superposent ondolement de cette parole multivocale, souvent si proche du chuchotement, de la confidence orale – de la fugue – et jusqu'à ces indices de *non-conversation*, où le dit oscille dangereusement entre absence et présence, témoignage et mise en doute, fixation photographique _ impressions ! – et effacement, ne peut être insensible à la coprésence des langues dans son écriture¹²⁷.

Nous allons donc tâcher de découvrir les formes que prend la poésie venue de l'arabe dans l'œuvre mouawadienne. Pour cela nous procédons comme le suggèrent Sophie Croiset, dans son article « Écrivains chinois d'expression française : *L'étrangeté* entre respect et altération de la langue¹²⁸ » et Martine Mathieu-Job dans « Poétique du plurilinguisme de la romancière mauricienne Ananda Devi¹²⁹ ». Il s'agit de repérer certains aspects précis de la langue tels que les mots créés (tel « loup-céleste », l'exemple est de Croiset), les assonances, les allitérations, les jeux d'écho, la ponctuation, la syntaxe bégayante, la disposition sur la page des termes, les associations sémantiques incongrues : mêlant humain et non humain, l'harmonie sonore et musicale du texte, les

¹²⁷ Samia Kassab-Charfi, op. cit., p. 74-5.

¹²⁸ Sophie Croiset « Écrivains chinois d'expression française : *L'étrangeté* entre respect et altération de la langue » in *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones* Belgique, Édition, Bruylant Academia, 2010.

¹²⁹ Martine Mathieu-Job dans « Poétique du plurilinguisme de la romancière mauricienne Ananda Devi » in *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones* Belgique, Édition, Bruylant Academia, 2010.

métaphores. Cette dernière forme est d'ailleurs la marque de fabrique de Mouawad nous verrons qu'il l'emploie même en dehors de ses pièces de théâtre, dans les entretiens.

VOIX MASCULINE. Vous nous avez habitués au sang.
Mais le chien qui n'a plus que la chair sur les os
N'en a pas moins la rage en plus.
Compter les morts ne suffit pas pour pleurer les morts.
Vous nous croyez en guerre alors que nous sommes en manque
Vous nous surveillez mais vous ne voyez rien
Vous nous écoutez mais vous n'entendez rien
Ni l'Alpha de nos peines, ni l'Oméga de nos haines
Qui n'étaient qu'enchantements, qui n'étaient qu'enchantements !
Ni l'harmonieuse calomnie de nos voix
La splendide injure de nos mots
Fabuleuse douleur, fabuleuse douleur !
Le temps des revendications est passé
Voici venu le temps hoquetant.
Hic ! Hic !
Le hoquet que voilà ne craint pas le sursaut
Ne craint pas la gorgée de sang de gorge éborgnée
Ni sursaut ni gorgé ne sauront l'interrompre
Nulle respiration retenue
Hic ! Hic !
Voici venu le temps hoquetant !
La peur, la terreur
L'hallali !¹³⁰

Ces paroles ouvrent le dernier opus du quatuor *Le Sang des promesses : Ciels*. Cette tirade se prolonge encore sur deux pages ; nous n'en citons que le quart. Cette première tirade permet de relever certains des éléments poétiques que nous cherchons à souligner dans l'écriture mouawadienne. Du point de vue du sens, elle est basée sur une opposition qui souligne la présence des deux groupes. S'opposent un « vous » et un « nous ». Cette opposition se propage grâce à des phrases conjonctives coordonnées par la conjonction de coordination « mais » qui vient souligner la connaissance des uns, la méprise des autres. S'ensuit une accumulation de négation « ni » qui annulent là encore l'efficacité du groupe des « accusés » à qui s'adresse le texte. Ces phrases négatives s'appuient dans un effet de boucle aux premières négations du texte, dans ce que nous pourrions appeler les deuxième et quatrième « vers ». Cette opposition et ce constat négatif aboutissent à une résolution du groupe accusateur. Ils ouvrent les portes du « temps hoquetant ».

La structure du texte se base donc sur cette opposition. Celle-ci entraîne avec elle tout un jeu d'ambivalences. Il se trouve ainsi des ambivalences sémantiques qui donnent lieu à des oxymores : « harmonieuse calomnie », « splendide injure », « fabuleuse douleur ». De même l'expression « n'en a pas moins la rage en plus » renferme une opposition sémantique complexe dans un reflet

¹³⁰ Wajdi Mouawad, *Ciels*, coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2009, p. 13-4.

inversé entre « moins » et « plus ». L'opposition sémantique se joue aussi des sens avec le hoquet qui « ne craint pas le sursaut », le sursaut étant le propre du hoquet. Ces oppositions sont surprenantes, inédites. Elles détiennent les clefs de l'écriture de Mouawad qui régulièrement joue de ce que Martine Mathieu-Job appelle « les associations sémantiques incongrues ». Ces associations mêlent, elles aussi l'humain et le non humain comme dans « temps hoquetant » qui prête au temps une caractéristique humaine. Le même phénomène se retrouve dans les expressions « Alpha de nos peines », et « Oméga de nos haines ».

À ce jeu sur les sens s'ajoute un jeu sur le rythme. En effet, le texte poursuit sur des interrogations. Pour chaque question, la réponse est composée de deux à trois participes passés, parfois répétés :

Où sont les bêtes ? perdues, perdues
Où sont les vivants ? perdus, égarés
Où sont les paysages ? Perdus, effacés, raptés
Où sont les hommes ? Brûlés, calcinés

Ces nouveaux vers montrent comme Mouawad propose des structures « incongrues » ou novatrices. Là où nous attendrions deux épithètes, il en propose trois sur l'une des quatre expressions qui se présentent comme « identiques ». De même lorsqu'il remplace « perdus » par « brûlés ». Ces jeux structurels renforcent le rythme du texte qui est comme scandé. Depuis le début les phrases, les répétitions vont par deux, trois voire quatre. Les répétitions peuvent aussi aller par deux fois deux. Tout ceci donne son rythme au texte. Il est martelé, entrecoupé, sec. C'est une prière, une incantation, voire une malédiction. La rage du groupe accusateur fait corps avec le texte, elle l'habite.

Le rythme est accentué par les sonorités du texte. Afin de bien faire sentir ce « temps hoquetant », les paroles sont emplies d'allitérations. Elles sont cassantes avec le son [k] répété dans les « que » « qui » par exemple ou encore dans « craint ». Dans ce dernier mot se trouve aussi le son [r] qui apporte la seconde allitération qui se retrouve à son apothéose dans « la gorgée de sang de gorge égorgée ». Cette longue expression renvoie aussi à l'image « l'enfance telle un couteau planté dans la gorge » fréquente dans son œuvre. Elle reprend dans une même phrase le son [k] et [r]. Relevons au passage également les répétitions de termes et la brusque rupture entre les mots poétiques et l'onomatopée « hic ».

Il est vrai que nous avons choisi un exemple dont les mots sont ceux d'un personnage poète dans la pièce. Cependant les éléments que nous avons relevés se retrouvent dans les autres pièces. Ainsi Isidore, qui incarne une figure de l'inspiration, conseille à son auteur :

ISIDORE. Retourne à ta table ! Prends ton crayon et tranche toi les veines ! [...] Tu verras, tu sauras trouver la voix qu'il faut, et la musique qu'il faut te guidera pour parvenir à inscrire sur le papier les diamants les plus précieux de ton malheur¹³¹.

Cette réplique rappelle que la musique est le guide de l'écriture et que c'est le rythme qui l'entraîne. Cette citation est marquée, de plus, d'une allitération du [r] comme dans la « respiration » du « temps hoquetant », une métaphore, une répétition et un oxymore avec « diamants précieux de ton malheur ». Prenons un troisième exemple, cette fois tiré de la pièce *Assoiffées* :

MONSIEUR BOLTANSKY.
[...] Puis
imperceptiblement,
se dégageant des rideaux épais
derrière lesquels elle était blottie,
j'ai vu Norvège m'apparaître.
J'ai vu son regard !
Je crois que nous sommes restés comme ça l'un en face de l'autre, une éternité.
Je crois qu'elle a bien vu que je ne parvenais pas à prononcer une parole,
et je crois que c'est quelque chose qui a eu pour effet de la mettre en confiance.
Je crois que mon état lui a prouvé que j'étais avec elle,
Que déjà je comprenais avant de comprendre.
Alors elle s'est approchée de moi.
Chaque pas était comme un trésor découvert et arraché au fond de la mer¹³²

Dans cet extrait, nous retrouvons la disposition vers à vers, indifférente à la ponctuation, et qui tire plus du côté de la poésie que de la prose. Une fois de plus, ce qui semble être les élans expressifs de chaque phrase mettent en valeur la mélodie, les silences de l'écriture. Le rythme est cette fois lent et plus aussi sec que dans *Ciels* ; il est doux. Notons également la présence d'une métaphore. Elle contient l'image de la mer. Celle-ci se trouve une nouvelle fois symboliquement sur une ambivalence entre horreur et beauté. Ce que cache Norvège est une « fragilité¹³³ » : la laideur au cœur de la beauté.

¹³¹ Wajdi Mouawad, *Rêves*, Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 2002, p. 27.

¹³² Wajdi Mouawad, *Assoiffés*, Coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, 2007, p. 22.

¹³³ Ibid.

Ces quelques exemples rendent compte, selon nous, du « style » de Mouawad. Au travers des deux particularités de cette « troisième langue », nous pouvons affirmer, en utilisant les mots de Sophie Croiset, que ses œuvres sont écrites dans un français digne des bancs de l'Académie, mais avec le souffle poétique de la langue arabe¹³⁴.

Enfin, rappelons qu'une « œuvre littéraire est toujours multilingue ou du moins traversée par plusieurs langues. Quand bien même elle serait puriste et bannirait tout nom, tout mot ou expression allogène, elle est écrite à partir d'un intertexte très généralement multilingue. Par exemple parangons de la pureté française, les tragédies de Racine réécrivent des textes latin et grecs, les Fables de la Fontaine mêlent des éléments italiens, persans, indiens etc.¹³⁵ ». De la même manière, l'œuvre de Mouawad ne se résume pas à son origine libanaise. Découvrir ses autres sources d'inspiration est l'objet des deux chapitres suivants. Si le « voyage onirique » s'achève, il est temps d'entamer le « voyage géographique ».

¹³⁴ « Loin de proposer un discours métissé, ils tentent un pont extraordinaire entre deux idiomes totalement dissemblables. Empreinte subtile, parure remarquable. Leurs œuvres sont écrites dans un français digne des bancs de l'Académie, mais à l'encre de Chine » (Sophie Croiset, op. cit., p. 85).

¹³⁵ François Rastier, « Littérature mondiale et témoignage » in *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones* Belgique, Édition, Bruylant Academia, 2010, p. 254.

Chapitre 2

Voyage géographique : Naissance de l'auteur au Québec

Le voyage onirique qui ressuscite en rêve le Liban natal n'a cessé d'accompagner le voyage géographique du jeune Wajdi Mouawad sur les chemins de l'exil. Le déménagement de la famille en France suivi de l'établissement au Québec ne manquera pas de soulever la question de l'identité qui affecte à sa racine, comme nous le verrons, la vocation d'écrivain du jeune Mouawad. Deux lignes directrices viennent en effet se croiser : d'une part l'identité morcelée de Wajdi Mouawad en tant que personne émigrée, et d'autre part la naissance et l'accomplissement de l'artiste. La convergence de ces deux lignes, si elle trouve déjà son origine dans la petite enfance, s'intensifiera durant l'adolescence et déterminera le choix d'étudier à l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal. Par « voyage géographique », nous entendons plus précisément le parcours qui amène l'émigré libanais au rôle de directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa. Dans ce chapitre nous étudierons donc les premiers pas de Mouawad en tant qu'artiste, ses premières créations et son appartenance à ce que la critique québécoise nomme « l'écriture migrante ». Cette expression désigne l'écriture d'un auteur aux origines étrangères qui vit sur le sol canadien et adopte la langue française ou anglaise. Mouawad n'est d'ailleurs pas le seul écrivain ou artiste d'origine libanaise qui entre dans cette classification. Aussi tenterons-nous de le situer dans l'espace de cette écriture migrante afin d'y déceler les ressemblances et les différences d'avec les autres représentants de la migrature. Ce chapitre nous mènera en second lieu à la découverte de la place et du rôle de Wajdi Mouawad en tant qu'artiste dans l'espace culturel canadien. Nous en décrirons l'évolution ainsi que l'engagement. Comment l'écrivain s'intègre-t-il dans le paysage théâtral canadien ? Inversement, si Mouawad s'inscrit dans la littérature et le théâtre québécois, demeure la question de la présence de la littérature québécoise dans l'œuvre de l'auteur lui-même. Ce chapitre s'articule donc entre les débuts de l'artiste en tant qu'étranger au théâtre québécois, son intégration et donc son apport à ce théâtre, au regard de ce qu'il y puise et de la manière dont il s'y reconnaît et s'en inspire.

I.

L'écriture migrante

1. Définition

Clément Moisan et Renate Hildebrand font référence en matière de définition de l'écriture migrante. Ils rappellent, en introduction de leur ouvrage *Ces étrangers du dedans*¹³⁶ que « le Canada et le Québec ont mis sur pied diverses commissions d'enquêtes gouvernementales ». Celles-ci ont donné naissance à des législations sur les deux langues officielles (1968), sur le multiculturalisme (1971 et 1988) et sur le français comme langue officielle du Québec (1977, la loi 101). Ces commissions ont également apporté la reconnaissance et la promotion des cultures autochtones et des autres cultures issues de l'immigration présentes sur le sol canadien. Elles ont donc entraîné le passage de « deux solitudes » (anglophone et francophone) à plusieurs. Clément Moisan et Renate Hildebrand soulignent que « ces autres solitudes, les étrangers du dedans, sont devenues des solitudes multiples ». Ainsi ce qu'ils nomment « l'écriture migrante » illustre une réalité de terrain. C'est à dire une reconnaissance de la présence des émigrants, de leur culture et de leur production littéraire et artistique. Un écrivain émigrant peut être reconnu comme tel lorsqu'il choisit d'adopter comme langue d'écriture l'anglais ou le français et non sa langue maternelle.

Moisan et Hildebrand posent comme critère supplémentaire que l'auteur doit avoir fait le choix de l'émigration, et solliciter le statut de résident permanent. Même si finalement il est amené à émigrer de nouveau, il doit faire preuve d'une volonté de s'installer dans le pays qui l'accueille. L'auteur émigrant doit également, selon Moisan et Hildebrand, écrire directement en français (ou en anglais). Son œuvre ne doit pas avoir fait l'objet d'une traduction de la langue maternelle en français ou en anglais. Elle doit aussi avoir été publiée sur le sol canadien. Enfin du point de vue de la forme et du fond de son œuvre, il est important que l'auteur ait aussi le souci de prendre en compte tout ce qui touche à la littérature dans laquelle il s'intègre : la thématique, la mythologie, la symbolique, les genres, l'écriture. L'auteur émigré entre ainsi dans une relation dialectique avec la réalité culturelle de la littérature en question (canadienne ou québécoise) et sa propre origine. Les thèmes de l'écriture migrante s'abreuvent ainsi des confrontations entre le soi et l'autre, le même et le différent, le familier et l'étranger, le proche et le lointain... L'écriture migrante se tisse sous le jeu de ces regards croisés.

¹³⁶ Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans – une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Édition Nota Bene, Collection Etudes, 2001.

L'auteur que nous étudions rentre donc dans cette catégorie. Il est bien un écrivain d'origine étrangère au Québec mais il y vit et en adopte la langue, les codes et les références culturelles comme nous le verrons par la suite. La famille Mouawad s'est bel et bien installée à Montréal. Cette installation est évoquée dans la pièce *Seuls*, par exemple, où le personnage raconte ce changement entre le Liban et le Canada, et l'adaptation dont la famille doit faire preuve. Il en est question également quand, lors d'entretiens, Mouawad raconte ses périples dans Montréal¹³⁷. Le choix de suivre le cursus de l'École Nationale de Théâtre du Canada marque aussi cette volonté d'installation et d'intégration au Canada. Les œuvres de Mouawad n'ont pas été traduites de l'arabe. L'auteur explique d'ailleurs qu'il ne passe jamais par la traduction de l'arabe au français, même pour lui-même. Dans l'entretien avec Daniel Chartier¹³⁸, il raconte qu'avant ses dix ans, lors de leur passage en France, il s'entraîne à écrire en français et à parler sans accent, se détachant peu à peu de la traduction. Ses œuvres sont publiées par une édition canadienne : Leméac. Tous les critères proposés par Moisan et Hildebrand sont donc réunis.

L'écriture migrante se construit selon Moisan et Hildebrand en quatre phases. Elle oscille entre deux extrêmes. D'abord une intégration harmonieuse à une forme uniculturelle, sans heurts, ni apport spécifique. Puis à l'autre extrême une intégration transculturelle qui est au contraire « la traversée des cultures en présence, les deux à la fois, une altérité culturelle vécue comme un passage dans et à travers l'autre¹³⁹ ». Pour arriver à ce second extrême, l'écriture migrante passe par les phases du pluriculturel qui est l'inverse de l'uniculturel et par la phase de l'interculturel où les deux cultures en présence se font face, se reconnaissent et où l'une choisit d'intégrer ou de transformer l'autre. Cette évolution, en quatre phases, selon Moisan et Hildebrand, se lit chronologiquement des années 1937 à 1997 au Québec. Elle se lit aussi, selon nous, au cœur de l'œuvre de chaque auteur. La revendication des origines ; la volonté de s'intégrer à la littérature dominante ; l'interpénétration des deux cultures : autant de processus qui se suivent ou s'opposent au cœur même de l'œuvre de Mouawad. Ainsi les premières œuvres revendiquent la culture d'origine. Nous avons évoqué la pièce *Journée de noces chez les Cromagnons* qui met en scène une famille probablement libanaise sous les bombardements à Beyrouth. Cette pièce est sans doute la plus libanaise des pièces du dramaturge. Rappelons tous les éléments appartenant à la culture arabe et les termes arabes présents dans cette pièce (chapitre précédent). Ce texte appartient à la phase « uniculturelle ». La pièce *Willy*

¹³⁷ Jean François Coté, *l'architecture d'un marcheur - entretien avec Wajdi Mouawad*, Leméac, 2005.

¹³⁸ op. cit.

¹³⁹ C. Moisan et R. Hildebrand, op. cit., 17.

Protagoras enfermé dans les toilettes effectue une première transition. Ce texte évoque les conflits entre deux familles ennemies pour la conquête d'un même territoire. Dans la fable, ce « territoire » est l'appartement d'un immeuble que les deux familles convoitent. Cette histoire qui illustre parfaitement le conflit libanais, ou encore le conflit israélo-palestinien, semble poursuivre la phase de l'uniculturel. Cependant, cette pièce qui résonne comme une illustration du monde arabe, voire une dénonciation politique, s'approprie en même temps les codes de la littérature occidentale. Diane Godin dans son article « La guerre et nous – Tragédies récentes : *Requiem pour Srebrenica* et *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*¹⁴⁰ » souligne que Mouawad s'est inspiré de Rabelais pour les aspects burlesques, grotesques voire scatologiques de sa pièce. Godin évoque un « tourbillon de disputes bouffonnes et intestines ». Elle ajoute que la fable de cette pièce est construite comme *L'Asile de pureté*¹⁴¹ de Gauvreau¹⁴². Willy, en s'enfermant dans les toilettes de l'appartement pour fuir le conflit et rêver de son amour et d'un potentiel bonheur avec celle qu'il aime, agit comme le personnage de Gauvreau. Ce dernier, Donatien Marcassilar, se cloître dans sa chambre après la mort d'une femme aimée, refuse d'en sortir, de s'expliquer et de se nourrir malgré la pression constante de son entourage. Cette source d'inspiration voire d'intertextualité est réelle et volontaire de la part de Mouawad¹⁴³. Sophie Létourneau en fait elle-aussi état dans son article « Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*¹⁴⁴ ». Cette pièce forte de ces deux filiations, en contient d'autres encore. Godin évoque ainsi l'idée que la pièce du jeune auteur d'origine libanaise est montée comme une tragédie. Cette idée est reprise et développée par Aurélie Clonrozier dans son mémoire de maîtrise *Modalités du rire dans le théâtre de Wajdi Mouawad*¹⁴⁵. Dans cette étude

¹⁴⁰ Diane Godin, « La guerre et nous — Tragédies récentes : *Requiem pour Srebrenica* et *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 94, (1) 2000, p. 92-99.

¹⁴¹ *L'Asile de la pureté*, drame en cinq actes. Pour garder intactes la mémoire et la dignité de la femme qu'il aimait et qui vient de mourir, un jeune poète s'astreint à un jeûne qu'il entend poursuivre jusqu'à l'épuisement final. Entrent alors en jeu une galerie de personnages qui se donnent pour mission, pour des motifs d'ordre personnel, soit de dissuader, soit d'encourager le poète dans son projet. Étude sur la mesquinerie, la lâcheté, la manipulation, l'intégrité de la passion, les jeux de la bourgeoisie bien-pensante. Comment aller au bout de son idéal sans dévier (cf. le site internet du Centre des Auteurs Dramatiques : CEAD : <http://www.cead.qc.ca>). Mouawad réutilise et adapte cette détermination du personnage principal et conserve également le chœur des protestataires.

¹⁴² Claude Gauvreau (1925-1971) : Poète, dramaturge et polémiste, né à Montréal. Poète de la cruauté et de la liberté, il laisse une œuvre immense qui reflète son engagement total pour son art. Sa pièce *Asile de la pureté* fut récemment présentée au Festival de théâtre des Amériques de 2003. Elle est également à l'affiche de la programmation du Théâtre du Nouveau Monde (Montréal), pour la saison 2003-4. Elle est pour l'occasion jouée dans les murs de l'hôpital Louis-Hyppolite Lafontaine (cf. le site internet du Centre des Auteurs Dramatiques : CEAD : <http://www.cead.qc.ca>).

¹⁴³ Voir axe suivant : chapitre 2, II. 1.

¹⁴⁴ Sophie Létourneau, « Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, 2007, p. 149-160.

¹⁴⁵ Aurélie Clonrozier, *Modalités du rire dans le théâtre de Wajdi Mouawad (Etude de : Willy Protagoras enfermé dans les toilettes et de Littoral)* Mémoire de maîtrise, octobre 2005 sous la direction de Marie-Christine Lesage.

approfondie de la première pièce de Mouawad présentée au public, Clonrozier relève la possibilité de retrouver, dans le découpage du texte, les actes d'une tragédie grecque. Les personnages des voisins qui observent et commentent le drame qui se joue dans l'appartement des Protagoras peuvent être assimilés au chœur, pour ne citer que ces deux exemples. Un tel rapprochement, voire une telle confrontation entre la réalité des conflits du monde arabe et la littérature occidentale provoque des pièces inattendues qui, comme le relevaient Moisin et Hildebrand, jouent sur les croisements des regards. En conséquence, après *Journée de noces chez les Cromagnons* connotée « monde arabe », tant au niveau de la fable que dans les mots directement issus de la langue arabe, la pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* présente une véritable confrontation entre Orient et Occident. Elle se situe ainsi dans la phase intitulée « interculturelle » par Moisan et Hildebrand. Ces rapprochements et confrontations ne se dévoilent pas seulement au niveau de la fable et de la forme : c'est une littérature, que nous pouvons nommer avec Lise Gauvin, « de l'intranquillité » :

Bien que la notion d'intranquillité, empruntée à Pessoa, puisse s'appliquer à toute forme d'écriture, de littérature, je crois qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique du soupçon (Gauvin, 1997). Littérature de l'intranquillité, dans ce sens que rien ne lui est jamais acquis et qu'elle vit de ses paradoxes mêmes¹⁴⁶.

Nous avons évoqué les confrontations entre la fable tirée du monde arabe et les sources venues de l'Occident. Les mêmes oppositions existent entre la forme puisée dans le tragique grec et la langue de Mouawad issue de l'arabe. Tous ces éléments sont autant de signes de « l'intranquillité ». Pour continuer dans l'observation de cette phase de l'interculturalité – dans l'analyse de cette instabilité où il est impossible de savoir quelle culture l'emportera sur l'autre – ajoutons à la musicalité arabe de la langue l'intégration du joul québécois. Nous avons en effet noté la présence de l'arabe en creux dans l'œuvre de Mouawad : très présente dans les premières pièces, absente des suivantes et de retour dans l'une des dernières (chapitre précédent). Il semble que le joul connaisse le chemin inverse : présent au cœur de l'œuvre, il est absent des premières. Il apparaît la plupart du temps dans les paroles de personnages jeunes : Loup par exemple dans *Forêt* (2006) ou, avant elle, dans les mots de Simon et de Hermile Lebel (*Incendies*, 2003). La présence du joul dans la bouche de ce dernier est d'autant plus significative qu'il raconte qu'il ne parlait pas le français en arrivant au Québec et que c'est Nawal, elle-même issue d'un pays arabe, qui le lui apprend. Il explique par exemple :

¹⁴⁶ Lise Gauvin, « La littérature québécoise – Une littérature de l'intranquillité », in *Le Devoir*, 26 avril 2006.

HERMILE LEBEL. [...] Avant je disais un zoiseau. C'est votre mère qui m'a appris qu'il fallait dire un oiseau¹⁴⁷.

L'intégration puis la transmission de la langue française, et par extension du joual, ne peut donc être mieux illustrée. Nous avons tiré d'*Incendies* les quelques exemples suivants :

HERMILE LEBEL. Des racontars (p.11), vie torieu, en quelque part (p16), coudonc, bedon, tsé, « Voulez-vous qu'on apporte nos seaux d'eau à nous autres nous-mêmes ? » (p.32)

SIMON. La vieille câlisse, Tabarnak, You bet, Fuckeur (p. 15), « On s'en crisse-tu » (p.16), « ça ne me tente pas de discuter avec toi », « on décrisse toute la gang. » (p17)

Cet échantillon est léger comparé à l'ensemble de l'œuvre ; nous estimons au tiers les personnages qui parlent ou introduisent des termes de joual dans leurs paroles. Il se prolonge jusqu'à la dernière pièce, *Ciels* (2009), où le plus jeune des personnages, Victor Eliot Johns, en porte lui aussi l'accent. Nous aurons l'occasion tout au long de la thèse de relever d'autres jeux sur la langue, ainsi que d'autres références culturelles québécoises : nous aurons, en effet, plusieurs fois l'occasion de comparer le dramaturge d'origine libanaise à des maîtres de la littérature québécoise et de relever ce qu'il leur emprunte. Quant aux intertextualités dites « occidentales », elles jalonnent les œuvres de Mouawad. Cet appui sur les fondements de la littérature occidentale fait l'objet du chapitre suivant. Il s'agissait ici de démontrer que dès ses premières pièces, l'auteur appartient à ce que la critique appelle « l'écriture migrante ». Celles-ci répondent bien aux premières phases entre l'uniculturel, le multiculturel, sans que la phase de l'interculturel ne soit achevée : chaque culture s'affronte au cœur des premières pièces de Mouawad sans que l'une n'intègre ou ne change l'autre complètement. L'achèvement de cette troisième phase et la quatrième suivra.

2. Écriture migrante libanaise

Appartenir à la catégorie des « écrivains migrants », c'est aussi, et avant tout, être un émigré. Ce statut particulier – basé sur la rupture, le vide, l'incohérence – est bien souvent un des facteurs de la prise de la plume. Le processus que nous venons de décrire permet à l'auteur d'exprimer ses origines, sa rupture avec elles et le vide qui en découle. Sélim Abou rapporte le témoignage d'une néo-canadienne d'origine libanaise :

¹⁴⁷ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 11.

Je suis emmurée, encagée. Seule ! Personne ne sait plus rien de moi. Je n'ai plus de passé, plus d'appartenance ; l'avenir ne m'appartient plus. J'ai perdu mon identité, je ne suis plus personne, *je suis une émigrée*¹⁴⁸.

L'expérience est ici celle des Libanais immigrés au Québec depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. Ceux-ci constituent la « nouvelle immigration libanaise » par opposition à une immigration plus ancienne, commencée autour de 1880 et pratiquement close à la veille de la deuxième guerre mondiale¹⁴⁹. Car en effet, comme le rappelle Zahida Darwiche Jabbour, l'éclatement du conflit libanais de 1975 porte beaucoup d'intellectuels, d'artistes, d'écrivains et de familles entières à quitter le pays. Certains éliront la France comme terre d'accueil et d'exil provisoire, d'autres partiront au Canada¹⁵⁰. Zahida Darwiche Jabbour aborde elle aussi la question de l'écriture migrante dans son ouvrage *Littérature francophone du Moyen-Orient : Egypte, Liban, Syrie*. Elle la nomme pour sa part « littérature de la migritude » en empruntant à Jacques Chevrier ce néologisme. Elle évoque notamment que les « œuvres de [Abla Farhoud et Wajdi Mouawad] créées sur les scènes théâtrales au Québec et en France connaissent un grand succès et sont couronnées de plusieurs prix¹⁵¹ ».

Cependant, la position de Zahida Darwiche Jabbour n'est pas clairement définie car si elle classe Abla Farhoud et Wajdi Mouawad dans cette catégorie de « littérature de la migritude », elle les inclut en même temps dans le chapitre « littérature libanaise » sous l'onglet « théâtre libanais ». Or, malgré ce classement, les textes d'Abla Farhoud et de Wajdi Mouawad ne décrivent pas le Liban. Les deux auteurs n'ont jamais écrit sur la terre de leurs origines ni ne publient dans des éditions libanaises. Ils sont au contraire les porteurs du déchirement et des conséquences dues à l'exil. Abla Farhoud et Wajdi Mouawad ne peuvent donc appartenir à la littérature libanaise selon nous ; ils appartiennent plutôt comme nous venons de le décrire, à l'écriture migrante. Le rapprochement de ces deux auteurs est donc pour nous l'occasion de cerner de plus près l'écriture migrante.

Moisan et Hildebrand relèvent tout d'abord le souci d'Abla Farhoud de se faire la porte-parole des exilés, de se mettre à leur place, de partager leur expériences¹⁵². Ce mouvement vers l'autre se retrouve sous les traits de personnages mouawadiens comme Wilfrid ou Harwan. Le premier, dans la pièce *Littoral* et surtout dans le film tiré de la pièce, ne cesse de refuser de répondre

¹⁴⁸ Sélim Abou, *Contribution à l'étude de la nouvelle immigration libanaise au Québec - Adaptation, intégration, acculturation*. Canada : Centre international de recherche sur le bilinguisme, 1977, p. 2.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Zahida Darwiche Jabbour, op. cit., p. 168.

¹⁵¹ Ibid., p. 169.

¹⁵² C. Moisan et R. Hildebrand, op. cit., p. 236.

à la question « d'où viens-tu ? ». Cette question le rend presque fou. Dans le film, il hurle qu'il tuera le prochain qui lui pose la question. Le deuxième personnage, tiré de *Seuls*, évoque beaucoup la transition entre les deux pays, nous aurons l'occasion d'y revenir¹⁵³. Ils sont donc bien les porteurs de cette rupture. Moisan et Hildebrand évoquent également tout le jeu qui se construit entre un « avant » et un « après », entre deux espaces et deux temps, dont il découle un théâtre fait de « mouvement, de jeu et de transition¹⁵⁴ ». Ce trait, basé sur le mouvement et la transition, est caractéristique de l'œuvre de Mouawad¹⁵⁵.

Zahida Darwiche Jabbour, relève les thèmes des textes d'Abla Farhoud. Ainsi, comme chez Mouawad, chez Farhoud, les questionnements identitaires se répètent de pièce en pièce. L'action se situe au Liban ou dans n'importe quel pays en guerre, voire au Québec actuel ou dans celui des années soixante. Les deux dramaturges mettent ainsi en scène les première et deuxième générations d'immigrés, la deuxième tentant de comprendre et de démêler le choix des parents et de s'en accommoder. Un autre des traits essentiels de l'œuvre de Farhoud repose sur les difficultés d'être femme¹⁵⁶. Chez ces personnages de femmes, il existe un conflit générationnel : la première génération de femmes est habituée à sa condition de subalterne alors que la deuxième est élevée au Canada et découvre un style de vie différent¹⁵⁷. Cela entraîne une présence prépondérante des femmes dans les pièces de cette auteure d'origine libanaise. Elles y sont « soumises à l'autorité du père ou du mari, abdiquant la responsabilité d'exister par elles-mêmes, elles ont désappris à vivre, se confinant dans la souffrance muette d'être femme, c'est-à-dire d'être coupable¹⁵⁸ ». L'un des personnages de femme de Farhoud, Sonia Bélanger (*Maudite Machine*) est obligée de se séparer de son enfant qu'elle a eu trop tôt. C'est la même situation qui arrive au personnage de Nawal au début de *Incendies*. Les femmes sont, en effet, également très présentes dans les pièces de Mouawad. La fable de la pièce *Forêts* tourne entièrement autour d'une filiation de femmes. Celles-ci subissent également l'autorité folle d'un père qui, pour certaines, les enferme dans un zoo en pleine nature. Cependant, la fable, telle que Mouawad la déroule, leur permet de se libérer et de rétablir leur identité et légitimité. Nous avons déjà souligné cette différence avec le théâtre de Georges Schéhadé au chapitre précédent. Nous avons ainsi pointé le cas, dans *Incendies*, des personnages de Nawal et de Jeanne qui sont des femmes de caractère qui osent et se battent. Nawal fuit la famille et le village qui lui a pris son fils pour le retrouver. Elle apprend à lire, écrire et elle enseigne à ceux

¹⁵³ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2.

¹⁵⁴ C. Moisan et R. Hildebrand, op. cit.

¹⁵⁵ Comme nous le verrons lors de la deuxième partie de la thèse qui étudie l'ensemble de ces « mouvements ».

¹⁵⁶ Zahida Darwiche Jabbour, op. cit., p. 169.

¹⁵⁷ Ibid., p. 172.

¹⁵⁸ Ibid., p. 169.

qu'elle rencontre. Ce procédé de libération et de rédemption finit par poindre aussi dans les pièces d'Abla Farhoud. Ce qui fait dire à Zahida Darwiche Jabbour :

Tout en racontant les histoires de femmes vaincues, l'œuvre décrit leur cheminement patient et douloureux vers une réconciliation avec elles-mêmes et avec la vie ; [Abla Farhoud] trace la traversée qui les mène d'une fausse quiétude faite d'abdication, de résignation, de refoulement ou d'oubli, à un bonheur authentique dont le secret est une puissance à transcender la souffrance par l'acte de la parole¹⁵⁹.

Zahida Darwiche Jabbour insiste sur cette parole salvatrice. Dans l'œuvre d'Abla Farhoud, les personnages ont tous un lien avec la prise de parole ou l'écriture : « Myriam tient un journal » / « Sonia parle pour raconter sa vie¹⁶⁰ ». La difficulté de la communication transgénérationnelle est accentuée par la barrière de la langue, les enfants ne maîtrisant plus très bien l'arabe ou alors seulement pour le langage quotidien, et plus les émotions. Cette difficulté est mise en exergue dans *Les filles du 5-10-15c* d'Abla Farhoud et dans *Seuls* de Wajdi Mouawad. « Ce sentiment d'étrangeté douloureux pour le personnage qui n'a pas eu le temps d'accéder à la maturité affective et intellectuelle, se transforme en agent d'une mouvance positive qui pousse Monique Kaokab, personnage de femme écrivaine, à se construire en se dépassant, et à transformer l'exil en un espace d'accomplissement de soi. Triomphant de l'impuissance des mots à dire la cruauté de la guerre, elle brise le silence et tend sa parole de migrante comme un pont entre le passé et le présent, entre le pays de l'origine et l'autre pays¹⁶¹ ». Ce caractère de la prise de parole est primordial dans la construction de soi. « La scène devient le lieu d'une interrogation sur les possibilités et les limites du langage, ainsi que sur le pouvoir de l'écriture dotée d'une fonction thérapeutique, mnémonique et transmissionnelle¹⁶² ». Autant de questionnements qui rapprochent les deux auteurs dans leur conception de la littérature. Ces ressemblances se vérifient au cours de la première partie de leur œuvre, celle qui répond aux critères de l'écriture migrante et plus particulièrement à celui de la confrontation entre leur culture d'origine et celle de leur pays d'accueil. A titre indicatif, parmi les pièces d'Abla Farhoud nous pouvons citer *Les filles du 5-10-15c* (1992), *Quand j'étais grande* (1994), *Quand le vautour danse* (1998).

¹⁵⁹ Ibid., p. 171.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid., p. 173.

¹⁶² Ibid.

3. Evolution et conséquences

Si l'écriture migrante renvoie essentiellement à la douleur de l'exil et à la construction d'une nouvelle identité, les œuvres qui y sont classées ne se réduisent pas à ces seules thématiques. Si c'était le cas, elles ne seraient que des témoignages ou des récits historiques mais ne seraient pas de la littérature. En effet, il s'avère que la critique qui s'est construite autour de ce terme d'« écriture migrante » est une critique qui cherchait avant tout à décrire l'identité multiple et complexe des littératures québécoise et canadienne. La finalité des études de Moisan et Hildebrand a été de comprendre comment les « écrivains migrants » s'approprièrent la culture et la littérature québécoises et ce qu'ils y apportaient. Ils proposent, en introduction à leur ouvrage, que ces deux littératures canadienne et québécoise « ont été à la fois informées et transformées par les apports successifs [...] des communautés culturelles¹⁶³ ». Et ils concluent en affirmant que l'étude qu'ils ont réalisée prouve que ces œuvres néo-québécoises sont de la littérature, au sens strict du terme. Leurs auteurs appartiennent à la littérature québécoise. Ils en sont des éléments essentiels tout en se distinguant par des caractères propres nettement identifiables. Cette reconnaissance par la critique québécoise est telle que l'une des revues théâtrales québécoises de référence, *Les cahiers du théâtre Jeu*, pose dans son sommaire dès 1994 (N°73) deux articles classés comme suit :

Dramaturgie québécoise :

Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre	80	Stéphane Lépine
Abla Farhoud : l'œuvre de la mémoire et de l'oubli	88	Lynda Burgoyne

Allant plus loin encore, Moisan et Hildebrand reviennent sur leurs termes de « néo-canadien », « néo-québécois », car de tels termes tendent à créer une sous-catégorie de la littérature canadienne ou québécoise. Or, à la fin de leur étude, ils affirment que ces « néo » font partir intégrante des littératures qui les ont accueillies¹⁶⁴. Et plus encore, « la littérature québécoise, devenue diverse et métissée, a contribué à construire une autre identité nationale et à nourrir un projet national, à partir de ces nouvelles orientations sociales et politiques¹⁶⁵ ». Cette classification vient confirmer l'ambivalence de ces auteurs qui étaient classés plus haut dans le « théâtre libanais ». Ces classifications opposées soulèvent la question de la subjectivité de l'auteur qui opère la classification. L'un voulant certainement prouver que la littérature libanaise traverse les frontières, les deux autres cherchant à démontrer la richesse et multiplicité de la littérature québécoise. Pour

¹⁶³ C. Moisan et R. Hildebrand, op. cit., p. 10.

¹⁶⁴ Ibid., p. 320.

¹⁶⁵ Ibid., p. 312.

notre part, ce qui nous intéresse est moins de classer Mouawad que d'étudier l'équilibre sans cesse renouvelé dans lequel il évolue. De dépeindre les formes que cette mouvance en équilibre crée. Avant d'étudier plus avant les « caractères propres nettement identifiables » de l'œuvre de Mouawad, voyons maintenant comment l'artiste lui-même s'est construit une place sur le sol québécois et canadien.

II.

Parcours québécois

1. Parcours et intégration

Après le départ pour la France en 1978, où la famille Mouawad reste plus de cinq ans, « toute la famille est arrivée au Québec en 1983¹⁶⁶ ». Le jeune Wajdi a donc 14 ans. Il vit cette arrivée comme un deuxième obus 255 : la même explosion que celle qui surgit dans leur jardin au Liban et décide les parents à l'exil.

J'étais en pleine crise d'adolescence. J'avais eu toutes les difficultés à me faire une place en France, à apprendre la langue, à me faire des amis et cette nouvelle immigration venait bousiller ma vie. Je ne l'ai pas acceptée, mais alors pas du tout. J'étais angoissé tout le temps, tout le temps¹⁶⁷.

Mouawad affirme dans cet entretien : « La rédemption est arrivée par la littérature en France puis par le théâtre au Québec ». Cette rédemption est donc clairement liée à ses lectures sur lesquelles nous reviendrons au chapitre suivant et à son entrée dans le monde du théâtre. Cette entrée dans la théâtralité¹⁶⁸ est due à un hasard qui le mène, alors qu'il étudiait au CEGEP (Collège d'Enseignement Général et Professionnel au Québec), à passer devant l'École Nationale de Théâtre du Canada (ENTC), rue Saint Denis à Montréal. Il est rentré pour se renseigner sur ce qui s'y faisait. Il a rempli une demande d'admission sans jamais avoir joué, ou si peu, comme tous les cégépiens. Il a finalement été accepté dans ce saint des saints où on trie les candidatures comme dans une école de médecine. Il raconte :

¹⁶⁶ Wajdi Mouawad dans un entretien mené par Stéphane Baillargeon in *Le Devoir*, 31 Mai 1999.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Nous verrons au chapitre 2 de la troisième partie que ce n'est pas, ici, un abus de langage.

Moi je rêvais d'être océanographe quand j'étais petit. Je regardais les documentaires du commandant Cousteau et je rêvais d'être plongeur quand ils disaient : « nous n'avons jamais été si bas... » J'ai abordé la sélection de l'École Nationale comme une partie de plaisir. Je dansais le tango avec des filles pendant les exercices et j'étais heureux. Quand j'ai vu mon nom sur la feuille de sélection, c'est comme si quelqu'un m'avait soudainement enlevé le sac à dos rempli de pierres que je portais depuis des années¹⁶⁹.

Après le décès de sa mère, qui advient durant sa première année d'ENTC, Yves Desgagnés lui demande de personnifier le poète Claude Gauvreau dans une production de l'École, *l'Asile de la pureté*. Le jeune novice des planches devait rester au balcon de la grande salle du Monument-Nationale, faire semblant d'écrire et de jeter ses feuilles. Il n'a pas fait semblant d'écrire et a bien profité de son balcon d'observation. C'est lors des répétitions qu'il écrit le premier acte de ce qui deviendra *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. C'est pourquoi cette pièce porte la profonde empreinte de Gauvreau. Ce texte est donc le premier d'une œuvre qui comportera plus de dix-huit pièces et deux romans. En 1991 – il a alors 23 ans – Wajdi Mouawad est diplômé en interprétation de l'École Nationale de Théâtre du Canada à Montréal. Ses années de jeune adulte sont donc marquées par cette entrée dans le théâtre québécois. Ce qui se manifeste dans son œuvre. Non seulement le théâtre québécois forme le jeune artiste, mais Wajdi Mouawad devient également une figure importante de la scène québécoise. À son tour il intègre ce monde et y laisse les marques de son passage. Il passe, en effet, en quelques années, de comédien à metteur en scène, à auteur, à directeur de compagnie puis directeur artistique de théâtre. Précisons que cette énumération ne marque pas seulement une évolution, mais plutôt une multiplication des rôles, puisque Mouawad endosse un rôle puis l'autre avec de nombreux allers/retours. Par ces différentes fonctions, il fait donc partie intégrante de l'histoire du théâtre québécois.

Ainsi, dès le début des années 90, le jeune diplômé de l'École nationale du théâtre du Canada présente des créations qui seront reprises par de multiples compagnies et théâtres québécois. Le théâtre québécois est, en effet, marqué par un grand nombre de compagnies et de théâtres en son sein. Mouawad s'inclut alors parfaitement dans ce champ. Il apparaît dans nombre d'entre elles :

- Le Théâtre d'Aujourd'hui crée une adaptation de *Visage retrouvé* (roman de Mouawad), adaptation de Marie-Louise Leblanc et mis en scène par Marcel Pomerlo en 2006. Ce théâtre voit aussi naître la création de *Ma mère chien* (2005) sur un texte de Louise Bombardier et mis en scène par Wajdi Mouawad. Cette compagnie participe aussi à la création de *Temps* (2011), la dernière pièce du dramaturge à ce jour.

¹⁶⁹ Entretien avec S. Baillargeon, op. cit.

- Le Théâtre du Trident contribue également à *Temps* (2011). Mouawad y présente une mise en scène des *Trois sœurs* (2002) de Tchekhov.
- Le Théâtre de l'Arrière-Scène est à l'origine des créations des deux pièces pour enfants et adolescents de Mouawad : *Alphonse* (1996) et *Pacamambo* (2000).
- Le Théâtre Le Clou fait naître sa création pour adolescents *Assoiffés* (2008).

Hélène Beauchamp note dans son ouvrage sur les théâtres de création (2005)¹⁷⁰, la présence de la création de la pièce *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, présentée au Studio 16 en 1999. De même que les pièces *Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques au début du siècle* et *Alphonse* qui seront entendues à la salle Fred-Barry respectivement lors de la saison 1991-1992 et en 1996. Suivront ensuite ses pièces *Journée de noces chez les Cromagnons* en 1992 et *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* en 1998. Ce ne sont ici que de minces exemples, la carrière de Mouawad sur le sol canadien démarre en 1991 et se poursuit aujourd'hui alors même qu'il ne produit plus au Québec mais en France¹⁷¹. Les pièces du dramaturge et ses mises en scène ont aussi été présentes de nombreuses fois dans les théâtres dont il deviendra le directeur artistique. Ses œuvres ont également été programmées dans les salles les plus prestigieuses de Montréal telles que le Théâtre du Nouveau Monde au cœur de la rue Sainte Catherine, qui a dernièrement présenté sa Trilogie *Des femmes* (saison 2011-2012).

Mouawad apporte sa contribution au paysage des compagnies et théâtres québécois en créant ses propres compagnies. Il codirige en effet, avec la comédienne Isabelle Leblanc, sa première compagnie nommée le Théâtre Ô Parleur. La première création de cette compagnie est *Littoral*. Cette pièce de 1997 connaît beaucoup de succès : elle apparaîtra par exemple dans la programmation du Théâtre de l'Escaouette pour la saison 1998-1999, puis dans celle du Théâtre de la Licorne la saison suivante avant de faire fortune en France. Mouawad crée, en 2005, les compagnies de création Abé Carré Cé Carré avec Emmanuel Schwartz au Québec et Au Carré de l'Hypoténuse en France.

Dans son parcours québécois, Mouawad ne s'occupe pas uniquement de ses propres créations et des compagnies qui les mettent à l'affiche, il apporte sa contribution au panorama théâtral du Québec en mettant en scène des pièces de ce théâtre. Au Théâtre d'Aujourd'hui, sous la direction de Marie-Thérèse Fortin, (en collaboration avec Jacques Vézina), Mouawad fait par

¹⁷⁰ Hélène Beauchamp, *Les théâtres de création – Au Québec, en Acadie et au Canada Français*, vlb éditeur, 2005.

¹⁷¹ Rédaction en mars 2013 : par exemple : *Forêts* a été créée à Chambéry, *Ciels* à Avignon et la trilogie *Des femmes* commence sa tournée sur le sol français en septembre 2011.

exemple la mise en scène de *Reading Hebron* de Jason Sherman en 2000 et celle de *Disco Pigs* d'Enda Walsh 1999. De la même manière, il s'intègre dans des spectacles créés et orchestrés par des metteurs en scène québécois. Ainsi, comédien de formation, il interprète des rôles sous la direction de Brigitte Haentjens dans *Caligula* d'Albert Camus 1993 et de Dominic Champagne dans *Cabaret Neiges noires* en 1992.

Dans ses programmations¹⁷², en tant que directeur artistique, il fait la part belle aux auteurs québécois, contribuant à son tour à la valorisation du théâtre québécois. Ainsi, depuis son entrée en fonction au Théâtre français du Centre National des Arts d'Ottawa (CNA), il a invité l'artiste, metteur en scène et comédien québécois Benoît Vermeulen, à s'associer au Théâtre français. Ce souci artistique de porter la littérature québécoise se manifeste aussi dans des initiatives parathéâtrales telles que la mise sur pied d'une résidence de jeunes auteurs issus de l'espace francophone du Canada et les Rencontres du midi, ouvertes au public, destinées à la libre parole entre Wajdi Mouawad et des personnalités québécoises. Sans aller jusqu'à citer toute la programmation du Théâtre français du CNA, notons la présence d'artistes québécois durant la saison 2009-2010 tels que Thomas Bernhard et Denis Marleau dans *Une fête pour Boris*, la mise en scène de *Limbes* de Christian Lapointe ou encore le spectacle *Hippocampe* de Pascal Brullemans et d'Eric Jean. Lors de la saison 2008-2009, il propose à la programmation l'un des plus grands noms de la scène québécoise contemporaine : Robert Lepage avec sa pièce *Dragon Bleu*. La programmation de cette même saison fait aussi la place belle à Marie Brassard pour son spectacle *L'invisible*. Citons comme derniers exemples de cette promotion d'artistes québécois par le directeur artistique de Théâtre français du CNA, la pièce *Beauté, chaleur et mort* de Nini Bélanger et Pascal Brullemans et *Photo-Romance* de Lina Saneh et Rabih Mroué.

Dans ces deux pièces se retrouvent les thèmes de la quête de soi ainsi que celui de l'autofiction et de la mise en abîme, toutes deux évoquant l'identité, deux autres thèmes fondateurs de l'écriture mouawadienne. Tout comme le spectacle de Marie Brasard s'articule autour des thèmes de la disparition et de l'apparition, du double et de l'altérité une autre des clefs du spectacle mouawadien¹⁷³. De cette description succincte des programmations de Wajdi Mouawad en tant que directeur artistique ressort des thèmes fondateurs de ses propres réflexions qui mettent donc en évidence la manière dont il a su s'emparer de la littérature québécoise, la faire sienne en y contribuant et en la modelant au fil de ses propres aspirations. Il se trouve bien ici – à partir des définitions de Moisan et Hildebrand – la quatrième phase du transculturel.

¹⁷² Programmation du Théâtre français du Centre National des Arts (CNA) de 2008 à 2012 : <http://nac-cna.ca/fr/theatrefrançais>

¹⁷³ Se référer à la deuxième partie, chapitre 3, III.

Force est de constater la place que se forge l'auteur immigré devenant, au fil de ses créations et des rôles qu'il endosse, membre de la littérature québécoise. Ainsi, la littérature québécoise s'approprie le dramaturge. L'artiste voit à son tour ses œuvres adaptées ou remises en scène par d'autres. Durant la saison 2005-2006 au Théâtre d'Aujourd'hui, une création adaptée du roman de Wajdi Mouawad, *Visage retrouvé*, a été mise en scène par Marcel Pomerlo. Récemment, en 2010, sa pièce *Incendies* a été reprise par un réalisateur québécois, Denis Villeneuve, dans un film du même nom. De même que la programmation du Théâtre français du CNA, dans la saison 2011-2012 propose son spectacle *Ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* dans une mise en scène de Dominique Pitoiset. Ses pièces ont aussi servi de sources à un spectacle de danse contemporaine intitulé *Petites formes autour d'une table*¹⁷⁴. Soulignons également que Mouawad programme dans la saison 2008-2009 du Théâtre français du CNA, la pièce *Oh les beaux jours* de Beckett dans une mise en scène d'André Brassard. Ce geste met en évidence les liens artistiques qui existent entre Mouawad et Brassard. André Brassard est un des plus grands noms de la dramaturgie québécoise : il est célèbre pour son duo avec Michel Tremblay. A eux deux ils ont contribué à donner au théâtre québécois ses lettres de noblesse. André Brassard a aussi fait la mise en scène d'un des premiers textes de Mouawad : *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* qui fut présenté au Théâtre d'Aujourd'hui en 1999, soulignant par là même la parfaite appropriation de l'œuvre de Mouawad par ce grand nom de la mise en scène québécoise. Ce phénomène prouve que le théâtre québécois s'approprie en retour le travail de cet auteur d'origine libanaise.

Une telle prolifération de créations, de rôles, de mises en scène, le mène à la reconnaissance du théâtre québécois qui l'invite à prendre, lors de l'année 2000, la direction artistique du Théâtre de Quat' Sous à Montréal pour quatre saisons. Ce théâtre avait déjà présenté quelques-unes de ses pièces telles *Rêves*, *Littoral* et *Incendie*. Depuis septembre 2007 à la fin de la saison 2011-2012, il est directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa. Hélène Beauchamp note que les écritures scéniques de Mouawad qui sont « éminemment personnelles » marquent le théâtre de Quat' Sous au même titre que d'autres artistes tels le tandem Tremblay-Brassard ou Robert Lepage¹⁷⁵. Stéphane Baillargeon souligne lui aussi dans *Le Devoir* que Wajdi Mouawad, en prenant la place de Denis Marleau à la tête du Théâtre français du CNA, prend le rôle qu'ont endossé avant lui Robert Lepage et André Brassard, depuis la création du Théâtre en 1969.

¹⁷⁴ Du 01/12/2010 au 03/12/2010 au Théâtre 95 (95000 Cergy Pontoise), Conception et interprétation : Mylène Bonnet, Valérie Puech et Estelle Savasta.

¹⁷⁵ H. Beauchamp, op. cit., p. 276-7.

Baillargeon rapporte que Mouawad est heureux de pouvoir « présenter ce qui se fait dans toute la francophonie [...], manifester son intérêt aux créations des autres » et que « ce poste va [lui] offrir encore plus de liberté pour créer [ses] propres spectacles¹⁷⁶ ». Il résume ainsi sa position entre le même et l'autre, entre la construction de son cheminement québécois et la possibilité d'ouvrir à son tour la porte à d'autres.

Ainsi Marie-Christine Blais affirme que Mouawad est « L'enfant du FTA¹⁷⁷ ». Elle explique dans *La Presse* que c'est grâce au Festival du Théâtre des Amériques que Mouawad a découvert les pièces les plus importantes de la dramaturgie québécoise, autant que par le biais de l'École Nationale du Théâtre au Canada. Elle souligne qu'à son tour, il y présente ses pièces. Mouawad a tout d'abord proposé au Festival Trans'Amérique sa pièce *Littoral*, qui sera suivie de *Rêves* coproduit par le Théâtre de Quat'Sous, puis de sa pièce *Incendies* et ainsi de suite. Par extension, nous pouvons avancer que Mouawad est un enfant du théâtre québécois. Il est formé par lui, y fait sa place et y contribue. Cette consécration arrive assez tôt. Dès 1998, nous pouvons lire dans *Le Devoir* :

Le festival du théâtre francophone vient de consacrer l'auteur et metteur en scène montréalais Wajdi Mouawad, comme il l'avait fait pour Robert Lepage ou Michel Bouchard [...] à 30 ans, Wajdi Mouawad s'affirme comme un des leaders du jeune théâtre québécois.

Plus récemment, Eric Moreault ira jusqu'à écrire dans *Le Soleil* (2010), un journal québécois, que Mouawad est « notre plus grand dramaturge contemporain et ambassadeur sur la scène internationale avec Robert Lepage et Denis Marleau ». Il passe donc en dix ans de « l'un des leaders du jeune théâtre québécois » au « plus grand dramaturge contemporain et ambassadeur [du théâtre québécois] sur la scène internationale ». Si ces expressions n'engagent que ceux qui les ont écrites, nous espérons avoir mis, nous aussi, en lumière cette carrière : sur plus de vingt ans elle passe de l'apprentissage du théâtre québécois à la mission de le faire rayonner. Ajoutons à cela que de nouveaux jeunes artistes se disent inspirés par Wajdi Mouawad tel Christian Lapointe qui « se réclame de lui » selon Yves Jubinville¹⁷⁸.

De surcroît, Mouawad lui-même a contribué à l'essor de certains d'entre eux. C'est le cas d'Emmanuel Schwartz avec qui il s'associe. Ce jeune comédien a commencé dans les pièces de Mouawad : il a joué dans *Forêts* et a tenu le rôle principal dans *Littoral*. Durant la saison 2011-2012

¹⁷⁶ S. Baillargeon, op. cit.

¹⁷⁷ Marie-Christine Blais, « L'enfant du FTA » in *La Presse*, 21 Mai 2003.

¹⁷⁸ Entretien mené par nous mai 2012 dans le cadre de notre séjour de recherches – voir annexes III.

du Théâtre français du CNA d'Ottawa, Mouawad a programmé la pièce d'Emmanuel Schwartz, *Nathan*, qui a d'ailleurs été très bien accueillie au festival Trans Amérique de 2012. Plus de 20 ans se sont écoulés depuis *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*. L'auteur est sorti de son enfermement pour se faire une place et témoigner de son identité artistique.

La place de ce dramaturge en plein essor est soulignée par les pièces qu'il y crée, les rôles qu'il tient, tels que nous les avons pointés, par l'engouement de la presse, mais également par les prix qu'il obtient. Dans une brève du *Devoir* du 20 septembre 2006, le chroniqueur qui fait le bilan des différents prix annuels note en sous-titre « encore Mouawad ! » parce qu'il reçoit cette fois le prix de l'auteur dramatique de l'année pour *Visage retrouvé*, prix offert par la Banque Laurentienne. Mouawad refuse en 2005 le Prix Molière qui lui est décerné. Ce refus fait une énième fois parler de lui dans la presse québécoise et française. Michel Dolbec fait un bilan de la presse française en rapportant que *Le Figaro* a jugé inapproprié le geste de Mouawad et imprécise l'accusation de ce dernier envers les théâtres et les directeurs qui ne liraient pas assez les manuscrits des jeunes auteurs. L'auteur de l'article du *Figaro* parle de « méchant Couac », ce que Michel Dolbec nuance en disant que ce message de Mouawad n'a pas autant perturbé la soirée des Molière que ce qui est sous-entendu : les autres journaux français ne l'ont pas relevé ou très peu (2005). Michel Vézina, dans *Ici* (2005), pense au contraire que Mouawad a fait preuve d'intégrité en refusant le prix Molière en France, comme il avait refusé d'inscrire ses spectacles à la cérémonie des Masques, au Québec. Michel Vézina félicite aussi Mouawad de préférer se concentrer sur son prochain spectacle, *Forêts*. Nathalie Petrowski, dans *La Presse* (2005) abonde dans ce sens. A son tour, elle donne raison au metteur en scène. Elle juge, elle aussi, que les Molière depuis 1987 ne sont que l'apanage des théâtres privés, les théâtres publics ne s'y intéressent plus et même « Dieu le père » à savoir le metteur en scène Patrice Chéreau « s'est retiré de la course en déclarant magnanime que la grande famille du théâtre n'existe plus. » Nathalie Petrowski s'appuie sur une analyse du *Monde* et de *Libération* qui vont dans son sens et elle conclue que Wajdi Mouawad est sûrement, par ce geste, un héros pour les directeurs du théâtre public, les amis de Patrice Chéreau pour « toute la haute gamme artistico-théâtrale ». Ce rapide détour par la presse pointe un nouvel aspect de l'intégration de Mouawad dans le théâtre québécois. Ses coups de gueule, autant que ses pièces, ont déjà fait couler beaucoup d'encre.

2. Engagement

Mouawad – tout en se défendant de vouloir faire de la politique et sans que nous puissions juger ses pièces comme appartenant au théâtre engagé – est tout de même une figure engagée de la scène québécoise.

L'étude des choix de Mouawad en tant que directeur artistique pour la programmation du Théâtre français du Centre National des Arts entre 2008 et 2012 devrait nous permettre de déceler les différents axes politiques et artistiques sur lesquels Mouawad veut tout de même insister. La saison 2008-2009 par exemple s'intitule « Nous sommes en guerre » puis celle de 2009-2010 « nous sommes en manque » et celle de 2010-2011 « le Kitsch nous mange ». Mouawad explique le jour de la présentation de la saison¹⁷⁹ que le choix de cette phrase comme leitmotiv ou le titre de la saison est primordial pour lui. Il veut que cette phrase et les images qui l'accompagnent amène le spectateur à s'interroger. Il faut que la phrase appelle des questions sans réponses ou qu'elle soit l'ébauche d'une histoire. Ainsi les spectateurs sont amenés à se demander qui est ce « nous ». Il doit se demander quelle est cette guerre, quels en sont les enjeux. De la même manière pour le « manque », quel est ce manque ? Comment se manifeste-t-il et comment le combler ? Enfin pour la troisième phrase, il s'agit de se demander ce qu'est le « kitsch » et pourquoi il nous dévore. La programmation de Mouawad ne se présente donc pas comme un éloge à l'art pour l'art mais plutôt un théâtre qui suit les mêmes objectifs que celui de Brecht, visant un public qui réfléchit, même si ce ne sont pas les armes brechtiennes qui sont utilisées¹⁸⁰. Les différentes plaquettes du programme de ces différentes saisons donnent par exemple des informations sur les enjeux de la programmation sur le public visé : Mouawad met notamment l'accent sur la jeunesse et sur l'enfance. Son association avec Benoît Vermeulen vise à assurer une programmation ainsi que des ateliers dédiés à l'enfance et à la jeunesse. L'image de la première page de la plaquette représente un enfant. C'est une représentation faite à la peinture à l'huile par un artiste qui se nomme Emmanuel Bornstein.¹⁸¹ Le fait que ce soit un enfant est donc un symbole important de l'intérêt que Mouawad porte à l'éducation de l'enfance et de la jeunesse¹⁸². La plaquette de 2008-2009 est présentée sur un fond rouge. Le rouge est une couleur vive, souvent considérée sémiotiquement comme la couleur de la passion amoureuse mais aussi du sang, de la guerre, de la violence. Cette première page annonce donc tout de suite le ton du programme : des émotions fortes, des sentiments virulents, un peu à

¹⁷⁹ <http://www.nac-cna.ca/fr/theatre/francais/1011/> présentation de la saison 2010-2011

¹⁸⁰ Nous verrons que Mouawad n'utilise pas de la distanciation mais plutôt du grandiose, du multiple et des émotions.

¹⁸¹ Emmanuel Bornstein est né le 27 avril 1986. Il étudie à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Depuis deux ans, il travaille autour des enfants de la guerre. Ses peintures sont ici publiées pour la première fois.

¹⁸² Se référer à la deuxième partie chapitre 2 et à la troisième partie chapitre 2.

l'image du titre du célèbre quatuor de Wajdi Mouawad : *Le Sang des promesses*. Si nous poursuivons un instant l'exploration de cette plaquette de 2008-2009, nous nous trouvons face à une deuxième image, faite elle aussi à l'huile comme la première. Elle représente un combat entre deux enfants. Il s'agit d'un gros plan. L'un d'eux crie pendant que l'autre, dont seuls les bras sont visibles, tire sur le pull du premier. Entre eux cette phrase « nous sommes en guerre ». La programmation qui suit l'édition et ces images vient confirmer ce choix de l'engagement du Théâtre français pour la saison 2008-2009. Il ne s'agit pas seulement de programmer des pièces ou des spectacles mais de quatre soirées « virulentes et festives » qui proposent de souligner « les anniversaires de quelques prises de position influentes de l'histoire du Canada telles que le Manifeste du parti communiste (1848), le Refus global (1948) et Mai 68. Le spectacle est composé de comédiens qui, accompagnés de musiciens, lisent des extraits du Manifeste du futurisme de Marinetti, des fragments du Manifeste du Front de Libération du Québec, des passages du Nishastanan Nitasinan du Conseil Attikamek-Montagnais. L'objectif est explicite dans le texte de présentation :

L'objectif : démontrer avec urgence, poing levé, projections vidéo et musique live à l'appui, que le théâtre est encore un lieu d'être ensemble.

L'engagement, ainsi que l'opinion politique du Théâtre français ne fait plus de doute. Mais ne nous méprenons pas : la programmation proclame, non une révolte politique, mais l'affirmation de la nécessité de l'art et en l'occurrence du théâtre. Elle est aussi un appel à l'introspection et à la prise de conscience de chacun. D'ailleurs la représentation suivante est la pièce de Mouawad : son solo intitulé *Seuls*. Dans ce solo, Mouawad se met en scène sous les traits de Harwan. C'est un jeune doctorant qui ne parvient pas à terminer sa thèse sur Robert Lepage. Il se demande « Pourquoi se lever s'il faut bien se recoucher et pourquoi manger si c'est pour avoir encore faim et recommencer à manger et sans cesse chuter d'un geste vers un autre, éternel ressassement ? » Le programme précise : « tel un personnage beckettien ». La pièce est un véritable monologue qui, remuant jusqu'aux forces de l'inconscient, invite le spectateur à la révolte intérieure par un questionnement radical de soi et du monde.

La programmation des saisons suivantes confirme ces axes d'attaque. Le directeur du Théâtre français du CNA explique dans la présentation de cette saison 2010-2011¹⁸³ que l'enjeu n'est pas mercantile :

¹⁸³ Vidéo sur le site du CNA : <http://www.nac-cna.ca/fr/theatrefrançais/1011/>

Proposer des espaces de réflexion autour de questions auxquelles on n'a pas de réponses. Donc ne pas remplir la salle pour l'argent mais pour la réflexion. Donc se sortir de ça pour amener une pensée et une poésie.

Une nouvelle soirée¹⁸⁴ que nous pourrions qualifier de politique est proposée. Elle s'intitule *Mais que lit Stephen Harper ?* Elle est inspirée du livre de Yann Martel qui publie sa correspondance¹⁸⁵. En voici l'explication et l'enjeu :

Le 28 mars 2007, juchés dans la Galerie des visiteurs de la Chambre des communes, 50 créateurs sont invités à personnifier les 50 ans du Conseil des Arts du Canada. Dès l'allocution de la ministre expédiée, les députés s'affairent à autre chose. Yann Martel a les yeux rivés sur le premier ministre, qui à aucun moment ne lève les yeux pour saluer les artistes. «Une fois que quelqu'un a autorité sur moi, explique l'écrivain, j'ai le droit d'explorer la nature et la qualité de son imagination, car ses rêves peuvent devenir mes cauchemars.» Il se lance alors dans une correspondance avec Stephen Harper à qui il envoie, tous les quinze jours, un livre dédicacé. Suite épistolaire d'un écrivain canadien à un politicien canadien, cette soirée réunira des figures de la littérature contemporaine venues incarner ces lettres constituant autant d'explorations sur la nature et l'effet des livres réputés faire épanouir la quiétude. Ensemble, ces hommes et ces femmes de lettres rappelleront au premier ministre que les livres permettent merveilleusement de modeler notre existence. Yann Martel est l'auteur de *L'Histoire de Pi*. En 2009 paraissait *Mais que lit Stephen Harper ?* aux Éditions XYZ, recueil regroupant 60 lettres qu'il a adressées au premier ministre depuis le 17 avril 2007 et pour lesquelles il n'a obtenu que cinq réponses officielles.

Une fois de plus, la soirée, bien que marquée politiquement, s'adresse avant tout à l'homme plutôt qu'au politicien afin de l'interroger sur ce que l'art fait résonner (ou non) en lui. La saison suivante s'intitule « Nous ne sommes pas dangereux » ce titre aura bien des échos quant à la réflexion que mène Mouawad sur le rôle de l'artiste et sur son influence ou pouvoir¹⁸⁶. Cessons là la description du programme, preuve est faite de l'engagement de Mouawad au sein de ses programmations. Son engagement artistique s'étend au-delà des murs des théâtres dont il a été le directeur artistique. La presse fait régulièrement l'apanage de ses coups de gueule. Ainsi, *Le Devoir*, sous la plume d'Odile Tremblay en 1999, retrace le discours de colère du dramaturge contre le système des commandites dans les théâtres qu'il a tenu en pleine programmation du Théâtre du Nouveau Monde (TNM) lors son adaptation du *Don Quichotte* :

Il conspu les concessions au bon goût, au confort, à l'indifférence et au divertissement dont bien des mises en scène tiédasses seraient faites. Remarquez : les créateurs doivent garder un pied dans l'adolescence sinon ils s'encroûtent et le grand feu sacré s'étirole.

¹⁸⁴ Suggestions de lectures à un premier ministre et aux lecteurs de toutes espèces de Yann Martel traduites de l'anglais par Émile et Nicole Martel et dirigées par Guy Warin avec d'illustres personnalités canadiennes. Suivies d'une discussion entre Yann Martel et Wajdi Mouawad. Un spectacle du Théâtre français du CNA.

¹⁸⁵ Voir site <http://www.quelitestephenharper.ca/>

¹⁸⁶ Deuxième partie, chapitre 1.

Un an plus tard, dans le même journal, Silvia Galipeau titre « Wajdi Mouawad engage le Théâtre de Quat'Sous dans la voie de la conscience politique : « créateur rebelle national ». Elle explique qu'il organise avec le groupe « Objection de conscience » un événement de commémoration et de solidarité avec le peuple irakien, suite au 10^e anniversaire des sanctions économiques occidentales contre l'Irak. Le théâtre sera ainsi ouvert jusqu'à 22h pour une veillée, des lectures de poésies, de textes, de chansons d'artistes arabes, francophones et anglophones. Galipeau cite Mouawad :

Il s'agit de faire du théâtre un citoyen dans la ville [...]. Le théâtre est un lieu où l'on dit que les choses ne vont pas bien. Si les choses étaient parfaites, il n'y aurait plus de nécessité de l'art. Il est impossible de créer et de se conformer. Créer c'est se révolter. Au point de départ il y a un : non !

Pour un artiste qui ne veut pas faire de politique, le metteur en scène se permet tout de même d'écrire une lettre ouverte à la ministre de la culture et des communications. Dans un article qui s'intitule : « Le torse de Cassandre. Soirée des masques : la ministre n'est pas venue¹⁸⁷ », il reproche à la ministre de la culture et des communications de ne pas être venue au 50^e anniversaire du Théâtre de Quat'Sous célébré en même temps que la Soirée des Masques. Il lui reproche de ne pas avoir répondu à son invitation du temps où il était directeur, de ne pas avoir envoyé de félicitations à Eric Jean, le nouveau directeur du Théâtre. Il l'accuse de vouloir en finir avec l'art. Selon lui, le silence de la ministre signifie qu'elle veut laisser les choses se faire, laisser le théâtre sombrer pour ne laisser la place qu'à ce qui est rentable, « les comédies musicales privées et la télévision ». Mouawad rappelle que c'est ce que la ministre a sous-entendu en annonçant dans son programme : « Le Québec selon la philosophie du parti libéral n'a pas les moyens de s'offrir des activités déficitaires, quelles qu'elles soient. La culture ne fera pas exception ». Il la compare au buste de Cassandre sans tête ni bras qui se trouve au Louvre. La ministre, Line Beauchamp, répondra dans le même journal dans un texte qu'elle intitule : « Réponse à Wajdi Mouawad : trouver des solutions viables plutôt que soigner une image¹⁸⁸ ». Au-delà du lien avec les institutions artistiques et politiques, et au-delà des résonances dans la presse, l'engagement que présente cet artiste est de facto en lien direct avec le spectateur. Ce dernier a une place particulière dans ses pièces et dans son parcours¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Wajdi Mouawad, « Le torse de Cassandre » (Soirée des masques : « la ministre n'est pas venue » in *Le Devoir*, 3 février 2005.

¹⁸⁸ Line Beauchamp (Ministre de la Culture et de la Communication), « Réponse à Wajdi Mouawad : trouver des solutions viables plutôt que soigner une image », *Le Devoir*, les 5-6 février 2005.

¹⁸⁹ Se référer à la troisième partie, chapitre 2.

Pour terminer ce parcours québécois et la tentative de classification de cet auteur aux multiples visages, citons Wajdi Mouawad, dans *La Presse*. Il se dit :

Libanais dans son enfance, français dans sa façon de penser et québécois dans son théâtre. C'est ce qui arrive quand on est enfant à Beyrouth, adolescent à Paris et qu'on essaie de devenir adulte à Montréal¹⁹⁰.

Comme nous pensons l'avoir démontré, les classifications sur base d'identité culturelle ne sont pas simples. Le parcours québécois ne peut se passer de l'influence canadienne et par là même de l'influence de l'Amérique du Nord. Il se trouve aussi des traits américains dans l'œuvre de Mouawad.

III.

L'œuvre de Mouawad et le théâtre anglo-saxon

1. Le théâtre anglo-saxon

Comme pour la littérature arabe, une recherche s'impose du côté des littératures anglo-saxonnes. Incontournables sont les ouvrages *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise* (1998) de Jean-Luc Amarlic et Nicole Vigouroux-Frey¹⁹¹ et l'ouvrage collectif intitulé *Théâtre anglophone - De Shakespeare à Sarah Kane : L'envers du décor* (2008)¹⁹². L'influence du théâtre britannique s'avère négligeable à l'exception du nom de Peter Brook. C'est le théâtre européen marqué par les influences de Brecht et Beckett qui inspirent Mouawad, comme elles inspirent Peter Brook. Ainsi, comme l'explique Amarlic et Vigouroux-Frey, Peter Brook s'intéressa très tôt à la direction d'acteurs pratiquée au *Berliner*. Il met en œuvre le procédé de la « distanciation », ce dont il témoigne dans sa préface à *Marat/Sade*. En 1962 il met en scène *The King Lear* pour la *Royal Shakespeare Company*, une version abusivement taxée d'absurdisme, puisqu'elle doit d'avantage à l'influence de Brecht qu'à celle de Beckett : des rôles rouillés, un décor austère, dépouillé, nu sous une lumière blanche et crue. Des costumes de cuir lourds et usagés ; des accessoires rares et sans fioriture. Un texte mâché par des acteurs sans émotion, sans couleur, avec détachement. Il ne s'agissait pas d'une tentative isolée mais d'un mouvement général

¹⁹⁰ Wajdi Mouawad cité par Michel Dolbec, « Wajdi Mouawad reçoit le prix de la francophonie » *La Presse*, 15 juin 2004.

¹⁹¹ Jean-Luc Amarlic et Nicole Vigouroux-Frey, *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise*, Panorama et méthode d'analyse, Ellipses, 1998.

¹⁹² *Théâtre anglophone - De Shakespeare à Sarah Kane : L'envers du décor*, Ouvrage collectif, Montpellier : Édition L'entretemps, Coll. Champ théâtral, 2008.

de metteurs en scène engagés : George Devine, John Dexter, William Gaskill et surtout John Littlewood et son *Theater Workshop*. La naissance de la veine brechtienne au Royaume-Uni fut encore servie par le développement du théâtre « documentaire » de Robert Bolt qui touche à la forme épique. Si *Luther* (John Osborne, 1961) apparaît comme une tentative avortée du théâtre épique, elle met l'accent sur l'homme plutôt que sur le contexte historique. A l'exception de *Roots* (1959), le militant Wesker se sent décidément plus à l'aise dans le genre réaliste. Hésitant, Peter Shaffer se laisse pourtant séduire par la conception artaudienne du double que confirme sa production ultérieure¹⁹³. Si les différents aspects que décrivent Amarlic et Vigouroux-Frey se retrouvent çà et là dans les pièces de Wajdi Mouawad, c'est parce que celui-ci s'inspire tantôt de Brecht, d'Artaud ou de Beckett mais non parce qu'il s'inspire du théâtre britannique. Ce théâtre n'est pas, selon nous, lui-même source de l'œuvre mouawadienne. La violence des pièces de Sarah Kane par exemple est froide, directe, absurde, maladroite, très différente donc de celle de Mouawad, laquelle éclate au niveau de l'individu pour s'étendre tel un incendie à l'échelle de l'univers. La violence renvoie non au froid épuré mais à l'incendie, à l'embrasement, tels que Mouawad les décrit dans l'édito de la programmation de la saison 2008-2009.

Pour ce qui est du théâtre nord-américain de langue anglaise, nous nous sommes appuyés sur quelques ouvrages tels que *Figures du double dans la littérature américaine* (1996)¹⁹⁴, qui est produit par le Centre cultures et littératures de l'Amérique du nord et *Du dire à l'être - Tensions identitaires dans la littérature nord-américaine* (2000)¹⁹⁵. Nous n'y avons pas trouvé de ressemblance frappante qui prouverait une influence directe sur l'œuvre de Mouawad. Dans l'œuvre de Tennessee Williams nous avons trouvé quelques corrélations. Ainsi, Williams partage avec Tchekhov, son auteur préféré, la fascination des situations de l'extrême, le pouvoir de théâtraliser le moi de l'expérience, fractionné en une multitude de visions kaléidoscopiques par la force du verbe et de l'imaginaire. Selon Amarlic et Vigouroux-Frey, il s'agit d'un :

Moi de la fragmentation et de l'insécurité, temps suspendu et donc équivoque où le passé se conjugue au présent pour tenter de conjurer la menace, pour remodeler un mythe qui n'en finit pas de se briser dans la souffrance, le déchirement, l'autodestruction et le désespoir¹⁹⁶.

¹⁹³ Jean-Luc Amarlic et Nicole Vigouroux-Frey, *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise*, Panorama et méthode d'analyse, Ellipses, 1998, p. 144.

¹⁹⁴ *Figures du double dans la littérature américaine*, sous la dir. de Christian Lerat et Yves-Charles Grandjeat. Talence : Éd. de la maison des sciences et de l'homme d'Aquitaine, 1996.

¹⁹⁵ *Du dire à l'être - Tensions identitaires dans la littérature nord-américaine*, sous la dir. De Alice Mills. Caen : Éditions Presses Universitaires de Caen, 2000.

¹⁹⁶ Jean-Luc Amarlic et Nicole Vigouroux-Frey, op. cit., p. 44.

Ses personnages, à l'instar de ceux de Beckett, s'expriment dans le silence, par la tension du geste retenu ou de la parole suspendue. Le réalisme de Williams n'est pas celui des apparences, c'est plutôt celui du poète qui traduit en situations scéniques les visions de son imaginaire, pris au piège d'un imaginaire collectif situé dans un temps collectif radicalement opposé au temps individuel du théâtre. Comme dans le théâtre de Tchekhov, ses personnages sont des mutants qui résistent plus ou moins bien, toujours menacés par une société qu'ils tentent de s'approprier en la recréant, en la « fictionalisant ». Pressés par le temps, enfermés dans l'espace clos du théâtre, ils nourrissent leur existence fugitive des fragments d'une vie antérieure presque jusqu'à devenir virtuels¹⁹⁷. De cette description des caractéristiques des textes de Tennessee Williams, nous reconnaissons les questionnements sur le « moi morcelé », les questionnements du « moi et le monde » et la grande place laissée à l'imaginaire. Nous les retrouverons lors de notre étude sur la construction identitaire des personnages¹⁹⁸. Cependant ces corrélations sont trop peu précises pour en conclure que Mouawad s'inscrit dans la filiation de Williams. De plus, ces caractéristiques sont, selon nous, les effets d'une cause différente d'un auteur à l'autre : chez Mouawad il s'agit d'une reconstruction suite à l'exil, ce qui n'est pas le cas du dramaturge américain.

En tant qu'auteur québécois, Wajdi Mouawad n'est pas le seul à ne pas s'inspirer de manière directe du théâtre américain. C'est ce que note Sylvain Schryburt :

On l'aura remarqué, qu'elles s'inscrivent en creux pour se faire l'écho critique de valeurs dominantes ou qu'elles s'affichent clairement dans la récupération de formes populaires, les sources de l'américanisation du théâtre québécois contemporain ne sont pas à trouver dans le théâtre américain.¹⁹⁹

Pourtant, l'influence américaine existe forcément dans la littérature québécoise et dans celle de Mouawad. Il nous faut, en effet, rappeler que les littératures sont loin d'être cloisonnées, que les influences sont multiples, et résonnent d'un texte à l'autre, forgeant les ressemblances et les différences de chacune d'entre elles. Montaigne disait déjà « nous ne faisons que nous entregloser » (1045-1046). Ajoutons à cela, comme nous l'avons souligné précédemment, que Mouawad est essentiellement formé par le théâtre québécois. Or, le théâtre québécois est lui-même au cœur de deux influences surplombantes : l'Europe (la France surtout) et les États-Unis. C'est ce que rappelle Sylvain Schryburt :

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2.

¹⁹⁹ Sylvain Schryburt, « L'Amérique du théâtre québécois : un parcours en trois mouvements » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, (1) 2005, p. 82-91.

Appliquée au théâtre québécois, la notion d'américanité doit être pensée en relation avec la France, dont on sait l'importance historique, politique et culturelle sur le devenir identitaire de la nation canadienne-française d'abord, et québécoise ensuite. La tradition française du théâtre a trop longtemps été en position dominante au Québec pour qu'une ouverture à notre « appartenance continentale » américaine ne soit pas aussi perçue comme une sorte de refus de cet héritage. En ce sens, l'américanité rendrait donc compte non seulement de notre enracinement dans la culture et l'imaginaire du continent américain, mais aussi d'une prise de distance face au vieux continent en général, et à la France en particulier.

2. Américanité

Le n°114 de la revue du théâtre *Jeu* pointe dans son dossier « Echos des Amériques » (2005) la relation entre ces deux théâtres et la manière dont l'un influence l'autre. Nous nous en inspirons pour tenter de déceler ce qui, dans le théâtre américain, pourrait avoir particulièrement inspiré les pièces de Mouawad si ce ne sont pas les textes de la dramaturgie américaine eux-mêmes. Pourtant, souligne Yves Jubinville, il y a dans l'américanité quelque chose de naturellement québécois, d'organiquement inscrit dans l'espace-temps du Québec, qu'il n'apparaît désormais plus possible de penser son identité, sa culture, son imaginaire sans y référer²⁰⁰. Ce « quelque chose », souligne également Sylvain Schryburt²⁰¹, se trouve non dans la filiation avec les textes de dramaturgie américaine mais dans la culture américaine. Elle se trouve par exemple dans le cinéma. Le cinéma de gangsters est un genre traditionnellement américain qui connaît un écho sans précédent sur les scènes québécoises. Le meilleur exemple est ici la dramaturgie de François Létourneau dont la forme puise abondamment aux codes du cinéma populaire hollywoodien, celui de Quentin Tarantino :

Transposant au théâtre son procédé narratif de prédilection – de constants retours en avant et en arrière – Létourneau découpe l'action en de courts segments qui font écho au montage cinématographique, un langage avec lequel le public d'aujourd'hui est assurément familier²⁰².

Ce procédé est également un des moteurs de l'œuvre de Mouawad dans son quatuor *Le Sang des Promesses*. De ce va-et-vient temporel naît le rythme et le suspense qui caractérisent ses pièces comme celle de Létourneau²⁰³. De la culture populaire américaine, le théâtre québécois – et avec lui Wajdi Mouawad – reprend également la « pursuit of happiness » et avec elle les « happy-ends ». À première vue, les pièces de Mouawad, et notamment les trois premières du Quatuor, se construisent autour de cette quête du bonheur. Toutes trois se terminent d'ailleurs par la Reconnaissance et la

²⁰⁰ Ibid., p. 107.

²⁰¹ Ibid., p. 90.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Se référer à la deuxième partie, chapitre 3.

Réconciliation. Ces idées directrices sont issues des premiers spectacles de Broadway (début XX^e siècle). Ces spectacles de légende imposent également leur esthétique scénique avec leur penchant pour le spectaculaire. Ces effets scéniques charment le public québécois qui a développé un goût pour ces divertissements populaires : mélodrames, comédies, vaudevilles ou autres drames de mœurs. Ainsi Schryburt explique que l'installation à demeure du Cirque du Soleil dans pas moins de quatre casinos de Las Vegas, où ont œuvré plusieurs metteurs en scène du Québec (Cyr, Dominic Champagne et maintenant Robert Lepage), montre que les codes du genre spectaculaire américain font désormais partie des codes d'une partie du théâtre québécois.

Autant d'aspects sur le fond et la forme qui permettent parfois à la critique de qualifier le théâtre de Mouawad de « populaire ». La critique française, peu encline à la culture populaire américaine, juge parfois que le metteur en scène use de ficelles trop aisées qui lui viennent de cette influence nord américaine. Certaines de ses trames contiennent des coïncidences un peu faciles : par exemple l'extraordinaire aventure de Jeanne dans *Incendies*. Elle parvient à retrouver les traces de sa mère dans un pays ravagé par la guerre, sans y être jamais allée, sans en parler la langue. Elle retrouve des personnages qui non seulement se souviennent de sa mère, mais qui sont aussi disposés à lui en raconter l'histoire et à la guider dans sa quête. De même, à la fin de *Forêts*, la morale est sauvée et l'héroïne heureuse – exaltée par une pluie de roses tombant des cintres sur scène – alors qu'elle vient d'apprendre l'horreur des tortures, des incestes, des parricides et autres matricides qui jalonne l'histoire de sa famille. Ce sont ce genre d'éléments qui valent à Mouawad le surnom de « conteur d'histoires »²⁰⁴. Mouawad joue avec ces américanités, ces drames, il en use souvent sur le mode ironique. Comme le souligne Schryburt :

Le drame naît en partie de ce que ses personnages participent de cette américanisation des valeurs (on n'échappe pas aussi facilement à l'air du temps), sans y adhérer pleinement²⁰⁵.

Au-delà de la culture populaire américaine, les marques de l'américanité se trouvent également dans la conception même du théâtre et dans les mises en scène. Comme le théâtre québécois puise dans les structures dramatiques américaines (tels que les retours en arrière et, pour certains, le spectaculaire et la quête du bonheur), il s'abreuve également de conceptions nouvelles de la création théâtrale :

²⁰⁴ Entretien *Voyage pour le festival d'Avignon*, 2009

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 91.

Le nouveau théâtre américain (Living Theatre, Open Theatre, etc.), avec ses préoccupations communautaires, son penchant anarchiste et son accent mis sur le jeu corporel, la création collective et l'interaction avec le public, a eu un impact certain au Québec, à partir des années 70, chez les adeptes de la création collective québécoise²⁰⁶.

La création collective est très importante dans l'évolution de l'histoire théâtrale du Québec. Comme nous le verrons plus loin, elle se retrouve pleinement dans les conceptions de la création mouawadienne. Dans son article « Sur les bords de l'Amérique : scènes de l'écriture québécoise contemporaine » (2005), Yves Jubinville analyse que l'héritage laissé par la création collective à la dramaturgie québécoise reste encore à mesurer, à évaluer. Il propose qu'il se situe à la frontière de deux courants : l'un européen (brechtien), plus politique, qui a fait les belles heures du théâtre militant des années 70, et l'autre américain (Living Theatre, Bread & Puppet). La création collective perdure aujourd'hui de diverses façons, notamment grâce à l'impulsion d'auteurs-metteurs en scène pour qui le texte se construit dans le mouvement même de la composition scénique. Jubinville prend l'exemple de Robert Lepage. Pour lui, Robert Lepage est incontestablement américain, en dépit de ses pérégrinations internationales qui en feraient, à première vue, l'artiste universel par excellence.

Et ce [...] justement parce qu'il s'inscrit dans cette lignée de la création collective qui abat la cloison qui se dresse entre le travail dramaturgique (discours) et celui de la scène (l'espace). Pratiquant l'écriture comme art du bricolage, même (et surtout !) quand cela passe par une technologie sophistiquée, Lepage, comme d'autres à sa suite (Éric Jean, Pascal Contamine, Wajdi Mouawad, Marie Brassard), procède à son tour à la manière de l'anthropologue qui traque dans les objets, les images, les gestes du quotidien la signification secrète de nos existences²⁰⁷.

L'écriture comme bricolage, Mouawad en use, voire la recrée pour son compte lors de sa pièce *Seuls*. La structure de la pièce est entièrement basée sur une écriture théâtrale où les mots le disputent aux éléments scéniques²⁰⁸.

Enfin le jeu des acteurs est, en partie, inspiré de l'Amérique, lui-même puisé auprès de l'héritage de Stanislavski. C'est ce qu'explique Bernard Lavoie dans un entretien avec Philip Wickham :

Parmi les disciples de Stanislavski qui sont partis de son Système pour le transformer, Stella Adler travaille sur les intentions actives et les circonstances proposées. Sanford Meisner a développé des outils pas si différents de certaines techniques employées par Stanislavski, mais il a perfectionné des exercices pour que l'acteur soit en contact avec son partenaire: le principe du « être là pour vrai²⁰⁹ ».

²⁰⁶ Ibid., p. 88.

²⁰⁷ Yves Jubinville, « Sur les bords de l'Amérique : scènes de l'écriture québécoise contemporaine », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, (1) 2005, p. 110.

²⁰⁸ Se référer à la deuxième partie, chapitre 3.

²⁰⁹ Philip Wickham, « Le jeu américain : une démarche pragmatique : entretien avec Bernard Lavoie », *Jeu : revue de*

Le travail de l'acteur, selon la scène américaine, ne se trouve plus dans les déclamations de la belle langue (influence française) mais dans l'émotion. Cette émotion « arrive » : elle découle d'une action, d'une intention ou d'un objectif²¹⁰. Le corps doit être disponible, extrêmement vivant et dynamique. Explorer le langage n'intéresse pas tellement les Américains ; c'est plutôt le « drama » qui compte : qu'est-ce qui se passe sur scène ? Ce n'est pas un théâtre de parole, c'en est un d'action, où le corps doit être sollicité²¹¹. Le corps est tributaire de l'intention: il va agir, trouver son rythme et sa vitalité si l'intention est claire. Tout tourne autour du contact avec le partenaire. Cette approche est fondée sur la certitude que, si l'intériorité est claire, le corps va suivre. Même chez les acteurs médiocres, le corps s'allume quand l'intention est claire. « On revient à l'idée de naturel, être sur scène comme dans la vraie vie²¹² ». En tant que metteur en scène, Mouawad s'inspire de ces principes pour la direction de ses acteurs. Ses acteurs doivent jouer « pour vrai » (pour reprendre l'expression québécoise). Mouawad crée une symbiose entre la personnalité de l'acteur et le caractère du personnage qu'il joue, de manière à ce que les deux « entités » réelle et fictive ne fassent qu'une²¹³. Le jeu de ses acteurs sur scène oscille ainsi sans cesse entre la déclamation classique qui met en valeur les mots, et la volonté d'éveiller l'émotion en faisant comme si tout cela était vrai, naissait sur scène en même temps que le spectateur le voit.

Historiquement, le phénomène trouve son explication dans la tradition comique dont l'art de l'improvisation aurait contaminé la formation de l'acteur québécois au point d'en faire la clé de voûte de son projet créateur et d'orienter le devenir du théâtre vers cet idéal, typiquement américain, de spontanéité et d'authenticité²¹⁴.

Les influences du théâtre américain, au sens large, prennent donc non la forme d'une américanisation qui contaminerait le théâtre québécois, mais d'une américanité qui modifie par touches non la dramaturgie mais la création théâtrale dans sa construction scénique et son élaboration. Mouawad poursuit lui aussi de ces américanités.

théâtre, n° 114, (1) 2005, p. 96.

²¹⁰ Ibid., p. 98.

²¹¹ Ibid., p. 100.

²¹² Ibid., p. 101.

²¹³ Se référer à la deuxième partie, chapitre 1.

²¹⁴ Yves Jubinville, op. cit. p. 109.

3. Quête identitaire et conquête de l'Amérique

Il reste une dernière approche issue de l'Amérique, thématique cette fois, qui peuple le théâtre québécois et celui de Mouawad : il s'agit de la quête identitaire. Celle-ci traverse les frontières de l'Amérique, se retrouvant du nord au sud dans chacun des pays qui fut atteint par la conquête du Nouveau Monde. Ce thème est historique et perdure bien des décennies après la conquête de l'Amérique. Chacun des pays issus de la vieille Europe tend à se construire une identité qui lui soit propre, tout en continuant à être le lieu de nouvelles vagues d'immigration. L'identité des États-Unis est ainsi sans cesse en mouvement. Celle du Québec subit plus encore cette mouvance identitaire, car les Québécois tiennent à marquer leurs différences vis-à-vis des Canadiens anglophones mais aussi vis-à-vis du Français de France. La littérature et plus particulièrement le théâtre s'est efforcé de donner corps, tonalité, consistance, image à cette identité québécoise. C'est ce mouvement identitaire qui provoque l'introduction du joul dans la dramaturgie par exemple.

La langue et l'accent franco-français [...] commencent à être perçus comme étrangers par la jeune génération qui sort des écoles de théâtre où, dès 1965, on réclame tout à la fois la formation d'un « acteur québécois » et le droit de monter des œuvres d'ici. L'affranchissement culturel devait donc passer par la réappropriation du parler québécois, qui aura rapidement droit de cité sur nos scènes, mais aussi par la représentation théâtralisée d'une réalité quotidienne proprement québécoise, dont une large part de la production de l'époque se fera l'écho²¹⁵.

C'est ce qui donne naissance à des pièces symboles du quotidien et du parler québécois tel que *Les Belles-sœurs* de Tremblay (1965). Même si Wajdi Mouawad naît au théâtre après la révolution tranquille et après la quête identitaire du théâtre québécois très politisée qui se cherche et s'affirme dans les années 70, il introduit lui aussi le joul dans ses pièces. Comme nous l'avons souligné plus haut, c'est une forme d'appropriation de la culture qu'il fréquente dès l'adolescence. A sa manière, il contribue à faire rayonner ce parler et à le revendiquer comme potentiellement littéraire, ou au moins utilisable dans une œuvre littéraire.

Nul doute que cette stratégie s'est avérée féconde, par l'abondance et la diversité même des propositions qui ont enrichi l'imaginaire québécois, et dont plusieurs ont été des réussites éclatantes. Outre les spectacles cités, songeons par exemple à *HA, ha!...* de Réjean Ducharme (1978), à *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard (1981-1982) ou à *Circulations* du Théâtre Repère (1984). Tout au long de ces années fastes, la création, qu'elle ait été collective ou individuelle, a été inévitablement chargée d'une signification politique. L'ensemble de cette production visait après tout l'autonomisation du théâtre québécois, par rapport notamment à la dramaturgie franco-française, en privilégiant la langue orale plutôt que l'écriture littéraire²¹⁶.

²¹⁵ Sylvain Schryburt, op. cit. p. 86.

²¹⁶ Ibid., p. 87.

Il n'en reste pas moins que la quête identitaire demeure, au-delà des années 70 et 80, au cœur du théâtre québécois. Comme le prouve le jeu sur la prise de parole et la narratologie sur lesquelles nous reviendrons²¹⁷. Il nous semble que l'écrivain émigré peut se reconnaître dans le théâtre québécois parce que les tenants de ce théâtre se font les porte-paroles d'un peuple qui a été un jour émigré (ou descendants d'émigrés) et qui cherche perpétuellement à définir son identité. Cette caractéristique entraîne des thèmes communs entre la littérature américaine, la littérature québécoise et celle des écrivains migrants. Comme par exemple, les thématiques du « fils qui part et qui revient, les grands espaces, la thématique de l'errance » telles que nous les retrouvons dans un grand classique comme *You Can't Go Home Again* de Thomas Wolfe²¹⁸, sont autant de thèmes qui existent dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. L'affirmation de l'identité, le paradis sauvage, les relations père/fils ou encore le thème du départ se font écho au sein d'un réseau cohérent qui est celui de l'écriture migrante. Ainsi, le paradis sauvage représente la terre du Nouveau Monde encore immaculée pour les premiers arrivants. Ce paradis sauvage devient paradis perdu : il a disparu lorsque les générations suivantes naissent. Il n'est plus à conquérir pour eux, il est donc inaccessible. Ce paradis, décrit par exemple dans *Un fils à tuer* (1949) d'Eloi de Grandmont²¹⁹, ressemble au Liban perdu, inaccessible, onirique des pièces mouawadiennes. Il a été vivant et vécu par les pères mais il demeure secret et rêvé pour les fils. Il semble donc que Mouawad, par son éducation scolaire au sein de l'École Nationale du Théâtre du Canada, ait endossé ces grands thèmes québécois, car il s'y est reconnu dans une certaine mesure. Prenons un autre exemple, celui du conflit père/fils. Il symbolise la relation au colon, la relation à l'anglophone dont il faut se démarquer. Cette relation est très prégnante dans le paysage littéraire et théâtral québécois. Elle a fait l'objet de nombreuses études que Christina Brassard recense dans sa communication *Littoral de Wajdi Mouawad (1999) : un reflet emblématique d'une (re) construction de l'identité masculine*.²²⁰ Cette relation conflictuelle a deux conséquences. Elle incite à un parricide symbolique qui devient réel au cœur des pièces. Ce parricide est une réaction aux infanticides perpétrés par les pères/colons envers les générations suivantes. Dans *Un fils à tuer*, la menace du père est réelle et mène jusqu'à la mort du fils. Ainsi, vingt ans après l'infanticide du père dans *Un fils à tuer*, la terreur qu'incarne le père est encore présente dans la pièce *Le Marcheur* (1968)²²¹. Dans cette pièce, les enfants du Marcheur attendent la mort de ce père qui piétine au-dessus de leur tête comme il a piétiné leur vie.

²¹⁷ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2.

²¹⁸ Jean Marc Dalpé cité par Michel Vaïs, « Un territoire de travail : entretien avec Jean Marc Dalpé », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, (1) 2005, p. 134.

²¹⁹ Eloi de Grandmont, *Un fils à tuer : Théâtre I*. Montréal, Les éditions Maisonneuve, 1968.

²²⁰ Communication prononcée lors des journées d'études du groupe MARGE "Identité / Identités : la construction identitaire dans les arts et la culture", le 28 Mars 2013, Université Lyon III.

²²¹ Yves Thériault, *Le marcheur*. Leméac, collection Théâtre Canadien, 1968.

La mort prochaine du Père met en branle un processus de liquidation du passé dont dépend l'espérance de tout bonheur futur ; cette liquidation d'un passé trop lourd sera consommée par la mort du Père, incarnation de tous les empêchements de vivre²²².

Le parricide se retrouve, quarante ans plus tard, sous la plume de Mouawad qui, à son tour, cherche à se détacher des erreurs des générations précédentes. Notamment dans la conclusion du *Quatuor, Ciels*, où les nouvelles générations tuent les anciennes. La deuxième conséquence de la relation conflictuelle père/fils est une incitation au départ qu'il soit symbolique ou réel. Dans la pièce d'Eloi de Grandmont, le fils qui y est mis en scène ne pourra s'émanciper de l'opresseur que par la mort. Son désir de liberté est palpable tout au long du texte.

JEAN. Je voudrais courir encore... Je voudrais être pris de folie... Je voudrais tout oublier... Partir... Disparaître... Mourir²²³...

Dans cette réplique, Jean aligne « partir », « disparaître », « mourir », comme s'il s'agissait de synonymes, comme s'il affirmait que son départ ne pourra se faire que dans la mort. C'est d'ailleurs ce qui se produit. Le Père lui interdit de quitter la maison et le fils explique à sa mère :

JEAN. J'aime bien cet ordre que mon père m'a donné de ne pas sortir de la maison : un seul pas suffit à me libérer²²⁴.

La libération passe par la mort, puisque le père l'abat alors qu'il franchit le seuil du domicile familial – geste qui clôt la pièce. La même situation d'un déplacement avorté se trouve dans *Assoiffés*. Murdoch ne parvient à trouver une réponse à ses questionnements qu'en rencontrant le personnage de Norvège. Celle-ci raconte :

NORVEGE. Il m'a tenu tout contre lui jusqu'au fleuve. Il était assoiffé. Il me parlait sans cesse ! Il disait : « Norvège, toi et moi, nous sommes des assoiffés, viens, on va aller voir le grand large. » Il a mis ses patins à glace et il s'est mis à patiner en répétant toujours : « Respire, respire Norvège ! ». Et la glace s'est fendue, déchirant du même coup la trame de sa vie. On s'est agrippé l'un à l'autre, à jamais le cœur de l'un dans le cœur de l'autre : personnage réel, personnage fictif²²⁵.

La délivrance de Murdoch qui comprend enfin pour quelle raison il parle depuis le matin est stoppée par sa brusque mort²²⁶. Comme dans la pièce *Un fils à tuer*, la marche vers le « large » se solde par un échec. Mais s'ils avaient pu, Murdoch comme le fils de la pièce d'Eloi de Grandmont

²²² Renald Bérubé, auteur des notes préliminaires de l'édition du *Marcheur* de 1968 chez Leméac.

²²³ Yves Thériault, *Le marcheur*, op. cit., p. 25.

²²⁴ Ibid., p. 60.

²²⁵ W. Mouawad, *Assoiffés*, op. cit., p. 37.

²²⁶ Voir annexes et voir deuxième partie, chapitre 2.

seraient partis par les routes, vers « l'ailleurs ». Le fils veut prendre la liberté de partir comme son père a quitté la France pour le Nouveau-Monde. Ce qu'il fuit, « c'est l'immobilité²²⁷ ». C'est par ce désir d'ailleurs et par la volonté de fuir l'immobilité que l'identité peut se construire. Selim Abou évoque ainsi une jeune néo-canadienne dont il résume le parcours. Celle-ci décide de voyager à travers le Canada pour l'appivoiser et le comprendre. Au cours de son périple, qui est aussi un itinéraire intérieur, s'opère peu à peu la métamorphose espérée :

J'ai cessé de comparer. Je ne comparerai plus, j'aimerai ce pays pour sa grandeur à lui, pour sa beauté à lui et parce qu'il ne ressemble à aucun autre. Ce pays me rentre dans l'âme et dans la peau avec une infinie douceur, j'ai cessé d'être une émigrée²²⁸.

Selim Abou explique que « cet itinéraire qui va du déracinement à l'implantation, de l'exclusion à l'intégration, du rejet à la reconnaissance, tous les immigrants le suivent ou tentent de le suivre avec plus ou moins de bonheur »²²⁹. Le parcours physique réel que fait cette néo-canadienne trouve écho dans l'œuvre de Mouawad. Nous décrirons les thèmes, l'évolution, l'incarnation de cette nécessité du déplacement²³⁰. Mais si nous l'évoquons dans ce chapitre, c'est parce que ce déplacement au travers du Canada évoque la conquête de l'Amérique. Mouawad, après bien des périples littéraires (et réels), finit par s'y plier lui aussi dans sa dernière œuvre, le roman *Anima*²³¹. Il y raconte un homme qui traverse de part en part le Canada et les États-Unis à la recherche de l'assassin de sa femme et bien sûr en quête de lui-même. La filiation entre les émigrés du Nouveau Monde et les nouveaux exilés du XX^e siècle est également soulignée par la néo-canadienne que cite Selim Abou. Au terme de son périple à travers le Québec et grâce à aux rencontres qu'elle a faites, elle conclut :

Voilà le pays que je cherchais. Moi aussi j'y bâtirai un jour ma maison au « doux parfum d'enracinement »... Là-bas dans le « bas du fleuve », là où m'attendent ceux qui me saluent au bord du chemin, qui m'assoient à leur table comme la fille de la maison, qui m'appellent pour rentrer souper ; où le chien et le chat me suivent jusqu'au bout de la jetée, où je vais rêver en contemplant la mer et le soleil se coucher au-dedans d'elle tandis que se profile sur le ciel l'étrave d'un navire si vieux qu'il a peut-être porté en son flanc, il y a bien longtemps, d'autres émigrés comme moi, plein de courage et d'espoir, qui ont fait de ce pays, leur pays²³².

²²⁷ E. de Grandmont, *Un fils à tuer*, op. cit., p. 42.

²²⁸ Selim Abou, *Contribution...*, op. cit., p. 2.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2.

²³¹ Wajdi Mouawad, *Anima*, Actes Sud – Leméac, 2012.

²³² S. Abou, op. cit., p. 34-5.

Ces thématiques de l'établissement dans un nouveau monde se répètent sur le sol canadien. Mouawad qui s'en saisit en s'y reconnaissant ne cesse de les inclure dans ses œuvres ou adaptations. Ainsi dans son adaptation du *Don Quichotte* de Cervantès, il ajoute dans l'une des dernières répliques de Quichotte une phrase empruntée à Montaigne²³³ :

On a découvert dans la journée d'hier un nouveau continent
Un nouveau pays.
Fasse que l'orgueil
Que la présomption,
Et la haine
Épargne ce nouveau monde.
Mais est-ce que cela est possible ?
Que la naïveté ne manque pas aux hommes
Il en faut pour découvrir un continent.

Diane Godin, dans son article *Un parcours exemplaire* (1998), souligne que si cet extrait ne manque pas d'établir un pont - ne serait-ce que sur le plan historique - entre le public québécois contemporain et l'histoire qui lui est racontée, il constitue également une façon d'évoquer le lieu même où les spectateurs se sont rassemblés, c'est-à-dire le Théâtre du Nouveau Monde²³⁴.

Non content de se reconnaître dans l'histoire québécoise et américaine, Mouawad s'en fait également le porte-parole. Son roman *Anima* met ainsi en scène des personnages amérindiens²³⁵. L'auteur décrit leur isolement, leur marginalité, abandonnés qu'ils sont sur le continent américain. Il montre les conséquences de cet abandon et les conditions de vie de ces minorités. Cette dénonciation se fait présente également dans son adaptation de *Six personnages en quête d'auteur*. Sur scène les six personnages de Pirandello deviennent des amérindiens en quête de leur territoire. Ils réclament leur légitimité auprès de figures connues de l'univers culturel et médiatique québécois comme les personnages revendiquent la leur auprès des comédiens. Denise Agiman étudie ce transfert dans la deuxième partie de sa thèse intitulée *L'approche interculturelle au théâtre* (2006). Elle avance que dans cette mise en scène de Mouawad, il est possible d'interpréter la famille des *personaggi* comme étant de « ceux qui ont été exploités au cours de l'histoire tels les autochtones ». Elle rapporte l'idée de départ de Mouawad :

²³³ Cette phrase a été traduite, en quelque sorte, par Mouawad qui, tout en respectant ce passage des Essais, lui confère une certaine oralité de même qu'un style plus moderne. / Cette référence est relevée par Diane Godin.

²³⁴ Diane Godin, « Un parcours exemplaire - *Don Quichott* » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 89, (4) 1998, p. 92-96.

²³⁵ De même, dans *Rêves*, l'Aurican, le personnage né sous la plume du fils de l'hôtesse, est une référence au monde inca. L'Aurican aurait arrêté Tupac Yupanki, un grand général inca du XV^e siècle, qui, lors de son règne, par ses conquêtes, permit à l'empire inca d'atteindre son maximum d'extension. Mouawad fait donc référence à un personnage qui stoppe un colonisateur qui sera ensuite colonisé à son tour par les espagnols.

Au début, j'avais l'idée de faire en sorte que ces six personnages soient six Amérindiens. En effet, les origines maternelles de Robert Lalonde sont mohicanes et celles de Marie-Eve Bastien, huronnes. L'idée de départ, c'était que six comédiens autochtones rentrent dans le théâtre québécois en demandant de pouvoir répéter pour créer leur place, exister²³⁶.

Il est important de souligner que certains attributs vestimentaires et maquillages dans la mise en scène de Mouawad suggèrent très subtilement que les six *personaggi* sont Amérindiens. Ce nouvel exemple des liens qui se tissent entre Mouawad et le Nouveau Monde met une nouvelle fois en évidence l'universalité vers laquelle tend le dramaturge. Denise Agiman souligne que même s'il renonce à faire des *personaggi* des Amérindiens, le metteur en scène en garde l'idée et les thématiques. « Car même s'il n'en parle pas directement, les thèmes de l'indifférence, de l'incompréhension à l'égard de l'altérité persistent tout au long du spectacle²³⁷ ». Autant de thèmes qui poursuivent l'auteur et qu'il met au cœur de ses créations et de ses programmations. Il affirme d'ailleurs que ces programmations reposent sur les « Quatre coins d'un carré : famille, théâtre pour les enfants, le coin de l'autre, de celui qui vient d'ailleurs et que l'on accueille. Et dernier coin celui de la création, tant la sienne que celle des autres, que soutient le Théâtre français²³⁸. »

Ainsi, Wajdi Mouawad navigue de la quête de l'origine à l'écriture typique de l'émigré avec lequel il partage un questionnement ; en passant par l'écriture des « étrangers du dedans » avec lesquels il contribue à la richesse multiculturelle de la littérature québécoise. Son voyage l'amène plus loin encore en devenant un membre à part entière de la littérature et de la scène théâtrale québécoise. Ce que nous nommons son « voyage » ne cesse pas ici. L'artiste qui s'est construit au Québec a une renommée internationale. Ce qui fait dire à Pierre L'Hérault, dans son article « Quelques textes porteurs de la dernière décennie » :

Wajdi Mouawad occupe une place particulière, s'imposant comme l'un des hommes de théâtre les plus importants de l'heure²³⁹.

Cet article qui a été écrit il y a plus de dix ans. La carrière et le succès de Mouawad se sont encore accrus. La construction de son écriture et de son théâtre n'est pas uniquement due à ses origines libanaises et à son intégration à la littérature québécoise ; l'auteur et metteur en scène puise son inspiration aux origines même de la culture occidentale. Le voyage se poursuit donc par la découverte de l'ailleurs (d'aujourd'hui et d'hier) qui fait l'objet du chapitre suivant.

²³⁶ Wajdi Mouawad cité par Agiman, *L'approche interculturelle au théâtre*, thèse, Université de Québec à Montréal, avril 2006.

²³⁷ Ibid., chapitre 3.

²³⁸ Extrait du discours d'inauguration de la programmation 2010-2011, op. cit.

²³⁹ Pierre L'Hérault, « Quelques textes porteurs de la dernière décennie » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 100, (3) 2001, p. 127-139.

Chapitre 3

Voyage temporel :

Intertextualités contemporaines et anciennes

La première partie de la thèse s'achemine et se termine avec ce troisième chapitre. Il s'agit cette fois d'un « voyage temporel ». Par « temporel » nous entendons le voyage que fait Wajdi Mouawad en puisant son inspiration aux fondements de la littérature occidentale. Il se trouve dans ses œuvres une véritable reconquête des mythologies ancestrales accompagnée de la volonté de faire siennes les littératures incontournables de l'Occident. Ce chapitre repose donc sur une remontée dans le temps à la recherche de ses sources premières revendiquées ou dissimulées au cœur des textes mouawadiens.

Le premier axe de ce chapitre est une analyse de ce procédé de réminiscence. Nous tenterons d'expliquer comment la réminiscence naît de l'idée de la métamorphose conjuguée avec l'idée de l'ailleurs. Nous nous appuierons pour cela à la fois sur les rapports que Mouawad entretient avec l'Ailleurs et l'Autre. Ces deux concepts étant centraux dans son parcours. Nous tâcherons de comprendre les formes qu'ils prennent et surtout leur origine dans la métamorphose. Dans cet axe nous expliquerons comment ce principe de la métamorphose est originel dans le processus d'accomplissement mouawadien. Cet axe est aussi l'occasion de présenter la démarche de l'artiste libanais-québécois comme appartenant à une forme de « créolisation » telle que la décrit Edouard Glissant.

Il existe chez Mouawad un besoin d'ancrer sa littérature aux sources mêmes de l'univers littéraire occidental : le deuxième axe est une étude de ces sources ancestrales. D'abord l'incontournable Shakespeare dont l'esprit du théâtre tragique hante les lignes mouawadiennes. Puis plus avant encore les sources médiévales : les représentations des Mystères résonnant encore dans les mises en scène de l'artiste contemporain. Enfin le concept même du théâtre est lu par Mouawad à la lumière des Écritures bibliques.

Le dernier axe remonte plus loin encore dans le temps vers les confins de la littérature en démontrant comment le monde grec est une véritable obsession du dramaturge.

I.

De l'intertextualité et de l'ailleurs

1. Une pratique revendiquée

La notion d'intertextualité, dans le cas de l'œuvre de Mouawad, est à rapprocher de la notion de « l'ailleurs ». A ce propos, Sophie Létourneau commente, comme Patrice Pavis, l'idée que le critique qui étudie les phénomènes interculturels au cœur d'une œuvre ne peut éviter de rencontrer sur son chemin les théories de l'intertextualité²⁴⁰. Les mêmes limites frontalières entre interculturalité et intertextualités se posent lorsque nous étudions l'œuvre de Wajdi Mouawad. Alors que nous commençons par déceler les différentes identités culturelles de ses textes – comme nous l'avons fait dans les deux premiers chapitres – nous nous retrouvons à étudier des apports textuels très variés et qui vont au-delà des identités culturelles réelles. C'est-à-dire que la palette d'intertextualité s'étend au-delà des identités québécoise et libanaise. Le dramaturge use d'ailleurs de ces différentes sources avec autant d'enthousiasme. Il mêle volontiers des références à Robert Lepage (interculturalité) et à Kafka (intertextualité). Les sources littéraires qui abreuvent les textes de Mouawad sont utilisées comme des mondes que l'auteur traverse. Et les identités culturelles sont aussi lues à partir des œuvres littéraires. Ces lectures interculturelles et intertextuelles sont autant de fenêtres par lesquelles l'artiste tente de comprendre l'incohérence du monde²⁴¹. Il les parcourt comme il voyagerait sur une terre inconnue, en quête de réponses. Dès 1994, Stéphane Lépine note dans un article qu'il signe pour la revue *Jeu*, qu'il y a, dès les premières pièces de Wajdi Mouawad, « une voix, atypique ouverte sur l'ailleurs et sur l'Autre, sur l'étrangeté²⁴² ».

C'est pourquoi le parcours de cet artiste contemporain fait la part belle aux textes venus d'ailleurs. Nous appelons « parcours » ses œuvres, mais également son implication en tant que figure publique de la scène théâtrale québécoise. Ainsi, en tant que directeur artistique, il explique, dans la présentation de la programmation 2010-2011 du Théâtre français du Centre National des Arts d'Ottawa, que la programmation suit quatre axes :

²⁴⁰ Sophie Létourneau, « Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, 2007, p. 149-160

²⁴¹ Wajdi Mouawad, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Voyage pour le festival d'Avignon*, Propos recueillis par Antoine de Baecque. P.O.L, 2009.

²⁴² Stéphane Lépine, « Wajdi Mouawad, ou l'irruption de l'Autre » in *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 73, 1994, p. 80.

Quatre coins d'un carré : Famille, théâtre pour les enfants, le coin de l'autre, de celui qui vient d'ailleurs, que l'on accueille. Et dernier coin celui de la création²⁴³.

Nous avons évoqué le théâtre pour enfants sur lequel nous reviendrons²⁴⁴, tout comme l'étude de la création sera le fil rouge de notre thèse. La notion de l'Autre et de l'Ailleurs font donc bien partie des thématiques que le directeur artistique souhaite défendre. Il propose donc à la programmation différents spectacles qui entrent dans cette thématique de l'Ailleurs. C'est le cas de la pièce *Le Dragon bleu* : la fable de cette pièce a pour personnage principal Pierre Lamontagne, soit l'ultime figure de *La Trilogie des dragons*. Dans cette trilogie, Robert Lepage propose une interprétation ludique et magique de la mythologie chinoise accentuant cet attrait pour l'ailleurs. De même, le directeur du théâtre français du CNA propose chaque année un spectacle en VO. C'est le cas par exemple du spectacle du metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski, *Krum* qui fut présenté en janvier 2009 en polonais sous-titré en anglais et en français. Car comme le souligne le directeur artistique,

[...] cette initiative est un instant de remise en question de nous-mêmes grâce à celui qui vient d'ailleurs, l'étranger, dont le regard nous oblige forcément à nous redéfinir.

Or, « se redéfinir » est bien l'un des enjeux de la quête mouawadienne. Le pouvoir de l'ailleurs et du regard étranger est donc nécessaire à la construction identitaire de l'artiste que nous étudions.

Un autre moyen de présenter l'ailleurs est de le réécrire. Mouawad programme ainsi lors de la saison 2008-2009 une mise en scène de *Cyrano* par Marie Gignac, librement inspiré de la pièce d'Edmond Rostand. Edmond Rostand s'est lui-même librement inspiré de l'écrivain français Savinien de Cyrano de Bergerac, auteur de *L'Autre Monde* ou les *États et Empires de la lune*. Les allusions au XVII^e siècle et les références au vrai Cyrano abondent çà et là dans la pièce, notamment le compagnon du héros, Le Bret, qui a bel et bien existé. Seule l'histoire d'amour avec la belle cousine Roxanne a été entièrement inventée. Ainsi, le personnage de fiction a, aujourd'hui, pris le pas sur l'homme réel. Cette imbrication de réécritures illustre bien l'importance qu'elle a aux yeux de Mouawad. Rappelons qu'il a lui-même commencé par « digéré Gauvreau » dans sa première pièce. Le terme est de Sophie Létourneau dans son article « Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy*

²⁴³ <http://www.nac-cna.ca/fr/theatre/francais/1011/> vidéo de la présentation de la saison 2010-2011.

²⁴⁴ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2.

Protagoras enfermé dans les toilettes » (2007). Elle souligne dans cet article l'importance conjointe, dès la première pièce que Mouawad rédige, des interculturalités et des intertextualités. Ainsi le phénomène est lisible dès le choix des prénoms des personnages :

Dans l'onomastique de Mouawad, Protagoras renvoie aux Grecs, par l'intermédiaire de Platon ; Philisti-Ralestine évoque les Philistins bibliques et la Palestine. Hakim Mahkhoum, Ghassane Mahbousse, Noha Em Naïm sont des noms à consonance arabe, mais pourraient être inventés. Nelly et Willy, de même que Jane, sont des prénoms anglais et Maxime, Francine, Catherine de même que Jeannine, des prénoms français, mais dont la finale en -in et en -im rappelle les noms arabes. Rémillard Ervefel porte un nom de famille québécois en verlan (Lefèvre) et Renée-Claude Rima, un nom arabe en verlan également (Amir). Cet embrouillamini référentiel trouve son illustration parfaite dans le patronyme d'Astrid Machin²⁴⁵.

Cet attrait pour l'ailleurs est donc important dans l'œuvre de Mouawad, dès sa première écriture. Le principe de la réécriture ou de la digestion telle qu'elle est effective dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* n'est pas le seul exemple. Mouawad poursuit cette pratique dans une adaptation de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello où, avec beaucoup d'originalité, il fait des personnages en quête d'auteur des Amérindiens en quête de leur place, de leur terre et il fait des acteurs des personnes connues des médias québécois²⁴⁶. L'interculturalité supplée ainsi clairement à l'intertextualité. Mouawad adapte également le *Don Quichotte* de Cervantès. Quand Létourneau parle de « digestion », Godin parle de « recreation » à propos de cette nouvelle adaptation d'un classique par Mouawad²⁴⁷. Une fois de plus, les intertextualités sont foison, Godin relève les phrases ou passages tirés d'œuvres aussi diverses et disparates que Calderon, Montaigne, Beckett, Pessoa, Nietzsche, Saint Jean l'Évangéliste, Sainte Thérèse de Lisieux²⁴⁸.

Le désir de mettre en avant l'ailleurs, de le donner à découvrir et de le réécrire est donc omniprésent et se fait systématique dans ce parcours artistique. Ce désir, illustré par ses programmations au CNA et ses propres adaptations, démarre, en amont, avec la rencontre du jeune Mouawad et de Kafka :

J'ai découvert la parole, la littérature avec Kafka. J'avais 14 ans, un âge crucial. Tout à coup j'avais le sentiment singulier que ce dont il était question dans ce roman (*La métamorphose*) ne concernait que moi et qu'à la limite, ce roman n'avait été écrit que pour moi. Ce héros n'était pas un héros imaginaire, c'était moi, point à la ligne. À partir de ce moment-là, je n'ai voulu lire que ce genre de chose. Plus que ça, j'ai voulu moi aussi, d'une manière très enfantine, participer à ça. Ça a déclenché l'écriture chez moi. J'ai réalisé que les mots pouvaient être un lieu de colère, l'écriture un lieu de parole. Ça a brisé le silence. C'était une délivrance, un truc phénoménal²⁴⁹.

²⁴⁵ S. Létourneau, op. cit., p. 151-2.

²⁴⁶ D. Agiman, op. cit.

²⁴⁷ Diane Godin, « Un parcours exemplaire », op. cit. p. 92.

²⁴⁸ Ibid. p.93.

²⁴⁹ Wajdi Mouawad cité par Ève Dumas, « La face cachée de Wajdi Mouawad » in *La Presse*, 3 novembre 2002.

Cette lecture d'un monde à part, d'un ailleurs fictionnel, a plusieurs conséquences. *La Métamorphose* est l'un des premiers livres que le jeune Wajdi découvre. Elle lui donne le goût de la lecture mais est aussi le déclenchement de l'écriture. Et surtout elle donne un sens, une explication métaphorique aux sentiments confus du jeune déraciné. Cette relation à l'œuvre de Kafka est relatée plusieurs fois dans différents entretiens. Il explique de même :

Un jour j'ai vu *La Métamorphose*, dans la bibliothèque de la maison. Je l'ai lu parce que le titre m'inspirait beaucoup. Après ce livre, je n'ai plus regardé mes parents, la vie, de la même manière. Kafka a été pour moi un révélateur ludique et métaphysique. Il m'a métamorphosé en m'apprenant qu'on pouvait provoquer des mutations fondamentales en écrivant²⁵⁰.

Cette révélation quant au pouvoir de la création pourra être nuancée comme nous le verrons au chapitre 1 de la troisième partie. Au-delà de cette question sur la nature de l'art et sur son pouvoir, la lecture de *La Métamorphose* est aussi l'occasion pour Mouawad de se reconnaître dans le personnage principal du texte de Kafka. Il raconte dans un énième entretien qu'il s'identifie à ce personnage principal. Le jeune Mouawad a le sentiment de se retrouver tel un monstre dans un quotidien qu'il ne maîtrise plus. Comme le personnage kafkaïen il se trouve étranger dans sa propre maison : Mouawad se trouve étranger dans ce nouveau « chez lui » que ses parents ont choisi. Il se sent monstrueux à la fois comme étranger en France mais également comme un monstre qui maîtrise une langue que tous ses ancêtres ignorent. Il s'étonne de ne plus hésiter en parlant ou en écrivant le français, sans même plus passer par la traduction. Il emploie à ce propos le terme de « monstruosité²⁵¹ ». Ce rapport au texte de Kafka est tel que l'artiste affirme que « si on veut [le] mettre dans une case identitaire autant [le] considérer comme Tchèque » puisque l'œuvre de Kafka l'a « transformé physiquement et psychologiquement : c'est lui qui [lui] a donné la force de l'écriture²⁵² ». Il revendique cette identité tchèque dans cet autre entretien avec Joël Cramésnil :

Je serais un auteur d'origine tchèque²⁵³.

²⁵⁰ Wajdi Mouawad dans un entretien mené par Stéphane Baillargeon in *Le Devoir*, 31 Mai 1999.

²⁵¹ Wajdi Mouawad dans un entretien mené par Daniel Chartier, *Nouveaux regards sur la littérature québécoise*, Université Québec, 2008.

²⁵² Ibid.

²⁵³ *Rencontre avec Wajdi Mouawad*, entretien mené par Joël Cramésnil, dans le cadre du colloque « nouvelles écritures du Québec » organisé du 5 au 9 avril 2005 à l'université Marc Bloch, Strasbourg 2 et par le Théâtre National de Strasbourg,

Ceci étant posé, nous considérons que cette affinité pour le texte de Kafka va plus loin encore. Cette première reconnaissance de soi dans la littérature d'un autre est le début d'une série d'intertextualités et d'ailleurs. Ève Dumas note que dans *Visage retrouvé*²⁵⁴ le personnage « se voit précipité dans un cycle de métamorphoses. En rentrant chez lui, il ne reconnaît plus ses proches. Sa mère a été remplacée par la femme à la longue chevelure blonde²⁵⁵ ». Ce « cycle de métamorphoses » qu'emploie Ève Dumas renvoie bien sûr et de manière multiple à la *Métamorphose* de Kafka. Il fait écho à cette première métamorphose du jeune libanais qui subit une transformation en passant de libanais à français, puis de français à québécois. Mouawad enfant se considère comme métamorphosé, la transformation étant due à la brusque rupture avec son enfance libanaise. L'artiste en grandissant conserve cette idée de la métamorphose. L'idée de l'insecte monstrueux se retrouve dans la conception qu'il a de l'artiste et dans la description qu'il en fait. Sur son site internet officiel il écrit :

L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté²⁵⁶.

Dans *Anima*, les narrateurs ne sont autres que des animaux et souvent des insectes. Nous pensons que l'artiste se perçoit donc comme une éternelle métamorphose. La métamorphose qu'il subit durant son enfance le poursuit. Il ne se décrit et ne se raconte qu'au travers de la métamorphose de lui-même, d'images, de métaphores. Ce goût, voire cette reconnaissance envers Kafka est telle que dans sa deuxième pièce, *Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques* (1991), l'un des personnages est un écho de l'auteur tchèque et se prénomme Franz²⁵⁷. Cette reconnaissance de soi dans la métamorphose peut donc être une première explication de la présence de l'ailleurs et des interculturalités dans le parcours mouawadien. Par extension, l'arrivée dans un ailleurs subi (l'exil) provoque un attrait pour l'ailleurs perdu (enfance et Liban) et pour l'ailleurs acquis (le Canada, l'occident). L'idée de la métamorphose entraîne avec elle par effet de transition et d'extension, un attrait pour « les » ailleurs et « les » métamorphoses.

²⁵⁴ Mouawad commence la rédaction de ce premier roman après la lecture de ce classique, et met quatorze ans à le rédiger.

²⁵⁵ Ève Dumas, « La face cachée de Wajdi Mouawad », op. cit.

²⁵⁶ <http://www.wajdimouawad.fr>

²⁵⁷ Le texte est inédit et nous n'avons pu voir la pièce qui n'a pas été remise en scène depuis plus de dix ans. Nous nous fions donc à propos de cette pièce à la critique de Stéphane Lépine « Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre », *Jeu*, n°73, 1994.

2. Processus de créolisation

La raison de la présence des interculturalités et intertextualités dans l'œuvre et le parcours mouawadien s'explique par l'exil qui force la métamorphose, mais elle peut s'expliquer également par les thèses que défend Édouard Glissant à propos de la « créolisation ». Nous pensons en effet que la créolisation et le procédé d'identification auquel sont confrontés les antillais trouvent des échos dans la quête d'identité de Mouawad. Nous commencerons par évoquer les similitudes entre ces deux situations identitaires, puis nous étudierons la manière dont le dramaturge s'est emparé des concepts de Glissant pour les faire siens, notamment dans son usage du terme « rhizomes ».

Dans *Le Discours antillais* (1997), Édouard Glissant liste les maux qui freinent le peuple martiniquais dans l'affirmation de son identité. Le premier des maux étant la rupture avec l'identité première africaine. Glissant évoque ainsi l'oubli de l'histoire et avec lui l'absence de mémoire. A ces maux s'ajoutent la dénaturation des coutumes culturelles et l'inexistence du théâtre. Sur ce dernier point, il explique en effet que :

Ce que le théâtre à ses débuts exprime, ce n'est pas la psychologie d'un peuple, c'est son destin commun : l'investigation de ses mobiles et le déroulé de son dynamisme. Autrement dit, son rôle dans le monde et non pas tellement les modalités (l'écart, l'à-part) de son être²⁵⁸.

Autrement dit, le théâtre, selon ce penseur antillais, contribue à l'élaboration de la cohésion et de l'identité d'un peuple. La réalisation théâtrale lui permet de se concevoir comme appartenant à un ensemble qui marche vers une même destination et par extension vers une même histoire. C'est donc une manière de concevoir ses objectifs communs (« mobiles ») et son fonctionnement (« déroulé »). Glissant affirme que c'est une façon de trouver sa place dans le monde et de revendiquer cette place. « Le début théâtral n'est pas tant l'amorce d'un théâtre (qui à la limite serait en soi irrepérable) que le commencement d'un peuple (dont le théâtre serait une des scansions²⁵⁹) ». Nous pensons que ce processus que Glissant décrit à l'échelle d'un peuple est applicable à l'échelle d'un individu. Si nous comparons les maux de l'histoire identitaire antillaise (telle que décrite par Glissant) avec celle d'un exilé, ici Wajdi Mouawad, nous pouvons observer des similitudes. Le point de départ est commun aux deux entités : une rupture avec la culture et avec l'histoire des ancêtres.

²⁵⁸ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, éditions Gallimard, Saint-Amand, 1997, p. 688.

²⁵⁹ Ibid.

Les deux entités se font écho. Glissant lui-même rapproche ces deux états :

De l'exil à l'errance, la mesure commune est la racine, qui en l'occurrence fait défaut.
C'est par là qu'il faut commencer²⁶⁰.

L'exilé se trouve lui aussi dans une rupture avec la racine. Il se trouve telle une minorité dans une culture dominante qui n'est pas la sienne. L'absence de mémoire peut également être considérée dans les deux cas : le jeune Mouawad est trop jeune pour se souvenir entièrement du Liban, c'est d'ailleurs ce que nous avons décrit au chapitre premier. Lui aussi fait face à des pertes culturelles comme la perte de sa langue. Là encore il s'agit d'une similitude entre les deux situations. Les deux situations proches quant aux maux observés entraînent aux mêmes conséquences. Si Glissant regrette que le peuple dont il est issu ne soit pas force de proposition dans sa reconstruction identitaire, les processus qu'il propose sont applicables à la situation de l'exilé. La démarche de Wajdi Mouawad ressemble à un acte de créolisation.

Edouard Glissant donne plusieurs définitions de ce terme de « créolisation », en voici une tirée du *Traité du Tout-Monde* (1997) :

La créolisation : « son fait [...] est d'entretenir relation entre deux ou plusieurs « zones » culturelles, convoquées en un lieu de rencontre, tout comme une langue créole joue à partir de « zones » linguistiques différenciées, pour en tirer sa matière inédite²⁶¹.

Cette définition exprime donc la rencontre entre plusieurs cultures, à partir de laquelle naît une « relation » qui est le fruit des différentes zones culturelles qui se rencontrent. C'est à dire que la créolisation est la création d'un nouvel espace né de deux éléments différents (minimum). Glissant « appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre ». Autrement dit toutes les relations qui se tissent entre les deux mondes qui se rencontrent, toutes les conséquences de cette mise en relation. Et c'est exactement ce que nous cherchons à définir depuis le début de la thèse : l'originalité créative, l'identité de Mouawad nées des conséquences de son exil. La créolisation mouawadienne peut se lire dans cette langue à la fois française et au souffle arabe²⁶². Elle peut se lire dans l'usage qu'il fait des sources culturelles occidentales, mêlées à ses propres origines.

²⁶⁰ Édouard Glissant, *La poétique de la relation*, nrf Gallimard, Paris, 1990, p. 23.

²⁶¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Poétique IV, nrf, Gallimard, 1997, p. 25.

²⁶² Cf. première partie, chapitre 1.

Glissant propose les caractéristiques suivantes de la créolisation²⁶³ :

- la « vitesse foudroyante des interactions mises en œuvre » : effectivement, il semble que les interactions chez Mouawad naissent dès la rencontre entre les deux univers (Liban et Québec), le mouvement qui en découle est palpable dès la première pièce du dramaturge, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*.
- la « conscience de la conscience » que nous avons : s'il s'agit de la lucidité du créolisant sur sa situation, il est évident que c'est le cas de Mouawad. Il multiplie les introspections²⁶⁴.
- « l'intervalorisation qui en provient et qui rend nécessaire que chacun réévalue pour soi les composantes mises en contact (la créolisation ne suppose pas une hiérarchie des valeurs) » : nous retrouvons ici le discours de Clément Moisan et Renate Hildebrand (2001). La créolisation correspondrait à la dernière phase que ces deux critiques québécois décrivent : la phase de transculturalité.
- « l'imprédictibilité des résultantes (la créolisation ne se limite pas au métissage dont les synthèses pourraient être prévues) ». C'est justement ce qui fait l'intérêt de notre étude.

Notre hypothèse qui vise à rapprocher le processus de création et d'identification mouawadien d'un acte de créolisation est renforcée par le fait que Mouawad a très certainement lu les textes d'Edouard Glissant. Nous avançons qu'il a lu ces thèses et qu'il les utilise. Cette pratique est avouée par l'usage du mot « rhizomes ». Le dramaturge l'inclut dans son cycle de théâtre le plus vaste de sa carrière (à l'heure actuelle), dans son Quatuor *Le Sang des promesses*. Il intitule l'un de ses ouvrages *Le Sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*²⁶⁵. De même dans la pièce *Ciels*, la troisième scène s'intitule « Rhizomes de vies invisibles²⁶⁶ ». La didascalie qui suit ce titre propose « *Interceptions de tranches de vies formant un labyrinthe sonore où des conversations indépendantes se croisent et s'entrecroisent* ». Il est difficile de douter que de tels titres ne soient pas issus de Glissant. La didascalie reprend l'idée de la Relation. L'association « racines et rhizomes » y est telle qu'elle se trouve dans la *Poétique de la relation*. Glissant définit ces deux mots dans les termes suivants :

²⁶³ Ibid., p. 194.

²⁶⁴ Se référer à la troisième partie, chapitre 1.

²⁶⁵ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*, Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 2009.

²⁶⁶ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 17.

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont critiqué les notions de racine et peut-être d'enracinement. La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour ; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée rhizome serait au principe de ce que j'appelle la poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre²⁶⁷.

Une telle conception sied à la quête identitaire mouawadienne. Il est en quête d'un enracinement. Celui-ci se fait dans la multiplicité, le contact à l'Autre et les métamorphoses. C'est pour cette raison qu'il emploie et affirme ces deux termes dans son titre. L'ouvrage ainsi nommé est le récit de la construction des quatre pièces de théâtre. Mouawad y exprime les différentes sources, les différents rhizomes qu'il a convoqués pour parvenir à enraceriner ses pièces et à les faire naître.

Dans l'introduction de cet ouvrage, il évoque ainsi que « [le théâtre] a surgi tout à coup avec l'exil²⁶⁸ ». Ce qui confirme donc nos hypothèses de départ : le théâtre, tel que le dépeint Glissant, contribue à la construction identitaire, pour Mouawad il est un « éclat » surgi avec la perte de la racine. Celui-ci explique que les pièces qui composent le quatuor sont nées des « incertitudes et de l'ignorance ». Nous retrouvons derrière les termes « d'incertitudes et d'ignorances » les idées de l'absence de mémoire, de la perte des repères culturels pointées par Glissant. Selon l'auteur contemporain, les pièces qu'il crée sont l'expression de « ces incertitudes et ignorances », elles en sont la « forme » (:5). Quant aux « rhizomes », ils sont exprimés tout au long de l'ouvrage. Nous les observons sous les traits d'extraits de journaux intimes (:67), de rapports de lecture (sous forme de liste : 61-2) de sources iconographiques (:83), de dialogues que Mouawad rapporte. L'expression de la relation se décrit dans *Le Sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes* sous de multiples formes. Il peut s'agir de lettres que le metteur en scène envoie à son équipe (:44 ; 46-54 ; 73). Ce peut être par exemple un dialogue avec un cousin libanais, lors d'un séjour dans son pays natal (:18-20) ; une lettre pour le conseil du Canada afin de demander une subvention (:15 ; 63). Ce peut être encore un texte écrit pour la présentation d'un spectacle (pour la brochure de la programmation :71). Autant d'actes envers l'Autre (au sens le plus large du terme). Autant de gestes qui se font l'écho des définitions de Glissant :

À la racine unique, qui tue alentour, n'oserons-nous pas proposer par élargissement la racine en rhizome, qui ouvre Relation²⁶⁹ ?.

²⁶⁷ Édouard Glissant, *La poétique de la relation*, op. cit., p. 23.

²⁶⁸ W. Mouawad, *Le sang des promesses...* op. cit., p. 6.

²⁶⁹ E. Glissant, *Traité du Tout-monde*, op. cit., p. 21.

Mouawad élargit sa racine libanaise en rhizomes multiples ; il « ouvre Relation ». Cette attitude est, selon nous, le moteur-même de son œuvre. L'élargissement en rhizomes se fait par la rencontre avec l'Autre et par un retour aux sources universelles. Tout comme le théâtre, les mythes et les épopées sont les symboles de l'établissement d'un peuple. Glissant ne cesse de le souligner en démontrant en quoi leur absence dans la culture antillaise est une des raisons de leur difficulté à être.

Pourtant, et voilà bien l'immense paradoxe, les livres fondateurs de communauté, l'Ancien Testament, l'*Illiade*, l'*Odyssée*, les Chansons de geste, les Sagas, l'*Enéide*, ou les épopées africaines, étaient des livres d'exil et souvent d'errance. Cette littérature épique est étonnement prophétique : elle dit la communauté, mais à travers la relation de son apparent échec ou en tout cas de son dépassement, l'errance, considérée comme tentation (désir de contrevenir à la racine) est le plus souvent éprouvée dans les faits. Les livres collectifs du sacré ou de l'historicité portent en germe l'exact contraire de leurs turbulentes réclamations²⁷⁰.

L'artiste contemporain effectue donc un mouvement vers ces littératures premières. Elles sont un moyen de pallier le manque de racines ; un moyen de s'en créer de nouvelles ; une solution pour s'élargir encore en rhizomes. L'homme de théâtre y reconnaît aussi les traits propres à chaque homme et une compréhension de l'errance et de l'exil. Il veut à la fois s'y reconnaître et s'y trouver. C'est ainsi que Mouawad les découvre, les dévore, les comprend afin de les faire siennes. Il se les approprie et les inclut dans sa propre démarche de création. Les sources se multiplient au gré de ses lectures. Elles traversent l'histoire de l'humanité de l'antiquité, la Bible, en passant par le Moyen-Âge et Shakespeare. Maintenant que nous avons mis à jour les raisons de ce foisonnement d'intertextualités et d'interculturalités, nous allons en détailler les principales, dans un mouvement à l'inverse de la chronologique : des plus récentes aux plus anciennes.

²⁷⁰ E. Glissant, *La poétique de la relation*, op. cit., p. 27.

II.

Aux sources de la littérature occidentale

1. D'inspiration shakespearienne

Mouawad, à peine son diplôme acquis, fait la mise en scène de *Macbeth* (1992) puis il participe à un événement : 38 pièces de Shakespeare librement adaptées par 38 jeunes auteurs de moins de 38 ans qui a eu lieu du 17 au 21 Avril 1996 au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal. Ces deux éléments sont les premiers indices de l'intérêt que porte Mouawad à Shakespeare. Cet intérêt le mène à faire plusieurs fois référence à l'auteur élisabéthain dans ses créations. Il reprend les essences de certains personnages, telles que celle de Hamlet. Il en respecte également la conception tragique. Cette source pour son œuvre est revendiquée par son auteur dès la première pièce du Quatuor : *Littoral*. Dans son introduction à l'édition de la pièce, Mouawad écrit :

J'ai commencé à développer l'idée d'un spectacle né de mes lectures d'*Œdipe*, de *Hamlet* et de *l'Idiot*, lectures qui m'ont permis de me rendre compte de ce qui unifiait ces trois géants [...]. Lors de sa quête [le personnage] ferait la rencontre de trois garçons qui étaient selon moi un reflet des trois géants²⁷¹.

Cette filiation entre les trois figures légendaires et celles de Mouawad est analysée par François Ouellet dans son article « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad²⁷² ». Ainsi, Amé a tué son père sans le reconnaître, ce qui est la reprise de la figure d'Œdipe. Sabbé a assisté au meurtre de son père, qu'il devra un jour venger. Il est une incarnation d'Hamlet. Le troisième, Massi, n'a pas connu son père, ce en quoi il rejoint le prince Mychkine de *L'Idiot*. Mouawad précise dans l'avant-propos : « Si Œdipe est dans l'aveuglement, Mychkine, son opposé, est dans la pure clairvoyance ; quant à Hamlet, qui se trouve au centre, il est dans le profond questionnement entre la conscience et l'inconscience²⁷³ ».

Outre les essences des personnages, certaines thématiques sont reprises au dramaturge élisabéthain. C'est le cas de la thématique de l'amour impossible façon *Romeo and Juliet*. L'écho le plus flagrant dans le théâtre mouawadien est celui de Nawal et de Wahab dans *Incendie* (2003). L'impossibilité de Wahab d'être avec Nawal résonne comme un impossible amour dû à deux

²⁷¹ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 6.

²⁷² François Ouellet, « Au-delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 38, 2005, p. 158-172.

²⁷³ W. Mouawad, op. cit.

familles ennemies, conflits de religions ou de territoires. Les raisons de leur interdiction de s'aimer ne sont pas données, de même que Roméo et Juliette se retrouvent au cœur d'un conflit dont ils ignorent tout :

L'histoire de Roméo et Juliette décrit la naissance d'un amour dans un contexte de haine ou comment une querelle que rien – sinon la tradition – ne justifie détruit un amour débutant et trouve son terme dans la destruction sacrificielle des deux victimes²⁷⁴.

Ce conflit shakespearien est réactualisé dans les pièces de Mouawad sous la forme des conflits de générations, des conflits familiaux et surtout des conflits ancestraux entre des peuples ennemis. C'est une manière d'évoquer les guerres incessantes du monde arabe par exemple. Pensons à la symbolique guerre des paliers qui sévit dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. Les Protagoras s'opposent aux Philisti-Ralestine, chaque famille souhaitant occuper exclusivement le même appartement. Au-delà de la symbolique du conflit Israélo-Palestinien, il s'agit d'un écho à la pièce de Shakespeare. Les situations identiques chez les deux auteurs amènent aux mêmes conséquences. Les amants sont conduits à la mort ou à la destruction mentale. Willy Protagoras et Naïmé Philisti-Ralestine décèdent l'un après l'autre (l'une à l'acte IV, l'autre à l'acte V). Dans *Incendies*, Wahab et Nawal sont séparés par leur famille et ils ne se retrouveront jamais. Wahab est sûrement mort à la guerre et Nawal vit une véritable descente aux enfers. Ce couple passionné subit des conflits familiaux, sociaux, et politiques qui se répètent de pièce en pièce dans l'œuvre du dramaturge. Outre ces deux exemples, dans *Littoral* (1997), c'est la famille de la mère de Wilfrid qui refuse de voir le père de celui-ci. Un drame entraîne la mort de celle-là et la disparition de celui-ci. La pièce *Assoiffés* présente deux cadavres qui sont enlacés dans les bras l'un de l'autre par-delà la mort et la décomposition.

Ces couples tragiques sont portés par les mêmes éléments d'un auteur à l'autre. Comme le souligne Peyré, à propos du final de *Romeo and Juliet* :

Que l'action tragique repose sur un contretemps a souvent déçu. Mais ce hasard malheureux [...] fait écho à la manière dont les amants bouleversent le temps en cherchant soit à le suspendre soit à l'accélérer. Leur tragédie correspond à un dérèglement majeur du temps qui confond l'adolescence et la mort, l'aube et la nuit en oubliant la période intermédiaire de maturation²⁷⁵.

²⁷⁴ Yves Peyré, *La voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, Paris : CNRS littérature, CNRS Edition, 1996, p. 170

²⁷⁵ Ibid., p. 171.

Ce même jeu entre les oppositions et la distorsion du temps se crée auprès des couples mouawadiens. Dès *Incendies* entre Wahab et Nawal, un temps impossible est reconduit sur leur enfant Nihad. Nawal est privée de son fils et passe des années à le chercher. Ils ne se trouvent jamais au même endroit au même moment, se poursuivent sans se rejoindre. Si bien que le fils et sa mère se retrouvent sans se reconnaître alors que l'un est devenu bourreau et l'autre sa victime. La distorsion du temps et de l'espace est telle que ce sont les autres enfants de Nawal qui auront pour tâche de rétablir la vérité. *Littoral* et *Incendies* participent elles aussi à des distorsion temporelles qui ont des conséquences sur les amants impossibles. Nous les étudions au chapitre 3 de la deuxième partie.

La présence du fantôme shakespearien dans l'œuvre de Mouawad se lit aussi dans le final des pièces et dans les jeux entre comédie et tragédie. La tonalité des situations tragiques mouawadiennes ont les mêmes finalités que celles de Shakespeare. Ainsi, du tragique de la vie de Nawal naît la réconciliation des jumeaux avec leur père/frère et avec leur mère. Tout comme les fléaux qui planent sur la famille de Loup finissent par amener celle-ci à réparer l'histoire de sa famille et à se réconcilier avec elle-même. C'est aussi le cas dans *Forêts* (2006) où le couple est sauvé par le sacrifice d'une autre. Une des nombreuses fables de cette troisième pièce du Quatuor raconte, en effet, comment le couple de Sarah et Samuel (et leur bébé) est sauvé par Ludivine. Celle-ci prend l'identité de Sarah et se fait déporter à sa place, permettant à l'enfant de vivre. Cet acte tragique qui amène à la fois la mort et la renaissance est également emprunté à Shakespeare. Dans *Romeo and Juliet* ce qui compte, en effet, dès le sonnet d'ouverture c'est que la mort des amants provoque la réconciliation des familles jusque-là ennemies²⁷⁶. Edwards souligne que la troisième phase des tragédies shakespeariennes est une phase qui, si elle se termine tragiquement, ne manque pas d'aspects positifs. Le critique insiste sur la réconciliation des Capulet et des Montaigu²⁷⁷. Il souligne également les paroles d'Emilia dans *Othello* et le fait que « la beauté de ses ultimes moments apporte une touche positive aux négations du dénouement²⁷⁸ ». C'est ce que nous retrouvons dans les pièces de Mouawad. Les dénouements des trois premières pièces du Quatuor reposent sur une forme de « Happy End » avec pour médium la reconnaissance et la réconciliation. Ce qui compte à la fin de ces pièces, c'est qu'aussi révoltante et inhumaine que se révèle la vérité, aussi « tragique » soit-elle, elle permet un renouveau positif. L'ultime pièce du Quatuor se termine elle aussi sur une note subtilement positive à la manière Shakespearienne. Alors que l'équipe de

²⁷⁶ Michael Edwards, *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie*, Belin, 2005, p. 7.

²⁷⁷ Ibid., chapitres 1 et 19.

²⁷⁸ Ibid., p 130.

scientifiques n'a pu déjouer l'attentat, alors que le fils de l'un d'entre eux meurt, l'enfant d'un autre des membres de la cellule francophone naît. La naissance du fils de Dolorosa Haché est la dernière image de la pièce. Le Quatuor se clôt donc sur cette note de renaissance au-delà des innombrables morts qui le peuplent.

Michael Edwards relève les scènes dignes de comédie qui se trouvent au cœur de *Romeo and Juliet* ou dans le *Roi Lear*. Dans cette dernière se trouve par exemple l'échange de Lear avec le fou dans lequel le fou joue aux devinettes. La scène est comique mais au milieu de ce babillage résonne le constat de Lear « I did her wrong » (« je lui ai fait du tort »). Cette phrase marque pour la première fois la reconnaissance de Lear du tort qu'il a fait à Cordélia²⁷⁹. La présence de la comédie en plus d'orienter vers l'espoir final, permet :

que le monde tragique s'ouvre en même temps à l'ensemble de notre expérience et que le spectateur sente que si l'œuvre de la tragédie se dévoile plus clairement dans des êtres vivants au plus près du cœur de la vie, elle est à découvrir aussi partout dans l'existence. La comédie est un moyen de réunir les mondes²⁸⁰.

La même oscillation entre tragique et comique existe dans les pièces mouawadiennes. Le rire permet de rompre, parfois, avec un tragique trop prégnant ou de redonner du rythme à la pièce.

Un autre des traits communs aux deux univers littéraires – et qui témoigne l'appropriation de l'œuvre shakespearienne par l'auteur contemporain – est la mise en évidence du manque de communication. Nous avons relevé un peu plus haut que le final de *Roméo et Juliette* ne repose pas uniquement sur une question de temporalité qui échoue mais aussi, selon Edwards, sur la mise en évidence d'une impossible communication. Peyré, dans *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, insiste, lui aussi, sur cet aspect. Il avance que ce final tragique « est produit par une rupture de communication²⁸¹ ». Dans l'ensemble du Quatuor *Le Sang des promesses*, la reconnaissance se fait tardive à cause du même manquement communicationnel. Ainsi Wilfrid ne sait rien des raisons de la mort de sa mère et de l'absence de son père. Dans *Incendies*, les impossibilités à communiquer se multiplient. Les scènes qui ont lieu dans le passé, durant l'enfance de la mère, Nawal, mettent en évidence des personnages marqués par l'illettrisme. L'héroïne se bat pour y remédier. Elle apprend et enseigne elle-même à ceux dont la route croise la sienne. Durant la guerre elle crée un journal. Les lieux de production de ce quotidien sont incendiés. Un tel geste

²⁷⁹ Ibid., chapitre 17.

²⁸⁰ Ibid., p. 142.

²⁸¹ Yves Peyré, op. cit. p. 171.

renforce encore la volonté de rompre avec la communication. Un autre exemple de la non-communication dans cette pièce repose sur l'absence de dialogue au sein de la famille de Nawal. Elle préfère la renier plutôt que d'entendre l'amour qu'elle porte à Wahab. Puis, de manière encore plus violente, la non-communication entre peuples ennemis empêche la reconnaissance entre le bourreau et sa propre mère. L'accumulation de ces échecs de communication entraîne Nawal à observer un silence complet pendant les dernières années de sa vie. Le même désastre communicationnel existe dans la pièce suivante *Incendies*. Un patriarche, Alexandre Keller, laisse son propre fils, Albert Keller, se marier avec Odette, la maîtresse du premier. Odette est, de plus, enceinte d'Alexandre mais ne l'avoue pas non plus à son nouvel amant. Albert ne sait donc pas que la fille dont Odette accouche est en fait sa demi-sœur. Plus tard, il la prend pour femme sans savoir qu'il commet un inceste. Cette première série d'omissions entraîne donc la fatalité sur la famille Keller et sur sa descendance qui affronte alors de secret en secret des drames conduisant au matricide et au parricide. La pièce, *Ciels*, qui conclut le Quatuor, repose elle aussi sur une erreur de communication : alors que la cellule francophone a résolu l'énigme imposée par les terroristes, ils ne sont ni crus, ni entendus. Ils ne pourront pas prévenir les musées qui sont la cible des attentats. Cette absence tragique de communication est donc une des clefs de voûte de l'œuvre du dramaturge contemporain. Pour y pallier, les personnages devront reconstruire la parole et sa mise en forme narrative²⁸². Empruntée à Shakespeare, cette caractéristique est systématisée et approfondie par le dramaturge contemporain.

Outre la reprise des ingrédients (jeux sur la temporalité, comique, non communication) du final tragique shakespearien, Mouawad propose un clin d'œil en référence à celui qui l'inspire. Il met ainsi en scène un fantôme de Père dans *Littoral*, en écho au père de Hamlet. Les deux fantômes ont en commun de réclamer vengeance. La vengeance que demande le père de Wilfrid n'est pas une incitation à prendre les armes mais exige néanmoins, comme son homologue shakespearien, que justice soit faite. Wilfrid doit en effet laver le Père de la culpabilité, rétablir la vérité en révélant qu'il n'a pas tué sa femme (comme l'accuse la famille de celle-ci) mais qu'il a répondu à une volonté de celle-ci. L'apparition de ces spectres a des effets différents d'un auteur à l'autre. Voici ce que Edwards note de l'apparition du spectre chez Shakespeare :

Et voici Horatio, au moment de la première survenue du spectre : "It harrows me with fear and wonder", "il me déchire de peur et d'émerveillement". Horatio est *déchiré* comme Hamlet est *ébranlé* par cette intervention d'un monde autre que la tragédie favorise et explore, et en ajoutant à la peur, l'émerveillement, il permet à Shakespeare de définir l'émotion qui caractérise cette phase de la tragédie, comme elle caractérise

²⁸² Se référer à la deuxième partie, chapitre 2, III.

également les autres. La tragédie shakespearienne, c'est l'occasion de s'émerveiller devant la grandeur, la misère et le possible insoupçonné de la vie²⁸³.

Chez Mouawad, le spectre est beaucoup plus trivial, il se décompose. Il n'est pas conçu pour servir la grandeur du Père. Au contraire, il est gentiment ridiculisé comme nous le verrons plus loin²⁸⁴. Nous considérons donc que le spectre dans *Littoral* est une figure digérée (pour reprendre le terme de Létourneau) de la pièce Shakespearienne dont Mouawad joue.

Il n'en demeure pas moins que, comme dans le théâtre de Shakespeare, « la mort attend tous [les personnages]. Mais pas seulement la mort : les attend aussi, à la fin de leurs jours et grâce au travail de la tragédie, l'occasion inespérée de se surpasser, de devenir autre²⁸⁵ ». Ce pouvoir de « devenir autre » en surmontant le tragique est une nouvelle forme de métamorphose. Elle sied donc à l'œuvre de Mouawad. Nous la décrivons tout au long du deuxième chapitre de la deuxième partie.

2. Aux sources du théâtre du Moyen-Âge

Si nous poursuivons le voyage temporel de Mouawad pour remonter aux débuts du théâtre au Moyen-Age, c'est non pour le texte mais pour la scène. En effet, le théâtre mouawadien ne reprend ni les fables, ni la forme des textes médiévaux. Il ne se trouve pas chez Mouawad le comique des farces et des sotties, pas plus que la figure du fou telle qu'elle se trouve dans *Le jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle (1276). Si Mouawad fait des dénonciations dans ses textes, elles ne prennent pas la forme d'allégorie. Elles ne se placent pas dans une logique de renversement, telles que la tradition les présentaient pour éviter la censure et surtout en rire. Ce qui nous intéresse donc serait plutôt la mise en situation de ces pièces. Distinguons également la scène des farces de celle des mystères. Du point de vue de la scène, ce sont ces derniers qui trouvent un écho dans les mises en scène élançées de Wajdi Mouawad. Michel Rousse dans son ouvrage *La Scène et les tréteaux - Le théâtre de la farce au Moyen Âge* rectifie la conception moderne qui faisait des mystères un théâtre populaire :

Avec les farces nous pénétrons dans le monde non officiel de la société médiévale ; le théâtre des mystères, lié aux couches supérieures de la cité n'est pas le théâtre populaire que l'on dépeint parfois aujourd'hui. Le théâtre populaire est le théâtre des farces, lui seul appartient aux couches « inférieures » de la population, si constamment absente de l'histoire²⁸⁶.

²⁸³ Edwards, op. cit., p. 76.

²⁸⁴ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2, I.

²⁸⁵ Edwards, op. cit., p. 133.

²⁸⁶ Michel Rousse, *La scène et les tréteaux – Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans : édition Paradigme, 2004,

Les mystères demandaient en effet beaucoup de moyens financiers et matériels, ainsi qu'humains. Ils étaient représentés lors des fêtes des fous au mois de Mai. La première a lieu en 1284. Ce sont des résurgences des fêtes païennes saturnales grecques. Elles ont l'allure des carnivals avec l'idée du renversement qui l'accompagne. Il s'y trouve donc l'idée de l'excès, du rythme, du mouvement, du nombre, du bouleversement. Si la satire sociale n'est pas la visée première des pièces de Mouawad, l'idée du grandiose, de chamboulement, des retournements de situation se trouve au cœur de ses mises en scène. Les spectacles des mystères médiévaux, grâce aux moyens mis en œuvre, tels que décrits par Rousse, donnent dans le spectaculaire en usant d'effets spéciaux (décapitation, sang, flamme, anges, diables). Dans les pièces de Mouawad, nous retrouverons ce spectaculaire avec des accouchements et des mises à mort représentés sur scène²⁸⁷.

Du point de vue de la forme, les deux théâtres arborent des formes longues. Les mystères médiévaux comprennent environ 2000 vers. *La Passion d'Arras* de Eustache Mercadé fait 25.000 vers ; elle raconte la vie du Christ de l'Annonciation à la Résurrection. La représentation de ce mystère prenait quatre journées. Et il est l'un des plus courts. Tous contiennent de nombreux personnages, parfois jusqu'à 500 dans le cas du *Mystère des actes des apôtres*²⁸⁸. Dans les pièces de Mouawad, toutes proportions gardées, les personnages sont aussi nombreux et souvent plus d'une vingtaine car les récits se passent sur plusieurs générations comme dans *Forêts* ou *Incendies*. Ajoutons à cela le coût du lieu : la scène théâtrale en elle-même n'est pas permanente mais conçue pour l'événement, elle est construite pour parfois une seule représentation : les scènes théâtrales sont éphémères²⁸⁹. Il fallait aussi que les personnages soient costumés. Les décors étaient également conçus avec soin. Tout ce travail et cette conception ont un coût : « [...] à l'origine de la plupart des représentations se trouve finalement la couche la plus active de la population de la cité, la bourgeoisie des artisans et des marchands, qui détenait au niveau de la cité le pouvoir politique et économique par l'intermédiaire des confréries et des municipalités²⁹⁰ ».

Mouawad propose exactement le même genre d'événement. Lors du festival d'Avignon de 2009, il est auteur associé. C'est l'année où, à l'occasion de la création de *Ciels*, il recrée l'ensemble du Quatuor. Il propose à la scène *Littoral*, *Incendies*, et *Forêts* dans un seul spectacle de 11h avec

p. 259-60.

²⁸⁷ Se référer à la deuxième partie, chapitre 3.

²⁸⁸ Cours de Jean-Pierre Perrot de Licence de lettres modernes « Le théâtre médiéval », année 2005-2006.

²⁸⁹ Michel Rousse, op. cit. p. 229.

²⁹⁰ Ibid. p. 234.

deux entractes. Le spectacle commence à 20h et se termine donc à l'aube vers 8h. La représentation a lieu dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, donc à ciel ouvert. Près de 2 000 personnes sont accueillies pour chacune des quatre représentations entre le 8 et le 12 juillet 2009. Dans le programme il est précisé :

La nuit comprendra deux longs entractes
Restauration légère possible sur place
Prévoir des vêtements chauds

Les pièces sont donc jouées en plein air sur une longue durée. Cette disposition se rapproche donc vraiment de ce qui se faisait au Moyen-Âge. « [...] Nulle part on ne construisit de bâtiment destiné à abriter les spectacles de façon moins précaire et qui aurait pu durer plusieurs années ; la ferveur des joueurs et des spectateurs se heurtait souvent à l'hostilité des éléments naturels ; plus d'une fois le cycle du spectacle fut interrompu par le mauvais temps, et les curieux venus des villes alentours pliaient bagage devant l'inclémence du ciel²⁹¹ ». Outre ces éléments d'ordre généraux flirtant avec le grandiose telles que la longueur des pièces et l'installation en extérieur, la scène mouawadienne reprend aussi la disposition en plusieurs scènes simultanées. Il n'est pas le seul metteur en scène contemporain à le proposer. Michel Rousse souligne :

La partition de la scène en plusieurs aires de jeu se rencontre parfois dans le théâtre contemporain, [...] l'utilisation qui en est faite la rapproche [...] de ce que l'on appelle le décor simultané des Mystères du Moyen Âge²⁹².

Ainsi, plusieurs scènes sont jouées en même temps dans le théâtre médiéval. C'est le cas lorsqu'un personnage se déplace d'un lieu à un autre. Pour donner un effet de réel, la scène qu'il quitte continue de s'activer (par exemple une taverne où les clients continuent de bavarder) et la scène où il se rend (éventuellement une rue où des commerçants s'affairent) est déjà en train de mimer l'effervescence²⁹³. Dans la construction de sa mise en scène de *Ciels* le dramaturge contemporain active le même procédé. Lors de la scène 8, l'un des personnages, Clément, se déplace tour à tour dans la chambre de chacun des autres personnages. Le spectateur peut voir chacun des personnages s'activer dans sa propre chambre (lire, téléphoner, travailler) comme en attente de la visite de Clément.

²⁹¹ Ibid. p. 229.

²⁹² Ibid. p. 87.

²⁹³ Ibid., p. 79.

Dans la présentation du spectacle que publie le festival d'Avignon, il se trouve résumé toute cette effervescence médiévale que Mouawad recrée :

La Cour d'honneur va résonner des mots de l'épopée, des bruits et des images d'une grande odyssée qui, de la tombée du jour à l'aube naissante, entraînera les spectateurs dans les dédales du monde de Wajdi Mouawad²⁹⁴.

Nous nous trouvons bien là devant un spectacle hors normes qui s'inscrit dans la lignée des grands événements antiques (épopée, odyssée). C'est l'esprit de fêtes antiques et médiévales. Ce qui fait dire à Georges Banu :

Wajdi Mouawad se dissocie des metteurs en scène modernes qui cultivent la fragmentation et la déconstruction. Lui est un bâtisseur, et par les temps actuels, cela explique, sans doute, son succès. Il ose dresser des édifices aux proportions démesurées, s'engager dans des débats vastes et formuler des questions essentielles. Il n'appartient plus à la génération en quête de « petit » comme métonymie du monde, non, il s'inscrit dans le mouvement du « grand format » qui, des arts plastiques à la littérature épique ou aux aventures scéniques distingue les artistes actuels. Restaurer le souffle épique et cultiver la démesure s'affichent comme des symptômes propres à l'esthétique de ces dernières années. Le théâtre n'y échappe pas et Wajdi Mouawad le confirme²⁹⁵.

Nous voulions enfin noter la présence du Chevalier Guiromélan dans *Littoral*. Le personnage imaginaire de Wilfrid apparaît comme un chevalier médiéval avec son épée et clamant qu'il est au service du roi Arthur :

LE CHEVALIER. Je suis le chevalier Guiromélan, au service du roi Arthur, mon roi malade. Parti à la recherche du très Saint-Graal. Morgane m'a capturé et m'a emporté sur ses ailes de corbeau, me hurlant : « toi je ne te tuerais pas, je t'enverrai tout vivant en enfer²⁹⁶.

Le nom de ce personnage imaginaire est effectivement celui d'un personnage appartenant au *Conte du Graal*. Il est un chevalier ennemi de Gauvain mais ami de sa sœur. Il révèle à Gauvain l'identité des habitantes du Château de la Merveille et lui confie un anneau pour sa sœur puis lui lance un défi que Gauvain relève²⁹⁷. Dans la citation ci-dessus, le chevalier apparaît comme ayant été jeté au XXI^e siècle par la fée Morgane. Cependant, ce seul personnage identique dans les deux œuvres ne peut suffire à identifier *Le Conte du Graal* comme une source de *Littoral*. L'attitude de Wilfrid vis-à-vis de la figure du Chevalier Guiromélan peut également être un écho à l'attitude de Lear au cœur de sa folie. Yves Peyré note, à propos de la pièce de Shakespeare :

²⁹⁴ Programme du festival en ligne : <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2009/3082> (le 04/06/2013)

²⁹⁵ Georges Banu, « Wajdi Mouawad un théâtre sous Haute Tension » in *Traduire Sophocle*, Éditions Actes Sud-Papier, 2011, p. 50-51.

²⁹⁶ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 15.

²⁹⁷ La page des lettres, Académie de Versailles : <http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article431> (le 04/06/2013)

Au cœur de la folie, Lear vit un conte de chevalerie [...]. La *fabula* qu'il a voulu imposer au réel pour lui donner forme l'a finalement coupé du réel en l'emprisonnant dans un univers désarticulé de mots et d'images propres à l'enfance²⁹⁸.

Ce personnage qui défend le héros sans toujours y parvenir²⁹⁹ ressemble donc plus à un héros de contes pour enfants qu'au personnage de la fiction médiévale. La figure du Chevalier Guiromélan semble lui aussi appartenir à ce monde de l'enfance dans lequel se réfugie Wilfrid, le coupant du monde réel. Ce que nous pourrions appeler un clin d'œil à la source médiévale au travers de ce titre de chevalier marque surtout la volonté de l'auteur de s'inscrire dans une tradition occidentale ancestrale.

3. La Bible

Wajdi Mouawad est de confession chrétienne. La Bible est présente dans son œuvre tant comme une référence religieuse qu'une référence littéraire. Sa présence est reconnaissable par des allusions, des références précises ou encore par une forme d'élan d'espérance. En retour, la création artistique est également liée au divin.

Dans l'œuvre de Mouawad, les références à la Bible sont donc tantôt précises, tantôt des allusions proches du topo littéraire. L'auteur en exhibe certaines pendant que d'autres se font plus discrètes. Parmi celles qu'il revendique se trouve les deux tableaux qui se trouvent tour à tour dans *Seuls* et dans *Ciels*. D'abord *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt dans *Seuls* est la première utilisation d'un tableau dans son œuvre. Le tableau est affiché, il est projeté sur scène par image vidéo. L'acteur, à plusieurs reprises, traverse le tableau ou s'installe à la place du fils prodigue sous les mains du père. La pièce se termine d'ailleurs sur cette image du personnage à l'intérieur du tableau : « Harwan est présent dans le ventre du tableau. Il est à jamais dans son cadre³⁰⁰ » indique la didascalie. Mais avant de faire son apparition sur scène et d'être une part de la pièce, le tableau a fait l'objet d'analyse de la part du metteur en scène. Dans l'édition de *Seuls*, celui-ci raconte comment il en est venu à faire de ce tableau un élément central de la construction de la pièce. Le tableau y est présenté dans plusieurs reproductions³⁰¹. Mouawad commence par rappeler les conditions de réalisation du tableau. Rembrandt l'a peint deux ans après la mort de son fils et

²⁹⁸ Peyré, op. cit., p. 254.

²⁹⁹ Se référer à la deuxième partie, chapitre 1.

³⁰⁰ Wajdi Mouawad, *Seuls : chemin, texte et peintures*, op. cit. p. 184.

³⁰¹ Ibid. p. 42 et p. 67.

Mouawad s'interroge « Qu'a éprouvé Rembrandt en peignant les mains du père posées sur le dos de son fils ?³⁰² ». Puis Mouawad se documente sur le tableau, sur son contexte (de création, d'arrivée au musée de l'Ermitage, son positionnement parmi les autres tableaux de la salle d'exposition). Il questionne le tableau :

Je reviens au tableau.

Ce jeune homme :

- Est-ce l'enfant prodigue de la parabole ?
- Est-ce une figure tirée de celle de l'enfant prodigue ?
- Est-ce quelqu'un qui rencontre l'enfant prodigue ?

D'abord qui est l'enfant prodigue ?³⁰³

Après ce questionnement, l'auteur en quête d'écriture se tourne vers la parabole biblique. Là encore il se documente et lit des interprétations de la parabole³⁰⁴. Ce passage de la Bible n'est pas cité avec les mots du livre sacré mais Mouawad l'analyse et l'adapte. Il en fait une version narrative et une version algébrique³⁰⁵. Ce procédé prouve une volonté d'appropriation de la parabole. Il l'adapte à son parcours et à son propos. La fait sienne. C'est pourquoi, il s'interroge sur son propre lien avec le tableau. Sur les raisons de son attrait pour cette peinture. Il en tire des conclusions :

Si au lieu de dire « Le fils revint vers son père »

Je dis : « Il revient vers lui ».

Si je simplifie encore :

Quelqu'un revient vers quelqu'un.

Si je m'approprie le geste.

Je reviens vers quelqu'un.

Je reviens vers quelque chose.

Si je change le point de vue :

Quelque part,

Quelque chose,

(que j'ai complètement oublié)

Attends mon retour [...] ³⁰⁶

³⁰² Ibid. p. 67.

³⁰³ Ibid. p. 75. / Nous tentons de respecter la typographie de l'ouvrage.

³⁰⁴ Ibid. p. 64.

³⁰⁵ Ibid. p. 100-1 / La formule algébrique du fils prodigue se trouve en annexe (II, n°1).

³⁰⁶ Ibid., p. 102-103.

Wajdi Mouawad n'a donc pas peur d'affirmer ce renvoi à la Bible. Celle-ci est présentée comme une référence culturelle dont il analyse les images, le contexte et les interprétations. Mais il l'utilise également à des fins spirituelles qui lui permettent d'en apprendre un peu plus sur son fonctionnement et cheminement personnel en vue de sa création.

Il est probable que, même s'il ne détaille pas autant que pour *Seuls* son parcours pour en arriver à la création, l'auteur ait suivi le même parcours culturel et spirituel pour en arriver à intégrer *L'annonciation* du Tintoret dans sa pièce *Ciels*. Ce tableau est d'ailleurs déjà présent dans l'édition de *Seuls*³⁰⁷. Dans *Seuls*, l'ange de l'annonciation a un rapport avec la création : « L'ange annonciateur doit annoncer ce que le porteur n'est pas au courant qu'il porte³⁰⁸ ». L'auteur l'assimile aux sensations qu'il faut savoir interpréter³⁰⁹. Le tableau du Tintoret est également central dans la fable de *Ciels* et dans la mise en scène. Nous aurons l'occasion d'y revenir³¹⁰.

La figure christique est également présente par touches dans l'œuvre mouawadienne. Elle n'est pas exhibée comme les tableaux, mais elle se trouve au cœur des textes. Diane Godin en analyse la présence dans l'adaptation que Mouawad fait de *Don Quichotte* (1998). « Bien que Mouawad ne soit pas allé jusqu'à faire de Don Quichotte une représentation parfaite de la figure du Christ, la présence dans son texte de plusieurs références bibliques autorise d'emblée ce rapprochement. Si certaines d'entre elles tiennent davantage de la citation (« Fais du bien à ceux qui font du mal / Tu jettes de l'eau à la mer et des perles aux pourceaux»), d'autres, plus nombreuses, tantôt évoquent divers épisodes de la vie du Christ, tantôt s'inspirent de la doctrine chrétienne telle que prêchée par l'apôtre saint Paul. Nous ne sommes pas loin, en fait, de l'adaptation dans l'adaptation, dans la mesure où, tout en christianisant l'œuvre de Cervantès, Mouawad paganise du même souffle certaines données relatives à l'histoire chrétienne. Sans doute l'exemple le plus flagrant de cette paganisation est-il le geste de Don Quichotte à l'endroit de ce personnage éminemment vulgaire qu'est Maritorne : telle Marie-Madeleine obtenant son salut grâce à la bénédiction du Christ, cette prostituée se voit en effet sacrée « chevalier de la tendresse » par le célèbre hidalgo, qui l'enjoint de parcourir les chemins pour combattre l'injustice et se rendre ainsi digne de l'idéal chevaleresque. La scène de la trahison de Sancho, par ailleurs, évoque d'autant plus

³⁰⁷ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 32.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Se référer à la deuxième partie chapitre 1.

³¹⁰ Se référer à la deuxième partie chapitre 3, I et à la troisième partie, chapitre 3.

l'épisode où Judas livre son maître que l'auteur prend soin d'y inclure une rumeur circulant au sujet de Quichotte, dont « [...] on prétend qu'il ressuscite les morts³¹¹ ».

Ces références christiques apparaissent aussi dans *Littoral*. Le personnage de Wilfrid entame un périple qui ressemble à une marche dans le désert. Il traverse des villages où plus une âme ne vit, dans un terrain que le lecteur peut imaginer aride, les références à la chaleur et à la décomposition du cadavre que Wilfrid transporte étant nombreuses (scène 26 par exemple). Une atmosphère qui symbolise donc la sécheresse réelle (du désert) et figurée (de l'absence d'identité : deuxième partie, chapitre 2). Ce voyage, au travers de cette forme désertique, est un mouvement vers lui-même, autant que vers une forme de spiritualité. Même si ce voyage initiatique est un topos de la littérature, dans le cas de *Littoral* il renvoie également aux quarante jours dans le désert du Christ. Cette référence au Christ n'est, en effet, pas la seule. Wilfrid lui ressemble dans sa manière de créer et rassembler une communauté. Lors de son périple, les personnages qu'il rencontre se joignent à lui après qu'il le leur ait proposé. Cette proposition est un écho, à notre sens, de l'invitation du Christ à ses futurs disciples :

Et Jésus leur dit « Venez à ma suite et je vous ferai devenir pêcheurs d'hommes. »
(Marc 1,17)

Jésus lui dit « Suis-moi » (Jean 1,43)

Cette invitation à prendre la suite de Wilfrid se répète de scène en scène. Catherine Sirois, dans son mémoire de Master « Quête spirituelle et engagement éthique : les assises spirituelles de la dramaturgie de Wajdi Mouawad : étude des *Mains d'Edwige au moment de la naissance*, de *Littoral* et de *Rêves* »³¹², propose elle aussi que Wilfrid incarne une figure christique. Selon elle, le cadavre que le jeune homme emporte avec lui renvoie à la croix que porte le Christ lors de la Passion. Sirois avance qu'ainsi Simone pourrait être une représentation de Simon de Cyrène qui aide le Christ à porter sa croix. Ainsi l'invitation du Christ/Wilfrid à le suivre se répète dans la pièce comme un schéma, toujours le même. Il commence par une rencontre, se poursuit par un récit et se termine par le ralliement du nouveau personnage au groupe. L'appel à se rassembler est proposé par Simone. Elle invite Wilfrid (scène 21 : 53), puis elle invite Amé (scène 25 : 62), puis c'est au tour de Sabbé de rejoindre le groupe (scène 27 : 67). Les verbes utilisés pour manifester l'invitation ne sont pas toujours les mêmes. Le plus souvent il s'agit du verbe « venir » : « viens », parfois « partir » ou encore « aller » : « allons-y ». L'occurrence la plus proche de celle du Christ est l'utilisation du verbe « suivre » :

³¹¹ Diane Godin, « Un parcours exemplaire - *Don Quichott* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 89, (4) 1998, p. 94.

³¹² Mémoire de maîtrise, faculté des arts, Université du Québec à Montréal, 2004.

SIMONE. Attends ne t'en vas pas, suis-moi³¹³.

/

SIMONE. [...] Viens ! Tu raconteras³¹⁴.

L'appel n'est donc pas prononcé par Wilfrid mais par Simone. C'est pourquoi nous nous éloignons de l'interprétation de Catherine Sirois. Selon nous, Wilfrid n'incarne pas directement la figure christique, mais la suggère fortement et la provoque : c'est par son arrivée que Simone décide de prendre la route. Les autres personnages peuvent aussi s'appropriier cette locution et donc s'encourager les uns les autres à faire route ensemble :

AME. Tu viens Wilfrid ? / SIMONE. [...] Tu viens ? / MASSI. Je vous suivrais bien³¹⁵.
WILFRID. J'arrive³¹⁶. / AME. Je viens³¹⁷.

Notons également que l'enjeu du voyage est également proche de celui proposé par le Christ :

Mais Jésus dit à Simon : « sois sans crainte ; désormais ce sont des hommes que tu prendras ». Et ramenant les barques à terre, laissant tout, ils le suivirent (Luc 5, 10-11).

De même, les personnages dans *Littoral* quittent leur vie présente, leur village, voire leur pays pour partir sur les routes et raconter leurs histoires³¹⁸. Ils quittent leur vie présente et laissent leur passé, pour se consacrer à la communauté qu'ils ont constituée. Ils deviennent des « pêcheurs d'hommes » car par le récit de leurs histoires, ils espèrent toucher les mentalités. Nous verrons que pour se faire, ils se constituent en troupe théâtrale³¹⁹. La filiation entre la parole biblique et la parole théâtrale est donc, déjà, ici, suggérée par l'auteur. L'auteur semble avoir foi également dans l'une et l'autre.

Un autre exemple de la présence de la religion chrétienne dans cette pièce se manifeste dans la scène finale. Ce final use de la symbolique du baptême puisque le Père est finalement enterré dans les flots de la mer. Cette scène de « l'emmerrement³²⁰ » est l'occasion également pour les personnages de se purifier, comme s'ils renaissaient à une nouvelle vie. Par ce geste ils retrouvent une forme de pureté et sont lavés de tous les sacrilèges et profanations dont ils ont été victimes ou dont ils ont vu le spectacle tout au long de la pièce.

³¹³ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 63.

³¹⁴ Ibid. p. 67.

³¹⁵ Ibid. p. 73.

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Ibid. p. 62.

³¹⁸ Ibid. p. 87.

³¹⁹ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2.

³²⁰ Néologisme de l'auteur, scène 38, *Littoral*, op. cit.

Comme dernier exemple, évoquons le partage du pain. Une fois que le groupe est constitué, ils mangent ensemble. Ce passage n'apporte rien à l'avancement de la fable. Et les personnages pourraient déguster n'importe quel autre mets. La référence biblique est donc volontaire :

SABBE. Vous savez comment on appelle ceux qui mangent le même pain ?³²¹

/

Alors Jésus prit les pains et ayant rendu grâces, il les distribua aux convives (Jean, 6,11)

Dans le récit évangélique, ce sont bien les mêmes cinq pains qui sont partagés avec chacun des cinq milliers de membres de la foule. Tout comme les personnages de *Littoral* se partagent le « même pain ». Une nouvelle fois, la scène biblique fait l'objet d'une appropriation, cette fois-ci dans une actualisation. La réponse à la question de Sabbé est « des copains ». Ce terme désacralise l'instant et fait d'ailleurs rire le groupe. Le rituel chrétien se fait quotidien. Notons également que le personnage qui est à l'origine de la plupart des appels à cheminer ensemble est une femme. De même que les personnages peuvent s'appropriier l'invitation à cheminer ensemble. Cette nouvelle distance, avec le partage du pain, prouve le regard critique que pose le dramaturge sur la parole biblique. Mouawad appelle à une actualisation censée de ces rituels, à une appropriation moderne. Catherine Sirois, dans son mémoire de Master, insiste à ce propos sur la différence qu'il existe entre le rituel de la fausse sépulture dans *Les Mains d'Edwige* et l'emmerement du Père (*Littoral*). Le fait de se réapproprier les rituels permet de leur redonner un sens. Mouawad use de symboles bibliques, de citations et de transferts en les modernisant et à les rendant plus souples, plus quotidiens et personnels.

Cette présence biblique et religieuse a aussi trait à la création. C'est ce que remarque Stéphane Baillargeon dans un article paru dans *Le Devoir* (1998) : « La preuve par Dieu ». Cet article traite des résurgences de la religion en contre ou en pour dans le théâtre québécois. Y sont présentées les pièces de *Littoral* de Mouawad, avec celle de Claude Gauvreau, *Les Oranges sont vertes*, et *Presbytère du Nord* d'Alexis Martin. Stéphane Baillargeon avance que, pour Mouawad qui est très croyant, la création est en rapport direct au divin et qu'une création collective a quelque chose de religieux. Ainsi, Mouawad :

Le théâtre permet de s'interroger ensemble, acteurs et spectateurs autour d'une parole. Tout ce que je fais, avec mon métier, c'est essayer de témoigner avec des moyens visibles, le corps, la voix, de ce qui est invisible. Au fond, c'est la question que les grecs

³²¹ Ibid. p. 73.

ont été les premiers à poser sous la forme la plus simple : comment les hommes peuvent-ils vivre ensemble dans le monde ? J'essaie de rappeler ce que de tout temps nous avons eu besoin de nous rappeler : la joie et la douleur, l'amour et la mort, l'inquiétude par rapport aux dieux, la foi³²².

Nous retrouvons ici la proximité que Mouawad pose entre la création théâtrale et la parole divine telle que nous l'avions relevé dans *Littoral*. Mouawad reprend ainsi le sens premier du terme de « religion » à savoir la nécessité de « relier les hommes »³²³. Dans *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* (1999), il fait la part la plus explicite à la religion, à ses rites et à la foi. Cette pièce est un appel à une foi plus sincère. Plus qu'une évocation, comme dans *Littoral*, l'édition s'ouvre avec une citation de l'évangile de Jean. C'est une parole de Jésus dans « l'entretien avec Nicodème » (Jean, 3, 8). Le religieux est l'ancrage de la pièce, elle en guide le thème. Une jeune femme, Esther, a disparu depuis un temps suffisamment long pour que sa famille décide de faire un enterrement symbolique. Pour l'occasion, tous les habitants du village ainsi que ceux des villes alentour ont décidé de se rassembler pour prier ensemble en hommage à la disparue. Les raisons de cet engouement ne sont cependant pas motivées par la foi mais par la curiosité. Edwige, la sœur de la présumée défunte, est l'auteur d'une forme de miracle : lorsqu'elle est en prière ses mains coulent. Le rituel religieux quitte donc le recueillement et s'oriente vers le mystique et même le marchandage. En effet, les personnes qui viennent assister à la cérémonie se sont cotisées pour qu'un grand prêtre officie. Sans compter que la famille des deux sœurs tient à faire payer l'entrée au public. L'enterrement d'Esther et la vision du miracle des mains d'Edwige deviennent un prétexte à un spectacle et un commerce. Avec ce contexte de départ de la trame, tout l'effort de l'auteur va être d'avancer des éléments qui permettront de renouer avec une foi libérée de toutes ces profanations et mensonges. Il s'attelle à redonner à la foi plus de pureté et au religieux plus de sens du lien. Pour ce faire, la foi s'incarne en Edwige. Comme le souligne Diane Godin :

Edwige s'en tient, pour sa part, à une conviction fondamentale : elle sait qu'« il ne faut pas prier quand c'est faux », que la prière exige la foi et l'abandon. La force qui l'habite et qu'elle appelle son « amour » n'est, en ce sens, ni un idéal abstrait ni un concept naïf, mais bien plutôt l'instinct de la transcendance, le souffle divin, dirait le poète, qui agit en elle comme un guide³²⁴.

³²² W. Mouawad cité par Stéphane Baillargeon, « La preuve par Dieu », *Le Devoir*, 3-4 octobre 1998.

³²³ Étymologie dans le Littré : Prov. religio, religion ; espagn. religion ; ital. religione ; du lat. religionem, dont l'étymologie est douteuse entre relegere, recueillir, et religare, relier. Pour relegere, on dit que religare aurait fait religatio (ce qui est inexact, car re-lig-io se conçoit, exemple opt-io), et on cite la phrase : religentem esse oportet, religiosum nefas (voy. [FREUND](#)) ; en ce sens, religio voudrait dire recueil (c'est probablement le sens primitif de lex), recueil de formules religieuses, de pratiques. Pour religare, on cite la phrase d'Aulu-Gelle (II, 28) : falsa religione alligare, alium [deum] pro alio nominando ; ce serait une formule qui liait les dieux, et l'homme à eux. En latin, religio, au sens d'état monastique, se trouve dès le Ve siècle.

³²⁴ Diane Godin, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 92, 1999, p. 101.

Edwige a raison de croire. Sa sœur, Esther, revient pour donner naissance à une petite fille. La nouvelle-née portera le même prénom que sa mère, Esther. Celle-ci meurt en lui donnant la vie. Ce cycle de la vie à la mort puis à la renaissance permet de renouer avec le sacré. Esther en mourant rappelle à Edwige qu'il faut toujours penser à voir au-delà des apparences et des obstacles. Elle dit « regarder le ciel... au-delà des nuages ». Cette idée de la vision au-delà des apparences est centrale dans l'œuvre de Mouawad³²⁵. Cette mort et renaissance d'une même essence de personnages – leur prénom commun les lie comme un même personnage – peut faire l'objet de plusieurs interprétations. Tout d'abord le sens biblique qui est ici une incarnation de la résurrection. Nous y trouvons, toujours en termes de foi et d'espoir, l'idée de la renaissance après la mort. C'est à dire la même idée du positif dans le tragique que nous soulignons plus haut avec Shakespeare. Chez les deux dramaturges, la fin des pièces est symptomatique de ce renouveau :

Puis, l'espoir de la fin, la chaleur humaine et religieuse de certains moments, le sentiment de la tragédie donne enfin sur autre chose que le mal et la mort, que l'élan tragique s'accomplit dans la vision de ce qu'il faut bien appeler le Salut [...]. La tragédie atteint sa troisième phase, elle rend sensible, de façon explicite mais discrète, une grande Présence³²⁶.

De même, la mort d'Esther donne sens à la cérémonie. Celle-ci n'est plus un mensonge. Elle ne camoufle plus une ignorance. Au contraire, la vérité a éclaté et l'attente du retour peut cesser. L'ensemble des personnages peut se tourner vers une nouvelle histoire qui s'ouvre d'ailleurs avec une naissance. Ce schéma sera le même dans l'ensemble du Quatuor. A un moment donné, une naissance permet la réconciliation, l'ouverture vers un Après voire un Ailleurs. Le sacré se fait présence.

Enfin, une nouvelle fois, le sacré est lié à la création (comme dans *Littoral*). « À la fois morte et vivante, Esther est bel et bien un personnage, « une ombre » à laquelle sa sœur redonne vie l'espace d'un instant, juste le temps d'un témoignage³²⁷ ». Edwige est, en effet, la seule qui croit en la vie d'Esther du début à la fin de la pièce. Par cette croyance elle permet et incite le retour d'Esther et sa renaissance. Elle agit donc comme un auteur qui attendrait un personnage, le ferait naître au récit. Selon Godin, « à travers la figure d'Edwige, Wajdi Mouawad nous donne à voir le caractère sacré de la création et le difficile accouchement d'un auteur aux prises avec la réalité d'un personnage qu'il ne peut se résoudre à enterrer, pas plus qu'il ne peut, au demeurant, enfanter un

³²⁵ Se référer à la deuxième partie chapitre 1 et à la troisième partie chapitre 3.

³²⁶ Edwards, op. cit., p. 156.

³²⁷ Diane Godin, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », op. cit., p. 102.

texte sans déchirement³²⁸ ». Ce caractère sacré de l'écriture, il le souligne lui-même dans un article qu'il signe pour la revue *Jeu*, « Acte de foi ». Il y revendique que le geste-même d'écrire porte en lui le sacré. Il ajoute :

L'Écriture c'est le visage de Dieu qui ne peut être visible à aucun humain .Trop de lumière. Prétendre circonscrire notre propre écriture, c'est prétendre circonscrire le Dieu en nous qui est déjà bien pauvre et bien seul, le poète l'a dit³²⁹.

Ce sacré de l'écriture est réaffirmé dans la pièce *Rêves*. L'auteur y crée Isidore qui incarne l'inspiration. Celui-ci incite le personnage de l'écrivain Willem à écrire comme s'il s'agissait d'un acte de foi :

ISIDORE :
[...] Tu as compris que le malheur serait sur toi
Si tu trempais ta plume
Ailleurs que dans le sang des autres.
Ta colère est un mystère!
Écris Willem! Écris!
[...]
Lève-toi et marche.³³⁰

Dans cette citation nous retrouvons l'évocation des mystères bibliques que seule une intervention divine peut révéler ainsi que la phrase « lève-toi et marche » qui renvoie à la guérison du paralytique : « Je te l'ordonne, dit-il au paralytique, lève-toi, prend ton grabat et va-t-en chez toi » (Marc II, 2. 11). La foi, selon Mouawad, se présente donc comme mouvement de soi vers l'autre, vers l'ailleurs et également vers soi-même ; la foi est également un médium à la création.

Évoquons enfin que Mouawad s'est joint à un événement, organisé par Jean-François Casabonne (artiste québécois), reliant mystère et marche. Celui-ci raconte qu'en 1991, il a l'idée d'une marche entre le mont Saint-Joseph à Carleton, en Gaspésie, et l'oratoire Saint-Joseph à Montréal. Cette marche s'est concrétisée en 1997 en un pèlerinage de 900 km sur la route fondatrice du Québec : la route des pionniers. Elle s'inscrivait dans la démarche du Groupe Parole Plus, dont Danièle Panneton, Josée Guindon, Gary Boudreault, Lyne Durocher, Manon Brunelle, Wajdi Mouawad, Benoît Lacroix et Jean-François Casabonne faisaient partie. Ce dernier écrit :

³²⁸ Ibid., p. 104.

³²⁹ Wajdi Mouawad, « Acte de foi » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 78, 1996, p. 19.

³³⁰ Wajdi Mouawad, *Rêves*, Actes Sud-Papier, 2002, p. 50.

Cette marche reflétait à mon sens assez bien le lien qui existe entre l'art et le spirituel, l'engagement de l'acteur face au mystère qui l'habite. Nous étions une jonction entre notre «faire» et notre «croire», «porte-parole» des sans-voix et des sans-oreilles, humains en recherche qui marchent vers leur devenir. La route 132, qui longe le fleuve, était non seulement ce long corridor méditatif sur lequel nous marchions en silence, nous les «porte-paroles», mais aussi notre théâtre ; un théâtre en marche, une démarche en marche puisée à même ce chemin de vie³³¹.

Cette marche, au-delà des sens religieux et artistique qu'elle contient, aura de nombreux échos dans la *démarche* de l'auteur que nous étudions. Nous y revenons dès le chapitre suivant.

III.

Wajdi Mouawad et le monde grec

1. Fascination pour le monde grec

« [...] On assiste depuis une vingtaine d'années à un engouement certain des créateurs pour les grands récits mythiques, mythologiques et romanesques fondateurs de la civilisation occidentale, récits qui, en raison de leur nature générique bien souvent plus littéraire que dramatique, doivent nécessairement être soumis au processus d'adaptation scénique ». C'est ce que remarque Elisabeth Plourde dans son article « Récit polyphonique, récit protéiforme : la figure du narrateur dans l'*Odyssée* de Dominic Champagne³³² ». Parmi les dramaturges les plus connus qui opèrent cet engouement pour les textes fondateurs nous pouvons nommer Jean-Pierre Ronfard. « Ronfard a découvert les Grecs au cours de ses études et n'a cessé d'entretenir un dialogue avec cette dramaturgie » souligne Paul Lefebvre³³³. C'est ainsi que l'artiste québécois met en scène *Les Choéphores* d'Eschyle, le *Cyclope* et *Médée* d'Euripide par exemple. Cité par Paul Lefebvre, le dramaturge québécois explique d'ailleurs :

Toute civilisation repose sur des images et des histoires, a-t-il dit au sujet de son *Histoire des Atrides*, et la nôtre tient des Grecs deux mythes fondateurs : l'histoire d'Œdipe [...] et l'histoire des Atrides. Nos valeurs, nos points de vue, nos répulsions prennent encore leur source dans ces histoires³³⁴.

³³¹ Jean-François Casabonne, « Le mystère et la marche », *Jeu : revue de théâtre*, n° 92 (3), 1999, p. 86.

³³² Plourde Elisabeth, « Récit polyphonique, récit protéiforme : la figure du narrateur dans *L'Odyssée* de Dominic Champagne » in *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narrative*. Presse universitaire de Laval, 2004, p. 118.

³³³ Paul Lefebvre « Jean Pierre Ronfard, metteur en scène vingt et une aspérités » in *Le théâtre Québécois 1975-1995*, collectif dirigé par Dominique Lafon, Saint-Laurent, Québec : Fides, 2001, p. 206.

³³⁴ J.P. Ronfard cité par Paul Lefebvre, *ibid.*

Le grand nom de la mise en scène québécoise qu'est André Brassard puise lui aussi au cœur des origines de l'Occident. Il a, lui aussi, recours à la tragédie grecque, plus particulièrement à l'équilibre entre distanciation et catharsis qui la définit. Dans la tragédie, les personnages sont conscients d'être des personnages de théâtre et c'est ce qui plaît à Brassard. Il « ne manquera pas de se référer à la tragédie grecque toutes les fois qu'il le pourra, aussi bien, par exemple, comme manifestation d'une théâtralité qui n'hésite aucunement à s'exhiber que comme forme dramatique à même de susciter le jeu théâtral³³⁵». Le compagnon théâtral de Brassard, Michel Tremblay, inclut le monde grec au cœur même de ses textes en utilisant l'entité qu'est le chœur. Dans ses pièces, le chœur souvent composé de femmes vient servir de contrepoint au personnage seul qui se perd dans ses monologues. Ainsi, dans sa pièce *Les Belles sœurs*, les femmes sont tour à tour du côté de la solitude puis du côté du chœur. Elles ne parviennent pas à se détacher de la masse pour avoir une identité propre. Elles sont presque interchangeables. De même, dans *Sainte Carme de la Main*, le chœur est existant : il est composé de travestis et de putains. Ceux-ci commentent le récit dramatique, lui donnent son intériorité et ses résonances multiples. A la manière des chœurs antiques, ils annonceront aussi, dans une langue imagée, le déroulement de la pièce³³⁶.

Wajdi Mouawad ne fait pas exception à la règle. Il affiche, lui aussi, une fascination pour ce qu'il appelle « le monde grec³³⁷ ». Cette fascination se lit au fil des multiples clins d'œil, renvoie à la mythologie et aux tragédies grecques qu'il inclut dans son univers. Il remonte aux racines de l'Occident non seulement pour s'y inscrire mais aussi pour y trouver des réponses. Ces deux enjeux d'inscription et de recherche sont revendiqués par l'auteur ; l'esprit du monde grec traverse également son œuvre par des sentiers moins visibles mais tout aussi essentiels.

Commençons par repérer ce que nous appelons des « allusions précises » (et par là même flagrantes) au monde grec qui s'égrènent dans chacune de ses œuvres. Comme Michel Tremblay, Mouawad introduit le concept du chœur dans certaines de ses pièces. Nous l'avons repéré dans sa première pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* où les voisins forment une image du chœur. Ils ne sont en effet pas reconnus comme des individualités qui pourraient être des personnages à part entière, mais ils représentent une communauté. Ils symbolisent la voix d'un peuple, d'un groupe comme l'était les Trachiniennes par exemple. Le même phénomène est

³³⁵ Hervé Guay, « titre manquant » in *Le théâtre Québécois 1975-1995*, collectif dirigé par Dominique Lafon, Saint-Laurent, Québec : Fides, 2001, p. 187.

³³⁶ Jean-Cléo Godin, op. cit., p. 173.

³³⁷ Il évoque cette fascination et en fait une rétrospective dans l'introduction à l'édition de *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Leméac/Actes Sud, 2008.

reproduit dans *Littoral* au début de la pièce. Le personnage de Wilfrid se retrouve seul face à un groupe dont l'opinion s'oppose à la sienne. Les membres de la famille maternelle viennent commenter le décès du père et donner leur avis. Même s'ils sont plusieurs oncles et tantes, ils ne peuvent être considérés comme des individualités : ils s'expriment tous en même temps, se coupent la parole et énoncent la même pensée. Leurs paroles peuvent être interchangeables, ce qui marque leur appartenance à la voix d'un même groupe :

TANTE MARIE. Wilfrid !

ONCLE MICHEL. Mon Dieu ! Wilfrid !

TANTE LUCIE. Quel drame !

TANTE MARIE. C'est terrible !

TOUS. Horrible !

TANTE MARIE. Ahhh !

ONCLE MICHEL. Marie tu ne vas tout de même pas te mettre à pleurer !

TANTE LUCIE. Qu'est-ce que tu vas faire maintenant, Wilfrid ?

ONCLE FRANÇOIS. Qu'est-ce que tu vas faire ?

ONCLE MICHEL. C'est vrai ça, qu'est-ce que tu vas faire ³³⁸?

Cette scène est une nouvelle fois symbolique de ce qu'était le chœur dans les tragédies grecques. La parole reflète le pathos et l'opinion d'un groupe. Ce procédé se répétera également dans *Forêts* au début de la pièce. Lors de l'anniversaire de la mère, tous les amis sont rassemblés. Leur assimilation à un groupe se fait plus prégnante. Ils n'ont en effet plus de prénoms (comme dans les deux précédents exemples) mais sont désignés par des lettres (B. D. C.). Ils sont même parfois simplement rassemblés sous le terme « Tous ». Ce qui marque plus encore cette unité d'un même chœur³³⁹. Notons tout de même que si le chœur de voisins est présent d'un bout à l'autre de la pièce dans *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, il n'est plus qu'une allusion qui prend sa place dans une scène ou deux du Quatuor.

Les allusions au monde grec se retrouvent aussi à de nombreuses reprises dans certaines des attitudes des personnages. Nous avons décrit plus haut que Mouawad présente *Littoral* comme reposant sur trois personnages classiques dont Œdipe. Ce fantôme d'Œdipe est récurrent de pièce en pièce. Il n'apparaît pas comme une répétition de l'essence de ce personnage mais comme la répétition de certains symboles ou attitudes. Ainsi nous verrons que les personnages mènent

³³⁸ W. Mouawad, *Littoral*, p. 24-5.

³³⁹ W. Mouawad, *Forêts*, coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2009, p. 12-3.

l'enquête à l'image de ce premier enquêteur³⁴⁰. De même, dans *Seuls*, « [Harwan] *se crève les yeux : ses yeux saignent* » – indique une didascalie³⁴¹ – quand il découvre sa vérité. Dans *Littoral* apparaissent des allusions à Antigone sous les traits de Joséphine :

JOSEPHINE. [...] Wazâân, l'aveugle, m'a dit que je sauvais une mémoire. Il m'a appelé par un nom que je n'avais jamais entendu. Il m'a dit « Bonne route, Antigone ». Je lui ai fait entendre que je m'appelais Joséphine, mais il n'a rien voulu savoir ! Il m'a encore saluée de la main et il m'a dit « Bonne route, Antigone »³⁴².

Le personnage qui lui adresse ces paroles est d'ailleurs une figure de Tirésias puisqu'il est un sage aveugle qui s'exprime comme au travers de prophéties. Il agit comme s'il était l'oracle des tragédies grecques revenant dans les pièces contemporaines. Il se souvient des mythes anciens et prononce les premiers vers de *L'Illiade* :

WAZÂÂN. Chante déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes, et fit d'eux la proie des chiens et des oiseaux... Chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector³⁴³ !

Il se surnomme lui-même « l'aveugle qui lit en pleine nuit³⁴⁴ » correspondant à la symbolique de l'oracle aveugle mais qui voit et dit la vérité. Avec la présence de l'aveugle, les prophéties et la question du destin apparaissent à leur tour. Par exemple, à deux reprises il est question d'Apollon comme étant « le dieu qui frappe de loin » et dont l'oracle à Delphes était surnommé « oracle oblique ».³⁴⁵ Dans *Forêts*, Loup est ainsi condamnée à devoir résoudre la « malédiction » de sa famille.

Pour donner un autre exemple de ces « allusions précises », dans *Forêts* il est aussi question que l'enfant d'Aimée joue un jour Clytemnestre. Certains des vers de *Iphigénie* de Racine sont recopiés en italique au cœur de la scène 1³⁴⁶. De tels exemples pourraient être pointés tout au long de l'œuvre de Wajdi Mouawad tant le monde grec est comme omniprésent. Il confie d'ailleurs dans plusieurs entretiens qu'il a le sentiment que les tragédies grecques ont été écrites pour lui. C'est le

³⁴⁰ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2 et à la troisième partie, chapitre 1.

³⁴¹ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 171.

³⁴² W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 85.

³⁴³ W. Mouawad, *ibid*, p. 47.

³⁴⁴ *Ibid*.

³⁴⁵ Citation en exergue de *Le soleil ni la mort...* op. cit. / Réplique d'Aimé dans W. Mouawad, *Forêts* op. cit., p. 14.

³⁴⁶ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 13.

cas dans la rencontre avec le public à Avignon 11 juillet 2009³⁴⁷. Lors de cette rencontre il exprime également l'idée qu'à force de lire ces textes il finit par « écrire comme eux ». Cette affirmation n'est pas une simple hyperbole ou vantardise de sa part. L'auteur s'est réellement exercé à écrire à la manière des tragiques grecs. En 2008, il présente ainsi, avec Dominique Pitoiset, sa pièce *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Dominique Pitoiset, directeur du Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine, fait la mise en scène de ce texte. Ce spectacle propose un voyage aux abords des rivages méditerranéens jusqu'aux cités de Delphes, Thèbes et Corinthe, à partir des grandes figures de la mythologie grecque. L'auteur s'attelle à une tâche gigantesque : l'idée de départ est de réinventer dans un même spectacle : *les Phéniciennes*, d'Euripide, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone* de Sophocle. Le spectacle retrace finalement l'histoire mythologique grecque de l'enlèvement d'Europe à l'aveuglement Œdipe, en passant par l'histoire de Cadmos et par celle de Laïos. Toutes les trames de ces mythes sont conservées, les prénoms et les caractères des personnages mythiques également. Leurs attitudes, leurs choix, leurs destins choisis par les dieux sont respectés. Dans cette réécriture, impressionnante par la surface couverte et le nombre d'histoires incluses, Mouawad use du même souffle tragique que celui des Grecs. L'action est au second plan, les affrontements sont verbaux, les messagers divulguent les choix, les dieux ont raison, les hommes s'égarent en suivant ce pour quoi ils ont été désignés. Et étrangement cependant nulle trace d'un chœur. La pièce repose sur des monologues ou des tirades longues où s'opposent les opinions et les choix. L'auteur utilise comme fil rouge Europe qui n'a jamais été retrouvée, comme une promesse qui n'a jamais été tenue. Par cette faute originelle il tente de comprendre l'origine du mal. Il insiste également sur les lettres de l'alphabet que Cadmos emporte avec lui et qu'il divulgue aux peuples qu'il rencontre. Au travers de ce détail mythique Mouawad appuie sur l'importance de l'écriture de l'histoire d'un peuple, sur l'importance de la mémoire d'un peuple. Il inclut donc à cette réécriture ses propres conceptions et lui ajoute les thèmes récurrents de ses pièces :

En organisant la rencontre entre deux textes (le texte du mythe c'est-à-dire de ses reformulations et de ses interprétations antérieures, et le texte qui l'accueille ou le convoque) l'allusion mythologique suscite des écarts, des glissements ou des contradictions, parfois des superpositions de sens. [...] L'allusion signale un « manque » à retrouver ; elle prête ainsi au texte une épaisseur, ou une profondeur. Derrière ce qui est dit se profile ce qui est suggéré [...] ³⁴⁸.

³⁴⁷ <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Renc/2009/957>

³⁴⁸ Yves Peyré, op. cit. p. 257.

Cette remarque de Peyré à propos de la place des mythes dans le théâtre élisabéthain est valable pour la plupart des réécritures de ce type d'hier et d'aujourd'hui : ce même processus est celui que Mouawad met en place. *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* pourrait sans aucun doute faire l'objet d'une étude approfondie en littérature comparée où les mots de Mouawad seraient comparés à ceux des trois tragiques grecs. Il serait également intéressant de voir la manière dont le dramaturge contemporain réussit à réécrire d'un seul souffle une période aussi vaste ; il s'agirait de comprendre les choix des passages sur lesquels il s'étend et ceux qui font l'objet d'une ellipse. Dans le récit de l'histoire d'Œdipe, par exemple, il commence par un dialogue entre le serviteur chargé de tuer Œdipe (bébé) et le berger qui sauve ce dernier. La pièce s'attarde ensuite sur le moment où Œdipe apprend qu'il fait l'objet d'une prophétie mettant en scène le dialogue entre lui et l'oracle. Puis elle présente tout le récit de la rencontre avec Laïos et la mort de celui-ci, ainsi que le récit de la rencontre avec le Sphinx. La pièce opère ensuite une ellipse et se termine sur Œdipe aveugle contemplant son échec ainsi que celui de sa descendance : sont évoqués le combat fatal de Polynice et Étéocle ainsi que la mort d'Antigone. Il semble donc que Mouawad raconte les éléments qui ne sont que résumés par Sophocle et fait l'impasse sur ce qui fait le corps d'*Œdipe-Roi*. L'étude pourrait être poussée beaucoup plus loin et appliquée à l'ensemble de la pièce. Il s'agirait d'en comprendre les choix et pour reprendre les termes de Peyré d'en analyser les « écarts », « glissements », « contradictions » et « superpositions de sens ».

Cette fascination pour le monde grec passe donc de la simple allusion à la réécriture. Pour que l'utilisation et la reprise du monde grec soit complète, le dramaturge s'est également appliqué à la mise en scène des pièces de Sophocle. Wajdi Mouawad a effectivement décidé de porter au plateau les sept tragédies de Sophocle : après le premier opus « Des femmes » composé des *Trachiniennes*, d'*Antigone* et d'*Electre* en 2011, viendront les créations « Des héros » (d'*Ajax* et d'*Œdipe-Roi*) et « Des mourants » (*Philoctète* et *Œdipe à Colonne*) puis l'intégrale en 2015. Ces mises en scène ont donné lieu à un album composé et interprété par Bertrand Cantat, Bernard Falaise, Pascal Humbert, Alexander MacSween. Cet album contient les chansons (musique et parole) qui ont été créées à partir de la traduction de la parole du chœur des pièces de Sophocle. Il s'intitule *Chœur*³⁴⁹. Le spectacle a également donné lieu à un ouvrage collectif sur la question de la traduction des pièces du tragique grec auquel ont contribué Pierre Filion, Wajdi Mouawad, Robert Davreu et Georges Banu : *Traduire Sophocle* (2011). Il y a donc une réelle volonté de la part de

³⁴⁹ Disponible sur les plates-formes légales et en librairies aux éditions Actes Sud.

Mouawad de revendiquer sa démarche vis à vis du « monde grec » qu'il explore de part en part. Après toutes ces évocations explicites, nous voudrions évoquer les « traces » ou l'essence des tragiques grecques qui s'immiscent chez l'auteur contemporain là où le spectateur s'y attend le moins.

2. Résurgences du monde grec dans les œuvres

Quand Létourneau parle de « digestion » qui renvoie à une notion très organique, physique, nous voulons désigner avec « résurgence » quelque chose de plus inconscient ou dissimulé. Nous pensons que l'univers grec, et notamment celui du tragique, se retrouve sous d'autres formes que l'introduction de références explicites ou la mise en scène des pièces de Sophocle. De même que le décrit Paul Lefebvre à propos de Ronfard :

En fait, il en cherche le noyau dur, la part irréductible, ce qui résiste aux diverses approches critiques. Il sait que ce sont de très vieilles histoires, échos de conflits impossibles à résoudre depuis l'origine des temps, et il cherche [...] à mettre en lumière ce qu'ils portent de nécessaire à la conscience d'appartenir à l'humanité³⁵⁰.

Mouawad fait, lui aussi, ce mouvement du détail à la source essentielle et universel. C'est ce mouvement que nous allons décrire et illustrer afin d'expliquer ce que nous entendons par « résurgences ».

Que Harwan dans, *Seuls*, se perce les yeux, réitérant ainsi le geste d'automutilation d'Œdipe, ne fait pas pour autant de lui un héros tragique. Au contraire nous avançons que des personnages bien plus discrets tels que Nawal ou encore Albert Keller contiennent une essence tragique. Pour expliquer notre propos nous nous basons sur les remarques et définitions de Jacqueline de Romilly dans son ouvrage *La tragédie grecque* (1970). Pour qu'un personnage devienne tragique, il doit se trouver dans une situation tragique. Une situation tragique repose en premier lieu sur des rebondissements :

Dans les tragédies de Sophocle il existe un art délibéré de ménager l'intérêt et de le faire rebondir³⁵¹.

Romilly prend les exemples de Djanire dans *Les Trachiniennes* et de la succession des révélations dans *Œdipe-Roi*. Le même phénomène est mis en place dans la construction des pièces

³⁵⁰ Paul Lefebvre, op. cit., p. 208.

³⁵¹ Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Presses Universitaires de France, Paris, 1970, p. 42.

du Quatuor. Dans *Ciels*, à plusieurs reprises, les membres de la cellule francophone pensent pouvoir déjouer l'attentat. De même que Jeanne et Simon dans *Incendies* commencent par apprendre qu'ils ont un frère et un père en vie, puis que leur père a violé leur mère et enfin que ce père était aussi le fils de Nawal. Une telle construction est donc proche de ce que mettent en scène les tragiques grecs. L'horreur déjà existante se révèle progressivement faisant éclater le tragique de la situation. Jacqueline de Romilly souligne qu'il existe deux procédés qui sont considérés comme étant les éléments constitutifs de la tragédie :

Le premier consiste à pousser une situation menaçante jusqu'à l'extrême limite et jusqu'au moment où le désastre ne peut plus que s'accomplir, le second consiste à rendre cette situation particulièrement horrible en supposant à l'origine une erreur sur la personne³⁵².

Dans *Incendies*, ni le fils ni la mère ne se reconnaissent. Le fils devient le bourreau de sa mère sans le savoir. Et c'est également le cas dans *Forêts*. Rappelons qu'Albert Keller épouse une femme enceinte dont l'enfant serait le fruit du viol d'un inconnu. Il ne pense donc pas commettre un crime, quand, plus tard, il se marie avec ce même enfant devenu une jeune femme. Or, il ignore que le prétendu inconnu qui a violé sa première femme n'est autre que son père. Donc quand il épouse sa seconde femme il épouse en fait sa sœur commettant un inceste. Dans ces deux situations, Mouawad met donc bien en place ce que Romilly appelle une « erreur sur la personne ». Tous ces rebondissements présents dans les pièces de l'auteur contemporain font écho à ceux des tragédies grecques : ils sont les causes d'effets identiques à des siècles d'intervalle.

Après les rebondissements et les erreurs sur la personne, viennent les scènes de reconnaissance. Il s'en trouve une voire plusieurs dans chacune des pièces de Mouawad. Edwige reconnaît sa sœur Esther après dix ans de séparation ; les jumeaux découvrent l'identité de leur père qui est aussi leur frère ; Nawal reconnaît son fils sous les traits de son bourreau lors du procès de ce dernier ; Loup apprend les véritables origines de sa famille ; Ludivine reconnaît Edmond le Girafon, et ainsi de suite, la reconnaissance étant l'un des éléments-clefs des fables mouawadiennes. Jacqueline de Romilly souligne que selon Aristote, dans la reconnaissance « la vraisemblance et le naturel s'allient au pathétique³⁵³ ». Comme chez les tragiques grecs, les reconnaissances mouawadiennes sont le résultat d'une enquête, ce qui les rend vraisemblables. Elles s'allient au pathétique car avec elles révèlent les tristes vérités. Ces nouveaux éléments confirment l'assimilation des caractéristiques des tragédies grecques par le dramaturge contemporain.

³⁵² Ibid. p. 46.

³⁵³ Ibid. p. 47.

Placé dans de telles situations qui leur échappent autant qu'ils en sont coupables, les personnages peuvent prétendre avoir une essence tragique. Ils se comportent donc comme tels. C'est à dire qu'ils tentent à la fois d'échapper à un destin déjà joué (les incestes et autres viols ont eu lieu avant leur naissance ou à leur insu) et à la fois de comprendre ce destin afin de l'assumer. C'est d'ailleurs pour cela que les pièces qui touchent le plus Mouawad, et dont il fait les mises en scène, sont celles de Sophocle. Jacqueline de Romilly explique que les personnages des pièces de Sophocle sont sur le devant de la scène, contrairement à ceux d'Eschyle. Leurs paroles prennent plus d'importance que celles des Dieux et que celles du Chœur :

[...] il n'est pas une des pièces conservées de Sophocle où un problème d'ordre éthique ne soit présenté dans toute sa force, incarné dans des personnages³⁵⁴.

Romilly précise : « La tragédie est tout entière dans l'affrontement des personnages ». Cet affrontement oppose deux normes éthiques : un acte solitaire, moral, à une répression fondée sur l'autorité (*Antigone*) ou encore deux conceptions de la noblesse et deux formes de devoirs différents (*Ajax*). Les personnages en présence dans les pièces de Sophocle sont donc héroïques, courageux, ils tiennent leur position au cœur du conflit. Ils sont mis en valeur par des personnages qui sont leur opposés (la sœur d'Antigone ou celle d'Electre, la femme d'Ajax). Cette opposition permet le déploiement des lignes directives morales de chacun, de prouver leur fondement. Dans les pièces grecques, ce trait des personnages donne lieu à des dialogues longs et donc à des tirades riches et étendues. C'est similairement le cas dans l'œuvre de l'artiste québécois. Il semble que les personnages de Mouawad s'expriment comme des tragédiens. Cela peut paraître anormal, à première vue, qu'un personnage abîmé dans la douleur puisse si facilement se changer en orateur, multiplier les arguments, comme un élève de rhéteurs, avec de longues tirades rigoureusement composées. « C'est pourtant ce que l'on voit dans les scènes d'*agôn*, ou de contestations » écrit Jacqueline de Romilly. C'est également ce que nous trouvons dans les pièces du dramaturge que nous étudions. Dans l'extrait suivant, tiré de *Forêts*, Albert Keller affronte son père dans une dispute qui les oppose :

ALBERT. [...] En vérité vous me voyez bouleversé aujourd'hui. Bouleversé. Jamais je n'aurais pu me croire capable d'une telle violence. Capable de *cela* qui casse tout. Ce bouleversement était là depuis cette nuit étrange où ma mère est morte. Je me souviens de la machine humaine qui a suivi. Implacable machine que votre patience à vouloir faire de moi un homme qui vous ressemble et de ma panique à voir comment jour après jour j'échouais dans ma tentative de vous plaire. [...] Non je ne me savais pas doué d'une telle colère et voici que, soudain, cette colère s'est emparée de moi comme la tempête s'empare des navires et elle a transformé ma vie pour sans doute décimer la vôtre. De quoi s'agit-il ? Comment vous le dire sans que vous m'écrasiez ? Comment vous dire que

³⁵⁴ Ibid. p. 82.

je mets en mille morceaux vos espoirs en moi, en mille morceaux votre nom, votre honneur, votre réputation [...] ? Comment vous annoncer que ce matin je me suis marié contre votre volonté³⁵⁵ ?

Cette tirade est en réalité longue du triple, Albert y déroule un véritable argumentaire exprimant tout ce qui l'oppose à son père. Ses arguments commencent avec l'expression du rejet de sa belle-mère et se terminent par l'annonce qu'il hérite de la moitié de la fortune de son père avec le mariage qu'il a réalisé en secret. Les éléments de pathos sont multiples : du désir de plaire au père à la décision de ne pas lui ressembler. Cette tirade s'inscrit dans une scène où il est question de l'avenir de l'entreprise familiale. L'histoire se passe au début de l'ère industrielle et la famille possède des mines. Alexandre, le père, défend les valeurs de la réputation, de l'expansion et de la conservation de la fortune familiale, ainsi que les valeurs du travail et de l'honneur. En face, son fils est contre le profit abusif, pour un travail plus humain et pour des droits pour les ouvriers et les mineurs. Il décide de construire sa propre famille au cœur d'une forêt dans un zoo où animaux et enfants vivraient en harmonie. Les arguments des deux personnages s'opposent car ils ne s'appuient pas sur les mêmes valeurs. Exactement comme lorsque Créon oppose les valeurs de la justice aux valeurs de la famille que défend Antigone.

Prenons l'exemple de Nawal. Elle pourrait être considérée comme une héroïne tragique car elle agit avec la même solitude que celle que décrit Romilly en parlant d'Electre ou d'Antigone. Pour toutes les trois « l'acte héroïque jailli, ici, de la solitude même » :

ELECTRE. Et bien, c'est moi qui, de ma main et toute seule, achèverai l'entreprise³⁵⁶.

/

SAWADA. Pourquoi dis-tu je ?

NAWAL. Parce que je vais y aller seule³⁵⁷.

Le geste héroïque de Nawal est accentué par la taille de sa réplique, si courte, comparée à la longueur habituelle des répliques des pièces de Wajdi Mouawad. Cependant cette seule similitude entre les trois héroïnes ne peut suffire à qualifier pleinement Nawal d'héroïne tragique. Ainsi, sans qu'aucun des personnages mouawadiens ne puisse être complètement qualifié de héros tragique, l'essence du personnage tragique s'imisce de personnage en personnage, de scène en scène. Le souffle tragique modifie certaines de leurs attitudes et beaucoup de leurs paroles, prouvant une fois de plus « la résurgence » du monde grec dans l'œuvre de Wajdi Mouawad.

³⁵⁵ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit. p. 55-6.

³⁵⁶ Réplique d'Electre, cité par Romilly, op. cit., p. 95.

³⁵⁷ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 63.

Cette remontée dans le temps au travers des intertextualités prouve à quel point l'auteur s'abreuve aux sources des œuvres fondatrices du monde occidental. Récemment, il met en avant ce phénomène dans *Anima*. Il y inclut une bibliographie ainsi que la liste des citations qui se trouvent dans le roman. Il existe donc chez lui un réel souci de s'inscrire dans une cohérence, une rigueur, un cadre culturel et littéraire précis. Ces voyages ont permis d'étudier les différentes identités originelles de l'auteur. C'est à dire les identités qui fondent son œuvre. Ou, dit encore autrement, ils ont permis d'analyser ses identités culturelles. Ce qui nous entraîne à constater que ses identités sont également, pour ne pas dire avant tout, littéraires. Comme l'écrit Stéphane Lépine :

Oui, Wajdi Mouawad est une minorité. Mais non pas tant visible qu'audible ou lisible. Nul n'écrit comme lui ici. Et cela n'a rien à voir (ou si peu) avec ses origines géographiques et la dureté de sa barbe. Je dirais que cela a plutôt à voir avec ses origines littéraires [...] ³⁵⁸.

³⁵⁸ Stéphane Lépine, « Wajdi Mouawad, ou l'irruption de l'Autre », *Cahiers de théâtre Jeu*, 1994, n° 73, p. 84.

DEUXIEME PARTIE :

MARCHE ET MOUVEMENTS

« Le chevalier errant nous apprend que le chemin va au chemin, et non pas au but. »

Un parcours exemplaire, Diane Godin.

INTRODUCTION DE LA DEUXIEME PARTIE

Dans la première partie de la thèse, nous avons situé le contexte de l'œuvre mouawadienne, ses sources les plus importantes et par là même les directions que prend son œuvre. Le terme de « voyage » tel que nous l'avons utilisé a permis de parcourir les horizons et donc d'observer le contexte le plus large de l'œuvre. Par cette étude menée des origines libanaises en passant par l'établissement comme artiste "québécois"³⁵⁹ et par les sources de l'écrivain, nous aboutissons à une écriture multiculturelle – ou plutôt transculturelle pour reprendre les définitions de Clément Moisan et Renate Hildebrand³⁶⁰. Les sources sont innombrables, diverses, parfois très éloignées les unes des autres : du Liban, de la guerre à la culture populaire de Broadway en passant par Shakespeare, Glissant ou encore Rembrandt. Nourries par ces « voyages » tels que nous les avons analysés, les œuvres de Mouawad ont montré leur polyphonie. Cette multiplicité est à la fois l'essence et le moteur de l'œuvre de Mouawad. Elle conduit à une œuvre tout en mouvement. La deuxième partie est consacrée à l'étude de ce mouvement, afin d'en comprendre la nature et les formes.

Pour cette nouvelle partie nous utilisons le terme de « marche » et celui du « mouvement ». Nous choisissons le terme de « marche » parce qu'il s'agit de considérer l'échelle humaine, celle de l'auteur. Nous lui associons le terme de « mouvement » par souci de justesse, car en français, dire qu'une œuvre « marche » ou est « en marche » prête à confusion. Nous ne voulons pas aborder l'idée de la fortune de l'œuvre de Mouawad mais bien celui de son fonctionnement, de son mouvement interne. Par ces deux termes nous sommes donc au plus près de Mouawad et de son œuvre. Il s'agit en effet de comprendre les répercussions que les « voyages » ont sur leur passager. Et par conséquent les répercussions du voyageur sur ses textes et son écriture. Car en effet, « l'identité n'est sans doute, après tout, qu'une question de dosage entre l'arpenteur et le navigateur³⁶¹ ». Il est temps de s'interroger sur « l'arpenteur ».

³⁵⁹ Notons au passage la complexité pour la littérature québécoise d'être elle-même reconnue sur le sol canadien dans un premier temps (mouvement entamé dans les années 70) et dans un second temps de faire à son tour partie de la francophonie non comme un morceau de la littérature française de France mais comme appartenant à la Littérature Monde. Se référer à ce propos aux articles de Dany Laferrière et de Jacques Godbout dans *Pour une littérature monde*. Ce statut de la littérature québécoise complexifie par là même le statut de Mouawad : le voilà doublement francophone.

³⁶⁰ Clément Moisan et Renate Hildebrand, op. cit.

³⁶¹ (N.Prud'homme, 2002 : 157)

L'histoire de la marche est l'histoire de tout le monde³⁶². Le corps, sauf malade, est fait pour le mouvement. La marche est le fait du déplacement humain. Au départ élément nécessaire au bon fonctionnement de l'homme et à son déplacement, la marche devient rapidement un enjeu, une vertu, une notion universelle. Sa plus ancienne occurrence en tant que vertu est sans doute sa place dans l'enseignement d'Aristote à ses disciples. Ces derniers furent nommés péripatéticiens à cause de leurs longues marches à suivre le philosophe faisant son cours. Ce premier souvenir de la marche comme étant liée à un enjeu humain plus grand que le simple déplacement du corps dans l'espace sera suivi de bien d'autres. Même en biologie ou en médecine, la marche ou son absence aura une influence sur le fonctionnement du corps, sur sa santé. Elle aura aussi des effets sur la psychologie du patient. La marche comme enjeu individuel prend parfois de l'ampleur en devenant marche collective. Dans l'univers de l'Histoire elle prend ainsi forme dans les croisades, les conquêtes. Elle est aussi celle des populations fuyant les combats lors des conflits armés ou celle des clandestins cherchant à franchir une frontière terrestre³⁶³. Les marches collectives historiques peuvent aussi défendre des pensées, des droits, des libertés lors des manifestations. Dans les sciences dites dures la marche donne lieu à des expéditions, des explorations et des études de terrain. Dans le domaine du religieux, la marche tient également sa place : la Bible fait par exemple le récit de plusieurs périple dans le désert ; les Écritures racontent aussi Moïse guidant son peuple. Et, en dehors des lignes des textes sacrés, les pèlerins reprennent le flambeau des marches religieuses. Ils avancent dans la volonté d'une marche vers soi ou d'une marche vers Dieu, dans un mouvement de méditation. Quelque soit le domaine, la marche semble donc omniprésente. Elle détient sans cesse de nouveaux sens, de nouveaux symboles, histoires et enjeux. Dans la mythologie grecque, elle prend par exemple la forme de l'épreuve et de la rédemption. Pensons à la marche d'Orphée qui se rend aux Enfers et en revient ; pensons bien sûr, aussi, à Antigone guidant son père, Œdipe ; pour ne citer qu'eux.

La marche est également une dynamique génératrice à la création pour de nombreux philosophes, écrivains et poètes. La marche en tant qu'objet d'étude a donc de multiples entrées, quelque soit le domaine de recherche ou le mouvement artistique qui s'y intéresserait. Nous n'avons pas l'intention d'en soulever tous les enjeux et vertus.

Wajdi Mouawad s'inscrit donc, par deux fois, de manière logique dans cette lignée de penseurs-marcheurs. Parce que c'est un écrivain qui croit en la marche et parce qu'il a subi la marche de l'exil. Il a, de plus, été amené à voyager plusieurs fois. Et depuis, il ne cesse de passer

³⁶² Solnit Rebecca, *L'art de marcher*, Arles : Actes Sud, 2012, p. 11.

³⁶³ Le Breton David, *Marcher – éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, éditions Métailié, 2012, p. 19.

d'un pays à l'autre, par habitude ou nécessité. Il est sans cesse en voyage, sans cesse entre plusieurs univers. Ainsi, de manière quasi systématique, Wajdi Mouawad marche. Tout son univers fait alors de même : ses personnages marchent, ses textes sont construits autour du mouvement. La marche et le mouvement sont à la fois les causes de la crise identitaire mouawadienne et en même temps sa résolution. La marche et le mouvement sont à la fois un gouffre sans fin, un éternel recommencement et en même temps le terreau de la création. L'artiste évoque sans cesse cette idée du déplacement. Il parle de ses propres déplacements physiques et spirituels, de leur nécessité pour sa création. Il raconte souvent ses longues pérégrinations en solitaire dans des ouvrages autofictionnels³⁶⁴ ou des entretiens comme celui avec Jean-François Côté³⁶⁵. Le vocabulaire de la marche et la notion du déplacement sont donc omniprésents dans son œuvre et dans l'ensemble de ses textes. La description de cette mouvance nécessaire se retrouve sous de nombreuses formes. Nous allons en relever ici quelques occurrences. Lorsque Mouawad parle de sa recherche artistique, de sa *démarche*, il emploie sans cesse un vocabulaire renvoyant à ce champ lexical. Dans son introduction à l'édition d'*Incendie* il évoque « le chemin de l'écriture³⁶⁶ », il emploie des expressions qui entraînent la même idée telle que : « pas à pas jusqu'au dernier mot³⁶⁷ ».

De même, bon nombre des personnages qu'il crée ont besoin d'un mouvement pour exister ; ou au contraire l'absence de mouvement les mène à leur perte. Ainsi Willy Protagoras (le premier personnage des créations de Mouawad) et Harwan (le personnage de son unique solo) s'enferment en eux-mêmes et meurent. Au contraire Wilfrid, Simon et Jeanne, Loup – les personnages des trois premières pièces du *Sang des promesses* – effectuent un déplacement tant temporel que physique : ce déplacement leur permet un accomplissement mental. Willem le héros de *Rêves* est aussi un marcheur. Au début de la pièce, le spectateur le voit arriver dans une chambre d'hôtel comme un voyageur qui fait une halte. Il repart sur les routes, à l'aube, à la fin de la pièce. Donc du point de vue des fables de Mouawad le mouvement est bien présent, les personnages marchent à l'image de leur auteur.

Dans le choix de ses mises en scène se trouve aussi cet esprit du déplacement. Mouawad a par exemple fait une adaptation du *Don Quichotte* de Cervantès (Théâtre du Nouveau Monde, 1998). Cette pièce est bien le récit d'un long périple du personnage éponyme et de son compagnon

³⁶⁴ Nous reviendrons sur ce terme, sa définition et sa place dans l'œuvre de Wajdi Mouawad dans la troisième partie de la thèse.

³⁶⁵ Jean François Côté, *l'architecture d'un marcheur - entretien avec Wajdi Mouawad*, Leméac, 2005.

³⁶⁶ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 8.

³⁶⁷ Ibid.

de route. Mouawad a également fait l'adaptation de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (1992). Dans son roman, *Visage retrouvé*, l'enfant s'enfuit. Il fugue. Il marche et le roman en suit les tenants et les aboutissants. Ce procédé sera encore la cas dans sa dernière œuvre : dans le roman *Anima*, le personnage entame un périple à travers l'Amérique du Nord afin de retrouver l'assassin de sa femme. De la même manière, l'écriture mouawadienne en tant que telle, par ses jeux d'alternance entre le passé et le présent, par ses mélanges des genres et par son rythme si particulier contribue à rendre compte de ce mouvement de la marche. Mouawad rend compte de la marche et du mouvement de part en part de son œuvre, de l'idée à la pièce sur scène.

Ainsi, dans le chapitre 1, nous commençons par étudier plus en détails les raisons de la marche de l'auteur, nous verrons également les formes que prend cette marche et les images qu'elle véhicule. Enfin nous verrons comment la marche en solitaire devient par nécessité une marche collective. Dans le chapitre 2, il sera question des personnages mouawadiens et de leur parcours. Nous verrons comment ils vont de la mort à la création. Après avoir étudié l'auteur et ses fables, le chapitre 3 est consacré à l'écriture : de la scène à la structure du texte en passant par la langue. Nous verrons comment chacun de ces aspects participe au mouvement et en est constitué.

Au travers de ces trois études, nous observerons comment la marche permet l'articulation entre les notions d'identité et de création : nous essaierons de comprendre comment la marche participe à la fois à la construction de l'identité artistique et incarne la nature même de l'écriture mouawadienne.

Chapitre 1

Wajdi Mouawad, le marcheur

Ce chapitre est une analyse des raisons de la présence de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Mouawad. L'exil et la perte de l'origine entraînent un besoin vital de reprendre corps avec l'espace-temps. Au travers des regards de deux philosophes, David Le Breton et Christophe Lamoure, nous verrons que la marche possède toutes les vertus nécessaires à cette confrontation avec le monde et avec soi-même. La deuxième raison plus traditionnelle et propre à de nombreux penseurs et hommes de lettres est l'incroyable source de sensations et d'inspiration que permet la marche par sa nature même. Mouawad n'y échappe donc pas et y trouve une origine à sa création. Enfin, cet artiste a le souci et la volonté de s'inscrire dans la tradition littéraire et dans cette lignée de penseurs-marcheurs : ce qui sera donc la troisième raison exposée dans le premier axe de ce chapitre.

Dans un deuxième axe, nous observerons la forme que prend la marche de Mouawad et les images qu'elle véhicule. Sa marche est une marche emplie de doutes. Elle est ambiguë : elle oscille sans cesse entre un espoir naïf, joyeux, et un sentiment de fatalité. Nous l'éclairerons notamment grâce à une comparaison entre Mouawad et la figure du Stalker d'Andreï Tarkovski. C'est aussi une marche qui ne cesse jamais. Elle est guidée par une forme d'éternité. Nous la décrirons en la comparant aux formes de départs avortés qu'il existe notamment dans le théâtre québécois.

Enfin, dans le dernier axe de ce chapitre, nous nous intéresserons au remède que notre artiste cherche pour pallier son perpétuel mouvement. La solution passe par la création collective. Nous verrons donc dans un premier temps comment Mouawad passe de « marcheur » à « stalker » c'est-à-dire « passeur ». Comment l'image du guide s'incarne dans ses pièces mais également dans son rapport avec le public et aussi dans sa manière de créer. La création collective clôt cette étude du processus de création de Mouawad.

I.

L'importance de la marche, son omniprésence chez Mouawad

1. Nécessité de la marche

Là il y a une route qui s'enfonce dans les bois. Sans lampadaires, des arbres et des arbres et des arbres et le vent et la nuit et puis oui, aussi, l'angoisse. Sur cette route que je prends après les répétitions, qui se terminent vers 22h, je m'arrête pour attendre. Attendre que ça passe. Le vertige et la peur. Mais ça ne passe pas³⁶⁸.

Dans ce court extrait autobiographique³⁶⁹, nous remarquons d'emblée que la marche est une marche dans le noir (la nuit et « sans lampadaires »). C'est aussi un déplacement qui n'a pas de but. Cette route s'enfonce dans les bois au lieu de ramener Mouawad à son hôtel par exemple. C'est une marche qui est, de plus, directement associée à « l'angoisse », « au vertige » et à « la peur ». Le lecteur est en droit de se demander ce qui relie « la marche » avec « le vertige et la peur ». Mouawad marche-t-il pour évacuer les sensations qui le hantent ou au contraire, est-ce la marche qui les provoque ? Il dit en effet qu'il s'arrête pour attendre que le vertige et la peur passent, comme si ces deux émotions étaient liées au mouvement. Cet extrait de journal donne le ton de ce que sont les marches biographiques de l'auteur, et de ce que seront les marches fictionnelles de ses personnages. En racontant une anecdote de son passage à Chambéry et de la création de *Forêts*, Mouawad présente, sans le vouloir, quelques-unes des images et des formes que prennent ses déambulations. Elles sont liées à une nécessité et une habitude de la marche et elles renvoient à l'angoisse et aux doutes.

Contrairement à toute attente, (nous pourrions attendre une marche positive, élancée, de celles qui mènent joyeusement à un accomplissement de soi et à la création), les marches de Mouawad ne sont donc pas des promenades au soleil. « Je me suis mis en marche. Une marche dans le noir³⁷⁰ ». La pluie sera, d'ailleurs, souvent présente dans ses mises en scène, lors des marches des personnages. Cette pluie apparaît par exemple dans *Littoral*, quand Wilfrid marche suite à l'annonce de la mort de son père. La nuit accompagne les propres marches de Mouawad. Cet aspect négatif de

³⁶⁸ W. Mouawad, *Le sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*, op. cit., p. 67.

³⁶⁹ Il s'agit d'un extrait du journal qu'il tient durant la création de *Forêts* à Chambéry en février 2006.

³⁷⁰ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 7.

la marche est lié à l'origine du déplacement chez Mouawad, ce qui le contraint et qu'il n'a pas choisi : l'exil. Comme le rappelle Jean Sgard, il existe trois formes d'exil : l'exil imposé, volontaire ou métaphorique. Le dernier ne concerne pas, à première vue, notre étude : il s'agit plutôt de qualifier ainsi *L'Odyssée* ou *Robinson Crusoé*³⁷¹. L'exil « imposé » renvoie à un acte juridique tel que le pratiquaient les Romains ou tel qu'il fut imposé à Napoléon pour ne citer que lui. Bien que l'exil soit une décision des parents imposée à leur fils Wajdi, nous ne pouvons qualifier leur choix « d'exil imposé juridiquement ». Il s'agirait donc d'un exil volontaire. Mais à quel point quitter un pays en guerre peut être qualifié d'exil volontaire ? Car comme le souligne Jean Sgard, l'exil volontaire ne l'est qu'en apparence, « l'errance et l'émigration sont alors vécues comme une injustice, subies comme un exil imposé³⁷² ».

Le premier déplacement de Mouawad est donc dû à l'exil difficile qu'il subit. Trop jeune pour comprendre, il vit ce départ comme un arrachement, comme une perte. Ce premier départ, selon nous, entraîne les suivants. Les déplacements deviennent récurrents, longs, à l'image de ceux de *L'Odyssée* :

En ce temps-là tous ceux qui avaient échappé au brusque trépas étaient en leur logis sauvés de la bataille et de la mer. Seul Ulysse désirait encore son retour et sa femme³⁷³.

Mais si Ulysse finit par revenir, personne ne sait si Mouawad trouvera le chemin du retour, puisque le point d'arrivée n'existe pas ou plus. Difficile, en effet, de revenir aux origines si celles-ci sont troubles, ont été détruites ou sont multiples. Ulysse connaît son point de retour, même s'il y retournera changé et après de nombreuses mésaventures. Il sait que Pénélope l'y attend avec dévotion, fidélité et patience. Dans le cas de Mouawad, au contraire, nul ne sait où se trouve la maison baignée de lumière où la femme qui a préparé le repas attend. Il doute même de l'existence de cette femme dont parle le narrateur du *Poisson Soi*³⁷⁴ et de nombreux autres textes qui sont autant d'anecdotes biographiques³⁷⁵. Cette image est récurrente dans les textes autofictionnels de Mouawad, observons-la dans le texte « La petite table de jardin³⁷⁶ » que nous avons évoqué au chapitre 1 :

³⁷¹ Nous verrons au cours de ce chapitre que ce propos peut être nuancé.

³⁷² Jean Sgard, *Exil et littérature*, Université des langues et lettres de Grenoble, Éd. Ellug, 1986, p. 282.

³⁷³ Homère, *L'Odyssée*, trad. M. Dufour et J. Raison, Paris : Bordas, 1988, p.2.

³⁷⁴ W. Mouawad, *Poisson Soi*, op. cit.

³⁷⁵ Ces aspects de la présence de la biographie de Mouawad et des jeux sur l'autofiction seront traités dans le chapitre 1 de la troisième partie de la thèse.

³⁷⁶ Wajdi Mouawad, « La petite table du jardin » in *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 9, 2006, p. 75-78.

Je ne sais plus où sont les routes asphaltées ni les chemins de terre qui me ramèneront vers la table où le couvert m'attend. C'est une table en bois, ancienne, recouverte d'une nappe fine. Quelqu'un l'a placée contre un mur de pierre chauffé par le soleil tout au long du jour. La nuit venue, la chaleur de la pierre donnera encore une légèreté à la fraîcheur de cet automne qui avance. Laissant la voiture sur le côté de la route, j'ai poursuivi à pied sur un chemin où j'ai ressenti l'étrange bonheur de retrouver un objet perdu il y a longtemps. Je ne me souvenais plus du parfum intense des figuiers sauvages. De chaque côté de moi, s'étaient des plants de vignes sauvages, désertés, semble-t-il, par les hommes. Un vieux puits, au milieu de la route, se dresse comme une blessure dans le saignement du soleil tapant. Ce contre-jour m'a ainsi voilé la femme qui s'y tenait, tout habillée de noir. Elle est sortie de la lumière pour m'apparaître, souriante, le visage brûlé. Elle a prononcé quelques mots en ma direction, dans une langue si lointaine, si tapie à l'ombre de mon enfance, que je ne pouvais pas en comprendre le sens. Qu'importe le sens, puisqu'elle me tend une orange et avec une facilité maternelle, de celles qui ont toujours épluché les fruits pour les autres, elle me la tend, éclatante de lumière éclatée dans les rayons du monde. J'ignore par quelle magie, mais le jus du fruit qui coulait entre ses doigts était pareil aux larmes coulant sur mes joues. Pleurer sans en comprendre la raison, pleurer sans chagrin parce que depuis longtemps on déteste le chagrin, pleurer comme un acte de pensée. Pleurer comme un fruit que l'on ouvre³⁷⁷.

Dans cette longue description se trouve une fracture entre la certitude et le bonheur face aux doutes et au chagrin. Les images qui se veulent rassurantes et belles sombrent sans crier gare dans des images douloureuses. Ainsi, le personnage féminin est une image de l'amour : ce qui pourrait être l'amour conjugal (la femme qui a préparé le repas en attendant son mari) se tourne plus du côté de l'amour maternel avec les termes de « l'enfance » « facilité maternelle ». Quoi qu'il en soit, c'est une figure bienveillante qui est dans l'accueil et le soin. Cependant cette femme est meurtrie, elle a le visage brûlé et elle tend des fruits qui regorgent de larmes. Elle fait donc aussi penser aux femmes des pièces de Mouawad qui sont dévorées par la guerre et la souffrance. Elle peut être un des fantômes qui brûla dans le bus incendié sous les yeux de Wajdi enfant. D'ailleurs elle porte le deuil. Le paysage qui est décrit joue aussi sur cette ambivalence. Il est à la fois gai, empli d'un soleil réconfortant, de la bonne odeur des fruits des figuiers que nous avons relevés précédemment³⁷⁸. Et il est à la fois défiguré par un puits qui saigne, qui se dresse avec l'idée du gouffre, de la peur du vide, du néant, de l'insondable. Les éléments vivants tels les figuiers et les

³⁷⁷ Ibid.

³⁷⁸ Se référer à la première partie, chapitre 1.

vignes qui évoquent une sensation agréable plongent eux aussi dans l'idée de l'oubli parce qu'ils ont été « désertés par les hommes ». Cette atmosphère, nous l'avons soulignée, est celle du jardin libanais où Mouawad jouait avec son frère quand il était petit. Ce même jardin qui a ensuite été ravagé par une bombe – bombe qui en détruisant le jardin détruisait aussi l'enfance du petit Wajdi. C'est « la bombe de trop » qui décide les parents à l'exil en France. Cette scène de la destruction est explicitée dans *Seuls* :

Et même quand la bombe est tombée dans le jardin, tu te souviens de la bombe
papa³⁷⁹ ?

Si dans *Seuls* c'est Harwan qui raconte ce fait, ce souvenir de la destruction du jardin est raconté par Mouawad lui-même dans un entretien avec Stéphane Baillargeon. Ce dernier rapporte les propos de l'auteur :

La situation est devenue insoutenable, un jour de l'été 1978 à Baabbat, où ils s'étaient réfugiés, Wajdi et son frère plus âgé jouaient dans le jardin. Des factions s'échangeaient des tirs. Les enfants s'amusaient à reconnaître les bombardements au son, comme ils collectionnaient les douilles et les balles par jeu. « On entend « boum », mais « boum » ça peut vouloir dire que la bombe vient de tomber au loin ou qu'elle vient d'être tirée de près » « ça a fait boum et Wajdi a savamment déclamé : « un 255 vient... » Son frère a répliqué que la bombe venait plutôt de tomber. Il se trompait. « On l'a ensuite entendu siffler de plus en plus fort. Elle a sauté à vingt mètres de nous. Tout a éclaté, les vitres, le jardin. C'était hallucinant³⁸⁰. »

Ainsi, en recoupant l'entretien et l'œuvre, l'éclairage se fait sur le premier texte d'autofiction. L'ambivalence qui plane entre le moment de bonheur et l'instant de douleur est due à une rupture violente qui n'a pas été digérée (d'où symboliquement le deuil que porte la femme). L'enfance de Mouawad cesse avec cette bombe. Elle déchire le jardin qui était symbole à la fois du Liban et de cette enfance heureuse. A partir de là, « l'enfance est un couteau planté dans la gorge ». Cette phrase est un leitmotiv des pièces de Mouawad, elle se trouve par exemple dans le final d'*Incendies*. L'enfance prend donc des allures d'inachevé car interrompue trop soudainement. Elle s'accompagne de plusieurs pertes, celle de la terre maternelle mais aussi de la langue. Dans ce premier texte Mouawad évoque « une langue si lointaine, si tapie à l'ombre de mon enfance, que je ne pouvais pas en comprendre le sens » ; il s'agit bien sûr de la langue arabe qu'il ne parle plus ou peu. Pour affirmer qu'il s'agit bien de la langue arabe dont il est question (et de la perte de celle-ci par Mouawad), nous pouvons utiliser le même procédé de comparaison que précédemment. Ainsi, dans *Seuls* Harwan regrette :

³⁷⁹ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit. p. 150.

³⁸⁰ Stéphane Baillargeon, « Cauchemar éveillé », *Le Devoir*, 3 Juin 1999.

Aujourd'hui je suis capable de dire *concomitant* je peux placer sans problèmes le mot *aporie* dans n'importe quelle conversation mais je ne suis même pas foutu de dire *fenêtre* en arabe³⁸¹.

Ainsi, ce premier texte de « La petite table de jardin » dit l'exil en faisant ressentir la rupture entre les deux mondes (enfance, Liban, bonheur stable et monde adulte, ailleurs, mouvement). Tout le travail que Mouawad s'oblige à mener est à la fois de reconquérir l'avant de la rupture et le pourquoi de la rupture. Le pourquoi de la rupture prend corps dans ses fables. Quant à la tentative pour reconquérir ce point de départ trop vite rompu, elle s'incarne dans la marche. Ce texte du chemin vers le jardin et vers une enfance dont le souvenir se mêle de bonheur et d'angoisse devient alors un leitmotiv. Dernièrement, Mouawad le réécrit presque mot pour mot dans son avant-dernier texte³⁸² publié, *Le Poisson soi* :

Je ne sais plus où sont les routes asphaltées ni les chemins de terre qui me ramèneront vers la table où le couvert m'attend. C'est une table en bois placée contre un mur chauffé au soleil le jour durant. La nuit venue, la pierre donnera une légèreté à la fraîcheur de cet automne qui avance. Laissant la voiture sur le bord de la route, j'ai poursuivi à pied avec la sensation de retrouver un objet, perdu il y a longtemps. Je ne me souvenais plus du parfum des figuiers sauvages. De chaque côté du chemin s'étalent des plans de vignes laissés à l'abandon. Une femme invisible dans le saignement du soleil, est sortie du contre-jour pour m'apparaître, tout habillée de noir, le visage halé, ridé, une orange à la main. Elle a prononcé quelques mots dans ma direction dans une langue si lointaine, si tapie dans l'ombre de mon enfance, que je ne pouvais en comprendre le sens, ni en retrouver l'origine ; puis, avec la facilité de celles qui ont toujours épluché les fruits pour les autres, elle me tend l'orange ruisselante de lumière éclatée. Pleurer sans en comprendre la raison, pleurer sans chagrin parce que depuis longtemps on déteste le chagrin, pleurer comme un fruit qu'on ouvre.

J'ai repris ma route et descendu les sentiers menant vers la mer³⁸³.

Dans cette quête du souvenir règne le champ lexical de la marche : « routes », « chemins » « ramener » « voiture » « poursuivi à pied » « direction » « repris ma route » « sentiers » « mener ». Le personnage marche mais son univers fait de même avec l'automne qui « avance » par

³⁸¹ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit. p. 151.

³⁸² Le genre et la nature de ce texte font l'objet d'une étude dans la troisième partie au chapitre 1.

³⁸³ W. Mouawad, *Poisson Soi*, op. cit., p.13.

exemple³⁸⁴. Ces textes de Mouawad sont donc, bien sûr, la métaphore de ce point de chute qu'il a perdu, qu'il imagine sans cesse. Et nous l'avons vu, le Liban est onirique plus que réel³⁸⁵. Il est donc vraiment perdu. Car comme l'écrivait Jacques Brault dans *Agonie*, « il n'y a pas, il n'y a pas eu, il n'y aura jamais de pays³⁸⁶ ». La condition de l'artiste exilé est précisément de se tenir dans ce non-lieu, dans cette non-appartenance systématique, de se tenir entre tous ces « voyages » que nous avons décrits lors de la première partie.

La marche est donc le moteur de la quête identitaire de Wajdi Mouawad. Ainsi, il confie à Jean-François Côté qu'il a besoin de marcher pour non seulement créer mais aussi se (re)trouver :

La marche, telle que je la vis, n'est pas une activité « sportive », c'est une méditation.
Au diapason du mouvement et de mon rythme cardiaque. Quand je marche, je suis.
[...] La marche est pour moi le seul remède à l'angoisse [...] ³⁸⁷.

Nous obtenons ici la réponse à une de nos questions initiales. Dans le premier texte que nous avons cité, l'extrait de journal, nous nous interrogeons sur qui de la marche ou de l'angoisse était à l'origine de l'autre. Mouawad notait en effet « je m'arrête pour attendre. Attendre que ça passe. Le vertige et la peur. Mais ça ne passe pas³⁸⁸ ». Dans l'entretien il révèle que la marche est bien son « seul remède à l'angoisse » venant avérer nos hypothèses. Et en effet, selon Christophe Lamoure, la marche permet de reprendre prise avec le monde et avec soi-même. Dans son ouvrage, *Petite philosophie du marcheur*³⁸⁹, il commence par énumérer les termes qui renvoient à la marche. Il évoque le terme « d'arpenter ». Ce mot en grec, signifie « mesurer les terres ». Cette mesure des terres se faisait grâce au pas de l'homme. Le terme « arpenter » nous permet donc ici de renouer avec la dimension de l'homme, de rendre compte de sa petitesse et de sa limite. De cette double constatation découle un vertige humain face à l'infini. Vertige qui se ressent face à l'univers ou même seulement face à la taille de la planète. Se mettre en marche permet donc à l'homme de reconsidérer sa propre dimension, son propre espace, sa propre mesure. Christophe Lamoure écrit « chaque fois que je marche, c'est le monde qui m'est rendu³⁹⁰ ». Victor Hugo cité par Le Breton exprime cette même sensation de sa présence au monde grâce à la marche :

³⁸⁴ Cette idée de l'univers qui s'adapte à la marche de l'auteur se trouve également dans l'entretien avec J.-F. Côté, op. cit., p. 59.

³⁸⁵ Première partie, chapitre 1.

³⁸⁶ Jacques Brault cité par Lépine, op. cit., p. 86.

³⁸⁷ J.F. Côté, op. cit. p. 62.

³⁸⁸ W. Mouawad, *Le sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*, op. cit., p. 67.

³⁸⁹ Lamoure Christophe, *Petite philosophie du marcheur*, Paris, Milan, 2007.

³⁹⁰ Ibid., p. 14.

Rien n'est charmant, à mon sens, comme cette façon de voyager – à pied – on s'appartient, on est libre et joyeux ; on est tout entier et sans partage aux incidents de la route, à la ferme où l'on déjeune, l'arbre où l'on s'abrite, à l'église où on se recueille³⁹¹.

Ce mouvement de reprise de possession du monde qui nous entoure est donc un premier élément qui explique le besoin de marcher. Par ce contact physique avec la terre, l'homme qui marche réapprend à ressentir son corps mais également son environnement. En tant qu'exilé, Wajdi Mouawad connaît cette nécessité de reprendre pied et corps dans un espace nouveau et diamétralement opposé à son pays d'origine. Dans *Seuls*, le personnage principal, Harwan, en s'adressant à son père, compare, avec humour et ironie, le soleil du Liban avec à la neige montréalaise :

[...] Je ne sais pas si je suis capable, je ne sais pas... Je veux dire toi, tu as eu l'Italie, et Bagdad et le Caire et Beyrouth et la mer... Ici, c'est quarante centimètres de neige et quand ils annoncent qu'il ne fera que moins cinq degrés à la radio, c'est le bonheur absolu³⁹² !

Mouawad se doit de reprendre corps avec le nouvel espace qui l'entoure : ressentir le pouls de la ville, l'arpenter pour en vivre le rythme et les particularités, les odeurs, l'air, la température, le climat. De même, souligne Le Breton, une marche à la campagne est l'occasion de redécouvrir les saisons et les différents attraits de la nature. « [Le marcheur] ne sait où donner des yeux tant ils se donnent à mille autres perceptions qui ne sont plus seulement visuelles³⁹³ ».

Le Breton explique également que la marche ne mène à rien sinon à soi. La marche participe donc au souci de la quête identitaire de celui qui l'effectue. Les marcheurs que nous avons cités en introduction, qu'ils soient croyants, conquérants ou écrivains marchent vers un accomplissement d'eux-mêmes. Chacun d'eux « cherche sur les sentiers ce qui lui manque, mais ce qui lui manque est sa ferveur. Il espère à chaque instant trouver ce qui alimente sa quête. Nous avons toujours le sentiment qu'au bout du chemin quelque chose nous attend, qui n'était destiné qu'à nous³⁹⁴ ».

³⁹¹ Le Breton, op. cit., p. 20.

³⁹² W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 151-2.

³⁹³ Le Breton, op. cit., p. 19.

³⁹⁴ Idem, p.158.

2. De la rencontre sensuelle

Parmi les principes même de la marche et ses possibilités, à la (re)prise de possession de l'espace et à l'éveil des sensations s'ajoute l'obligation de lenteur. La lenteur est propre à la marche humaine. La somme de ces deux facteurs ajoutée à la lenteur permet alors de renouer avec la contemplation :

L'aptitude à conserver une juste distance, par laquelle la chose vue n'est pas accaparée mais seulement admirée, devient une aptitude rare. La marche enseigne cet art grâce auquel le monde suscite le recueillement et le respect. L'aspiration à la beauté et à la sérénité rencontre une satisfaction profonde dans cette relation à la nature³⁹⁵.

La marche qui permet donc sans mauvais jeu de mots de reprendre pied sur terre – de « ressentir son corps » souligne Montaigne dans ses *Essais* – est propice à l'élévation de la pensée. Chacun le sait : la marche favorise la réflexion, plus que ça, elle la stimule. Le pas ouvre l'espace de la méditation aussi bien que celui de la pérégrination. Rendue à la beauté, au silence et à la lenteur, l'âme reprend souffle et contact avec les éléments simples et nécessaires à son expression³⁹⁶. Tous ces éléments menant à l'élaboration de la pensée et de la création nous expliquent l'engouement des écrivains, des philosophes ou des artistes pour la marche. Victor Hugo poursuit :

On va et on rêve devant soi. La marche berce la rêverie ; [...] à chaque pas qu'on fait, il vous vient une idée. Il semble qu'on sente des essaims éclore et bourdonner dans son cerveau³⁹⁷.

Cette même explosion d'idées propices à la création est partagée par nombre d'auteurs et par nombre de philosophes. Le Breton et Lamoure citent tous les deux Nietzsche dont les pensées sont aussi ardues et élevées que les ascensions que le philosophe effectue dans des chemins escarpés de haute-montagne. Wajdi Mouawad ne fait donc pas exception. Il a besoin de la marche pour mettre en ordre ses idées et s'ouvrir à la création. La marche, pour lui aussi, en tant qu'écrivain, en tant qu'artiste, est le moyen d'émuler, d'ordonner, de participer à sa création :

Quand je marche, je ne pense pas, je fantasme. Je rêve à telle pièce que je vais écrire, telle histoire, je refais une mise en scène [...]. La marche pour moi à ceci d'important qu'elle se situe continuellement dans le domaine des sensations. Dans la marche, les fantasmes, auxquels la vie nous arrache, s'ils s'évaporent, si à la limite on ne s'en souvient plus, ils demeurent inscrits en nous, fossilisés en nous, puisqu'on continue à porter la sensation qu'ils nous ont fait éprouver³⁹⁸.

³⁹⁵ Lamoure, op. cit., p. 16.

³⁹⁶ Ibid., p. 23.

³⁹⁷ Le Breton, op. cit., p. 20.

³⁹⁸ J.F. Coté, op. cit., p. 62.

Dans ces sensations confiées à Jean-François Côté, Mouawad évoque les mêmes éléments que ceux que nous venons de relever. Il parle de la symbiose qui existe entre son corps et ses pensées, comme Christophe Lamoure soulignait que la conversation prend le rythme des plats ou des montées, se faisant plus précise et courte dans les ascensions. Mouawad conte ses penchants pour la rêverie, pour l'évasion et ce qu'il nomme le fantasme. Il précise que même s'il oublie les rêves éveillés qui le parcourent lorsqu'il se promène, ce sont eux qui lui permettront de créer à son retour. Cette conception est similaire à celle de Virginia Woolf. Pour elle, les pensées nourries par la marche sont plongées dans le cosmos, elles sont « ciel pour moitié, si on pouvait les soumettre à une analyse chimique on y trouverait des grains de couleurs et des litres de volumes d'air³⁹⁹ ». L'un et l'autre reconnaissent que leurs pensées et leur corps sont marqués des sensations de la marche, sensations qui leur permettent la création.

La marche est donc pour un artiste un médium à sensations. L'artiste est en effet celui qui est capable de voir et de réutiliser ce qu'il a vu. Il existe un mouvement artistique qui est né, inspiré par le film *Stalker* d'Andrei Tarkovski. Ce mouvement est présenté par Thierry Davila dans son ouvrage *Marcher, créer*⁴⁰⁰. Ce laboratoire de recherche artistique s'intitule comme le film, *Stalker*. Selon nous, il illustre parfaitement, entre autres, la manière dont procède un artiste lorsqu'il arpente l'espace. Le principe de *Stalker* étant d'arpenter les villes néo-babyloniennes. Ce sont des villes inorganiques, des espaces vides ; des espaces où le vide et le silence ont pris possession des lieux. Ce sont souvent des terrains vagues, où rien ne vit car ils sont coincés par la ville ou engloutis par elle. Ce peut être aussi des rues, des quartiers entiers abandonnés. Ce sont des non-lieux. Cette description des villes qui sont arpentées par ce mouvement artistique, renvoient directement aux décors du film *Stalker* mais également à ceux de Mouawad qui se construisent eux aussi autour de ce nihilisme où peu d'objets arborent plusieurs sens⁴⁰¹. Le mouvement *Stalker* se propose d'organiser des marches à travers les villes. De traverser ces lieux inorganiques pour les regarder. Le but n'est pas de construire, ni de reconstruire. Rien n'est ajouté à ses espaces vides (sauf une fois de la farine sur des blocs de béton à Rome en 1995.) Dans ces espaces, l'homme est en proie à de nouvelles expériences de la solitude. C'est aussi un moyen de se confronter à ce qu'est un territoire actuel. Le terme d'« actuel » est à prendre dans le sens de ce qui est en devenir ou ce qui ouvre sur ce que sera le futur. Les dérives, telles que sont nommées les traversées de villes à la manière du mouvement *Stalker*, se font en trois mouvements : accéder au territoire d'abord, pour le traverser

³⁹⁹ Le Breton, op. cit., p. 29.

⁴⁰⁰ Davila Thierry, *Marcher, créer*, Paris : éditions du Regard, 2002.

⁴⁰¹ Cf. deuxième partie, chapitre 3, I

ensuite, et en percevoir le devenir. Le but est de vivre la ville différemment, de l'expérimenter en percevant ce qu'elle a de moins percevable. Stalker reprend donc le concept de marche en ayant les yeux ouverts sur l'invisible comme le proposaient Breton et les surréalistes, et comme le fait Mouawad. Dans son entretien avec Daniel Chartier *Nouveaux regards sur la littérature québécoise* mené à l'Université Québec en 2008⁴⁰², il explique qu'il est en quête de sensations. Il se dit « le témoin d'un point de vue sur le monde » tout en concédant que « ses sensations de lecture du monde » ne sont pas analysables. Mouawad prend trois exemples pour illustrer son propos :

- Il habite vers la cathédrale de Toulouse. Il lui a fallu plusieurs mois avant de réaliser qu'il y avait un balcon sur la façade et que la rosace est décentrée par rapport à la porte.
- Il n'y a pas de marche pour rentrer dans la cathédrale Notre Dame. Comme si la facilité était inversement proportionnelle à l'importance de l'entrée du lieu.
- Le peintre Cézanne, selon Mouawad, a dit avoir réussi à peindre la montagne que lorsque qu'il comprit qu'elle n'était pas concave mais convexe.

Autant d'expériences sensorielles qui se développent sur le même schéma que celui conceptualisé par le mouvement Stalker : apprendre à regarder autrement. Redécouvrir l'espace. Ce mouvement artistique n'invente peut être pas de nouvelle notion mais il le théorise, et en fait une expérience orchestrée par une organisation précise. Les marches sont suivies d'une création plastique qui peut être exposée dans les musées ou biennales. Cette création plastique rend compte de la traversée. Ainsi les marcheurs redessinent la carte de la ville traversée, ils en oublient les axes principaux, les lieux touristiques. Ils laissent une trace de leur parcours sur des cartes. Ils prennent également des photos et des films de l'expérience. Le but de ces mises en scène est de rendre compte, non de définir. Les films sont très longs, ils rendent compte de la durée, de l'expérience du temps et de l'espace. Nous notons ici la prise de conscience du corps dans le temps et dans l'espace qui sont si importants pour Le Breton ou Lamoure. Les membres du mouvement Stalker ont parcouru Rome – qui est leur plus long trajet, quatre jours, soixante-dix kilomètres parcourus – et également Milan et Paris⁴⁰³. Selon Davila, ils sont des « arpenteurs » et des « capteurs » de ces

⁴⁰² W. Mouawad, entretien mené par Daniel Chartier, *Nouveaux regards sur la littérature québécoise*, Université Québec, 2008.

⁴⁰³ En plus des traversées qui permettent, par leur compte-rendu, de faire de l'arpenteur un géographe, grâce à l'élaboration, la réinvention des cartes, le mouvement Stalker est aussi sismographe. Il capte les mouvements du monde, l'observe, saisit le moment opportun, s'intéressant par exemple à des groupes nomades ou immigrés et à leur évolutions et prises de possession, interférences avec les territoires. Stalker organise aussi des actions avec ces groupes, actions qui ne sont jamais, fidèlement au principe de Stalker, des constructions mais des installations temporaires comme le repas dans un immense cercle blanc.

intensités urbaines. Nous retrouvons le terme d'arpenteur, que nous avons évoqué plus haut avec cette idée de reprendre possession non seulement du monde mais également de soi grâce à la marche.

Les promenades de Mouawad sont donc, par leurs vertus, tellement au cœur de son inspiration que c'est lors de certaines d'entre elles qu'il découvre le sujet de ses pièces, lequel lui apparaît sous la forme d'un personnage. Dans l'entretien qu'il accorde à Joël Cramensnil, il fait le récit de cette rencontre comme s'il s'agissait d'une rencontre réelle entre lui et une autre personne. Cet entretien a été mené dans le cadre du colloque « nouvelles écritures du Québec »⁴⁰⁴ qui fait suite à la représentation de la pièce *Incendies*. Mouawad commence par expliquer qu'*Incendies* lui est apparue sous la forme d'une femme dans la rue. Elle serait venue vers lui sur les conseils d'une amie : *Littoral* – à savoir, sa pièce précédente. Dans ce récit imagé que propose Mouawad de sa création, il est tout de suite question de marche. La rencontre a lieu dans la rue, le personnage vient à lui. L'artiste poursuit ses révélations sur sa création en expliquant que cette rencontre est telle une rencontre amoureuse. Il explique qu'à partir de là il est « plein ». « L'histoire se raconte en moi » souligne-t-il. Pendant tout ce temps-là, il correspond avec cette inconnue : il s'écrit des lettres à lui-même, comme si elle lui répondait. Là encore, cet envoi et cette réception participent d'un effet de mouvement. Grâce aux allers et retours des lettres, la pensée peut germer, avancer, se préciser. L'espace-temps lui donne de l'ampleur.

3. S'inscrire dans la lignée des penseurs-marcheurs

Mouawad éprouve le besoin de parler de la marche. Elle se retrouve sans cesse dans ses textes, quelle que soit leur nature : c'est-à-dire tous les textes qu'il divulgue à propos de lui ou de son œuvre et de sa création, autre que ses pièces elles-mêmes. Il a besoin de revendiquer la marche comme moteur de sa création. Outre la réponse qu'elle apporte à la perte originelle et outre ses vertus inspiratrices, elle lui permet de s'inscrire dans une lignée de marcheurs.

En, effet, nous avons vu plus haut la place quasi omniprésente de la marche, quelle que soit la discipline considérée et les valeurs qu'elle entraîne avec elle. En littérature, les mêmes riches images sont reprises. A celles-ci s'en ajoutent de nouvelles dès le XVIII^e siècle. A cette époque, la marche en solitaire est développée et réaffirmée avec les romantiques ; Jean-Jacques Rousseau à leur tête avec ses *Rêveries du promeneur solitaire*. La marche est propice à la rêverie, à la

⁴⁰⁴ *Rencontre avec Wajdi Mouawad*, entretien mené par Joël Cramensnil, dans le cadre du colloque « nouvelles écritures du Québec » organisé du 5 au 9 avril 2005 à l'université Marc Bloch, Strasbourg 2 et par le Théâtre National de Strasbourg.

contemplation, en un mot à l'inspiration chère aux auteurs. Mise à part les romantiques qui en font l'éloge, arguant la nécessité de la marche afin d'atteindre la contemplation, nombreux sont les auteurs qui confient l'importance de la marche pour leur écriture. Montaigne s'exclamait déjà : « Mes pensées dorment si je les assieds. Mon esprit ne va si les jambes ne s'agitent⁴⁰⁵ ». David Le Breton dans son ouvrage *Marcher – éloge des chemins et de la lenteur* cite ces différents écrivains au gré de leurs propres réflexions. Il s'y trouve ainsi Montaigne, Rousseau, Segalen, Woolf, Bonnefoy, Gracq, Camus... Tous évoquent l'importance de la marche pour leur équilibre personnel et pour leur création. Ainsi, après les contemplations des romantiques, c'est au tour des surréalistes qui, au début du XX^e siècle, mettent l'accent sur la marche. Cette fois-ci il ne s'agit plus de marcher dans la nature mais d'arpenter la ville. La marche citadine est donc l'occasion de découvrir la ville, ses beautés et ses secrets. Le marcheur surréaliste, conformément à ses principes, cherche à porter un regard neuf ; à voir ce que les autres passants ne voient pas, à déceler l'invisible.

Dans *Nadja*, Breton ajoute des photographies à son texte pour rendre compte de ce qu'il voit de Paris, pour donner l'impression des lieux qu'il « hante », des détails qu'il voit⁴⁰⁶. Cette ambition donne lieu dans les romans à des descriptions de parcours si réalistes que le lecteur pourrait déambuler dans la ville au rythme de sa lecture et mettre ses pas dans ceux des personnages. C'est le cas dans le texte *Le Paysan de Paris* d'Aragon et également dans le texte de Breton. Dans *Nadja*, en effet, les rencontres de Breton avec l'héroïne sont faites de cette errance. Ils se retrouvent dans des cafés ou restaurants dont tous les noms sont rapportés : « Nouvelle France », « Dauphin », « Delaborde ». Mais la plupart du temps, les deux protagonistes n'y restent que peu de temps et partent sillonner Paris. Leurs conversations sont ponctuées de ces déplacements : « nous voici, au hasard de nos pas, rue du Faubourg Poissonnière⁴⁰⁷ », « nous nous dirigeons vers le Louvre⁴⁰⁸ », « nous tournons par la rue de la Seine⁴⁰⁹ », « nous passons boulevard Magenta⁴¹⁰ », et ainsi de suite. Un lecteur curieux pourrait retracer la quasi-totalité de leurs itinéraires. L'enjeu de ces itinéraires dans Paris ne s'arrête pas à la découverte de la ville ; les surréalistes voient dans la déambulation une incarnation de la liberté – la liberté étant le but ultime de leur mouvement, ce qu'ils cherchent à atteindre et à mettre en place aussi bien dans leur quotidien que dans leur art. Comme eux, Nadja met la marche au cœur de sa vie. Ce qu'elle préfère et qui est sa principale activité – pour ne pas

⁴⁰⁵ Essai « des trois commerces » cité par Lamoure, op. cit., p. 96.

⁴⁰⁶ Breton, *Nadja*, Paris : Gallimard, 1991, p. 9.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 82.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 98.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 116.

⁴¹⁰ Ibid., p. 122.

dire la seule – c’est errer dans les rues de Paris. Cette activité a un véritable sens pour elle. Ce n’est pas inutile, mais vital. D’ailleurs, elle s’étonnera du titre d’un des livres de Breton : *Les pas perdus* car selon elle, il n’y en a pas. Elle ne peut comprendre ce titre qui va à l’inverse de sa manière de sillonner les rues⁴¹¹. Ainsi, la marche de Nadja, associée à son esprit libre et à sa capacité à voir contribue à lui faire incarner le surréalisme.

Mouawad est un lecteur insatiable. Le domaine de la marche est un moyen (inconscient ?) pour lui de montrer qu’il connaît cette lignée de penseurs-marcheurs et de s’inscrire parmi eux. Prenons par exemple l’ouvrage qu’il a écrit à propos de sa quadrilogie, *Le sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*. Au tout début de l’ouvrage, il commence par parler d’un chat dans un tableau qui *marche* sur un muret, il parle ensuite d’un *voyage* qu’il a fait au Liban. Il se trouve ensuite un autre texte qu’il écrit dans un *avion*, il y explique que : « pour écrire [il] étai[t] parti *marcher* sur les *routes* de La Mancha », puis deux lignes au-dessous il écrit : « *dans un train j’avais réussi à mettre en mots* les trois récitatifs du père qui allaient clore le spectacle⁴¹² ». La liste du champ lexical du mouvement se poursuit dans tout l’ouvrage. La marche prend sa place au fil des déplacements comme elle prenait sa place pour André Breton dans *Nadja*. Mouawad a, de plus, la volonté de s’inscrire de lui-même dans la lignée des littéraires marcheurs. Un autre exemple est, dans ce sens, encore plus remarquable. En effet, l’auteur a conçu et monté deux de ses pièces (*Forêts* et *Seuls*) à Chambéry. Il a donc marché dans les pas de son ancêtre littéraire et marcheur le plus connu : Jean-Jacques Rousseau. Mouawad a sûrement cheminé « avec lui » jusqu’aux Charmettes où se trouve la maison de Madame de Warens, où Rousseau séjourna. Si la comparaison entre ces deux contemplatifs relève de l’anecdote, elle contribue cependant à démontrer les intentions de Mouawad d’épouser l’histoire littéraire. Mouawad confie d’ailleurs ses déambulations chambériennes au journal qu’il tient durant son partenariat avec l’Espace Malraux de Chambéry. Des extraits de ce journal sont reproduits dans *Le sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes* :

Chambéry, ville de la Savoie [...] Jean-Jacques Rousseau s’y est souvent promené en solitaire, sa maison n’est pas bien loin, rue Jean-Jacques Rousseau justement. [...] Sur cette route que je prends après les répétitions, qui se terminent vers 22h, je m’arrête pour attendre⁴¹³.

⁴¹¹ Ibid., p. 83.

⁴¹² Nous soulignons, W. Mouawad, *Le sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*, op. cit. p. 5, 10, 23.

⁴¹³ Ibid., p. 67.

Suivre fidèlement les pas du promeneur solitaire semble nécessaire et évident dans la *démarche* de Mouawad. Relevons maintenant deux autres références à des marcheurs-clefs de la tradition culturelle occidentale qui marque l'œuvre de Mouawad. C'est sous leur éclairage que nous comprendrons mieux les images qui se dégagent de cette omniprésence de la marche. Tout d'abord, Mouawad est mordu de cinéma au point de confier dans son entretien avec Joël Cramésnil⁴¹⁴ qu'il a vu plus de films que de pièces de théâtre. Et comme de nombreux amateurs de cinéma, il a vu les films d'Andrei Tarkovski. Une des particularités d'un artiste est d'absorber ce qu'il voit, lit, aime pour ensuite le réinjecter par clins d'œil, hommages, pastiches, plagiats inconscients ou encore par tissages ou éclats dans ses propres œuvres⁴¹⁵. Ainsi, Stéphane Lépine note dès 1994 qu'il y a du Tarkovski dans les mises en scène de notre dramaturge. Dans son article « Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'autre », il relevait la présence de la pluie sur scène :

L'œuvre théâtrale de Wajdi Mouawad [...] se passe dans une maison où il pleut, de l'eau, des larmes ou des obus (comme c'est le cas chez le grand cinéaste Tarkovski)⁴¹⁶

Cette suggestion de Lépine est confirmée par Georges Banu dans *Traduire Sophocle* :

Comme chez Andrei Tarkovski – que WM affectionne – le récit épouse le flot du temps avec la mouvance bien maîtrisée d'un créateur qui refuse de s'exposer⁴¹⁷.

Cet attrait de Mouawad pour Tarkovski est encore souligné dans *Les Tigres de Wajdi Mouawad* par Charlotte Farcet⁴¹⁸ :

L'image invite à une promenade : celle des personnages d'André Dhôtel si chers à Wajdi, celle des randonneurs du *Mont Analogue* de René Daumal, celle du passeur, du physicien et de l'écrivain dans le jardin de *Stalker*. Celle aussi qu'il fait dans chaque ville qu'il découvre ou sur chaque plateau qu'il arpente, allant et venant d'un pas vif⁴¹⁹.

Dans cette citation, nous retrouvons *Stalker* mais également la deuxième référence culturelle, *Le Mont Analogue* de René Daumal, qui nous sert à étayer les images de la marche dans l'œuvre mouawadienne.

⁴¹⁴ W. Mouawad dans un entretien avec Joel Cramésnil, op. cit.

⁴¹⁵ Mouawad est un spécialiste de cette intertextualité, comme nous l'avons présenté dans la première partie de la thèse.

⁴¹⁶ Stéphane Lépine, « Wajdi Mouawad, ou l'irruption de l'Autre », *Cahiers de théâtre Jeu*, 1994, n° 73, p. 84.

⁴¹⁷ Georges Banu, « Wajdi Mouawad un théâtre sous Haute Tension » in *Traduire Sophocle*, op. cit., p. 58.

⁴¹⁸ Charlotte Farcet est dramaturge et responsable de l'ouvrage *Les Tigres de Wajdi Mouawad*. Cet ouvrage rassemble des témoignages des comédiens, artistes, scénographes, techniciens qui ont accompagné d'une manière ou d'une autre les spectacles de Mouawad.

⁴¹⁹ *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Les carnets du grand T n° 14, Le grand T éditions joca seria, 2009, p. 58.

II.

La marche selon Mouawad :

le doute et l'éternité

1. Le doute

Mouawad marche à la manière du *Stalker* de Tarkovski. Il marche sans relâche et avec conviction, même si tout semble perdu et que l'aspect salvateur de cette marche est remis en doute. *Stalker*⁴²⁰, créé en 1979, dans ce qui était alors l'U.R.S.S, par Andreï Tarkovski, est un incontournable de la tradition cinématographique. Du point de vue du synopsis, il s'agit d'un homme qui est Passeur : « *Stalker* ». Le rôle qu'il endosse au détriment de sa vie familiale est de faire passer les gens qui le souhaitent dans la « Zone ». Cet endroit n'est pas clairement défini. C'est un endroit mystérieux, dangereux et interdit. Il est présenté comme faisant partie des phénomènes inexplicables au même titre que le triangle des Bermudes ou les extra-terrestres. La rumeur veut que les souhaits y soient exaucés. Le Passeur doit y guider deux autres personnages qu'ils nomment le Professeur et l'Écrivain « en quête de « quelque chose » qu'on peut nommer diversement : bonheur, foi, idéal, croyances⁴²¹ ».

Parcourons ce film en quelques mots. L'atmosphère à l'ouverture et dans les premières scènes est très sombre. Les couleurs qui prédominent sont le noir, le blanc et le gris. Les décors contribuent à cette ambiance d'enfermement. Il ne s'y trouve que des matériaux industriels : métal, poteaux électriques, murs en pierre qui forment comme un labyrinthe, hangar, barbelés, grillage. A cela s'ajoute de nombreuses flaques d'eau, où l'eau est stagnante et noire – cette image de l'eau figée est souvent synonyme de mort comme chez Nerval dans *Les Filles du feu*. Le rôle du *Stalker* est d'apprendre au Professeur et à l'Écrivain comment traverser la Zone. La traversée de la Zone s'accomplit selon un rituel précis, empli de codes et de complexité qui ajoutent au mystère et à l'étrangeté de leur périple. Les trois hommes doivent par exemple lancer un ruban devant eux avant d'avancer, pour tâter le chemin. Ils ne peuvent revenir sur leurs pas, ils ne peuvent aller en ligne droite, mais toujours contourner pour aller jusqu'à la Chambre, lieu des souhaits. Le Professeur et l'Écrivain sont plus ou moins réticents à tous ces rituels dont ils ne comprennent pas vraiment

⁴²⁰ Tarkovski Andreï, *Stalker*, Films sans frontières, U.R.S.S, 1979.

⁴²¹ Danièle Dubroux, « *Stalker* » de Andreï Tarkovski - Les limbes du temple », *Les cahiers du Cinéma*, n°330, Décembre 1981, p. 40.

l'intérêt (l'écrivain veut partir seul de son côté, puis, effrayé, se ravise. Enfin, se joue une autre scène où le Professeur veut revenir sur ses pas, pour récupérer son sac oublié). Le Passeur les réprimande comme des enfants. Il laisse entendre que la Zone a une existence propre qu'elle ne cesse de se mouvoir pour créer de nouveaux pièges mortels. Les scènes qui se passent durant le franchissement de la Zone sont envahies par la végétation. Elle est si dense que les personnages s'y engouffrent jusqu'à la taille. L'eau y est bien vivante, elle se manifeste sous la forme de cascades assourdissantes sorties de nulle part. « Pas besoin de faire de la psychanalyse de l'eau pour savoir qu'elle a une double fonction symbolique contradictoire : dissolution et purification » souligne Danièle Dubroux⁴²². Les couleurs y ont une place avec une explosion de vert contrairement au début du film qui se trouve dans un presque noir et blanc. La Zone est donc en stricte opposition avec l'univers dont sont issus les personnages et qu'Andrei Tarkovski présente au début de son film. Lors de leur périple les trois personnages doivent aussi traverser un bâtiment qui semble piégé. Il est rempli de longs couloirs sombres, de puits, de salles vides et d'autres remplies de sable. Lors de la traversée de ce lieu qui doit les conduire à la Chambre (des souhaits), les deux explorateurs sont en proie au doute. L'Écrivain, par exemple, n'est plus sûr de vouloir la postérité littéraire. Il n'est même plus sûr de croire en l'écriture. Dans la Chambre des souhaits, les choses ne se passeront finalement pas comme prévu. L'Écrivain ne se sent plus prêt à s'accomplir et le Professeur veut détruire la Chambre. Il ne veut pas qu'Elle tombe entre de mauvaises mains qui pourraient détruire l'humanité. S'ensuit alors une bagarre physique puis verbale entre les différents protagonistes. Le Professeur et l'Écrivain reprochent au Passeur de profiter de la situation, ce dernier avouera qu'il ne trouve pas d'autre sens à sa vie que d'aider ceux qui ne croient plus en rien à venir trouver un espoir dans la Chambre. Le film se termine sur leur retour au point de leur rencontre et sur les doutes du Stalker. Il regrette que les hommes et mêmes les intellectuels ne croient plus en rien. Leur scepticisme a empêché les souhaits de s'accomplir. Le Stalker continuera cependant à jouer son rôle de Passeur mais il refuse que sa femme l'accompagne : « Imagine si pour toi aussi il ne se passe rien ».

Ce résumé, accompagné de quelques commentaires, était nécessaire afin de mieux décrire la marche de Mouawad tel un Stalker. Il permet aussi de comprendre ce qui a nourri ses réflexions. Ainsi, il s'y trouve la figure de l'écrivain qui, en proie aux doutes, n'est plus capable de succomber à la magie de la chambre des souhaits. « Le doute est en lui comme une fleur vénéneuse qui parasite la création et la nourrit en même temps de son venin⁴²³ », comme si son imagination l'avait quitté en

⁴²² Ibid.

⁴²³ Ibid.

chemin. Nous pouvons imaginer que Tarkovski soulève l'idée que l'écrivain n'est pas apte à lire le monde. Mais nous préférons y voir l'idée qu'il suggère que le monde peut être lu par une autre forme d'artiste, celui qu'incarne le Stalker. Dubroux décrit ce personnage du Stalker comme étant

[...] dégénéré, larvesque (il le dit lui-même), marqué par une tache de cheveux blanc qui peut signifier tour à tour la plaque de lèpre, la tonsure du prêtre à la droite du crâne ou le stigmaté d'un monde vieilli prématurément. Il est pourtant celui en qui réside et jaillit la part de Dieu hors d'un corps-dépouille qui se meut au cours du film en corps Christique. Intemporel avec son crâne rasé et ses yeux délavés, il pourrait être le prisonnier échappé d'un goulag, le juif revenu d'un camp ou le nouveau prophète d'un monde en lambeaux⁴²⁴.

Ces différents qualificatifs siéent également à Mouawad qui se décrit lui-même sans cesse comme un survivant de l'exil, comme « un monstre⁴²⁵ ». Il apparaît donc comme un reflet de ce Stalker qui, à la fin du film, continue son périple quoi qu'il advienne. Il continue de jouer son rôle de guide même si les gens ne croient plus en rien. Comme dans *Littoral*, le personnage principal, Wilfrid, possède cette ambivalence. Comme le Stalker larvesque qui cependant se fait guide, Wilfrid ouvre la voie aux autres personnages presque sans le vouloir. Ce n'est pas Wilfrid qui demande aux personnages de le suivre mais Simone⁴²⁶. Et ce n'est pas lui qui décide, à la fin de *Littoral*, de ce que les personnages vont advenir. C'est cependant son histoire et son périple qui guide les autres⁴²⁷. De même Mouawad, comme le Stalker, ne veut pas éduquer les gens : « pas les rendre meilleurs, pas les éduquer, les embraser⁴²⁸ ». Il plane donc dans le mouvement de Mouawad une ambivalence, à la fois cette volonté de guider et de se retrouver soi-même, doublée de la certitude que tout est perdu et que seule règne la désillusion.

Dans la séquence finale du film de Tarkovski, le Stalker décide de continuer, mais son geste peut être perçu comme plutôt fataliste, résigné, guidé par une habitude. En effet, cette décision fait suite à la révélation de la perte du désir des hommes (il ne s'est rien passé dans la Chambre des souhaits). Le film se conclut sur la présence de la fille du Stalker, muette et aux yeux vides, capable de télékinésie. Elle fait bouger trois verres, l'un qui se renverse et un deuxième qui va juste près du bord. « L'un tombe, l'autre pas, pourquoi ? » s'interroge Michel Chion. Il avance que :

⁴²⁴ Ibid.

⁴²⁵ W. Mouawad dans un entretien mené par Daniel Chartier, op. cit.

⁴²⁶ Se référer à la première partie, chapitre 3.

⁴²⁷ Se référer à la deuxième partie, chapitre 2.

⁴²⁸ W. Mouawad dans un entretien mené par Daniel Chartier, op. cit.

[...] par exemple, les trois récipients pourraient être les trois hommes. Ou bien, ils renverraient au thème de l'eau et du récipient (transparent) dans l'œuvre de Tarkovski. Cela peut sembler facile, ce lapin spiritualiste et parabolique tiré de son chapeau au dernier moment, par le réalisateur – pour opposer le mutisme sacré de l'innocence enfantine au bavardage des hommes... Seulement, ce que se sont dit, tout au long de leur parcours, les trois hommes en question, n'a rien d'un bavardage mondain – ce sont des choses graves, cruelles, pertinentes, de celles qui engagent et qui marquent. Qu'il s'agisse de pouvoir, de la jouissance du guide, de la peur de l'« aphanisis » (c'est-à-dire de la perte du désir), on n'entend pas souvent dans le film, des propos aussi forts et responsables, et c'est en quoi je ne suis pas d'accord avec ceux qui n'y ont entendu qu'un discours humaniste et moralisant. Ainsi, dans le mutisme ultime de l'enfant, et dans son regard perdu ouvrant un espoir – dans cette bouche close et ce regard vide, vient résonner et se perdre tout ce qui s'est dit et joué, d'autant plus fortement que la parole a été plus vraie et le jeu plus fortement joué. Le silence fait résonner les paroles qui ont été prononcées⁴²⁹.

Cette ambivalence et cette fin ouverte sonne comme l'annonce d'un éternel périple : celui du Stalker, tout comme celui de Mouawad qui en porte les mêmes caractéristiques. Les fins des pièces de Mouawad porteront aussi cette ambiguïté. Si nous reprenons la remarque de Stéphane Lépine : « L'œuvre théâtrale de Wajdi Mouawad [...] se passe dans une maison où il pleut, de l'eau, des larmes ou des obus⁴³⁰ », nous constatons qu'effectivement dans les pièces de ce dramaturge, il pleut. Et cela ne s'arrêtera pas aux *Mains d'Edwige au moment de la naissance*, ni à *Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques au début du siècle*. Parmi les nombreuses occurrences du déluge dans ses mises en scène, pensons à la pluie de pétales de roses qui conclut *Forêts* et dernièrement à la pluie inaugurale et battante de sa trilogie *Des femmes*. Dans *Incendies*, la pièce se termine avec la demande de Simon à Jeanne d'écouter le silence de leur mère. La didascalie s'achève par : « Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère. Pluie torrentielle. » Cette fin pose question. Le silence de Nawal (la mère qu'ils « écoutent ») est dû à la découverte de l'horreur. La pluie souligne donc cette découverte intolérable. Elle sonne un peu comme les déluges divins de la Bible, donc davantage comme une punition qu'une délivrance. Cette météo rappelle aussi combien les personnages sont éloignés de leur pays d'origine, comme le souligne Harwan sur neige/soleil. Elle suggère que le chemin est encore long. La pluie n'est donc plus anecdotique comme le suggérait Stéphane Lépine, mais bien un leitmotiv. Elle procède de la même symbolique contradictoire : entre dissolution et purification, ce que relevait Danièle Dubroux⁴³¹ à propos de la présence de l'eau dans *Stalker*. Ces trombes d'eau font donc vaciller les « happy ends » que propose Mouawad. Elles sont un grain de sable qui fait douter de la foi de Mouawad en la réconciliation. Elles font donc douter de la marche en solitaire comme remède à la perte. Et elles projettent le marcheur vers une obligation de renouvellement.

⁴²⁹ Michel Chion, « Le dernier mot du muet », *Les cahiers du cinéma*, n°331, Janvier 1982, p. 87-8.

⁴³⁰ S. Lépine, op. cit., p. 84.

⁴³¹ Danièle Dubroux, op. cit.

2. Marche éternelle

Le doute et l'ambivalence qui planent sur la marche du Stalker l'entraînent vers une marche sans fin. Il en est de même pour Mouawad. Sa marche éternelle trouve son écho dans un autre marcheur : celui du *Marcheur* d'Yves Thériault⁴³². Cette pièce raconte une journée de veille et d'attente. La famille qui ne se fréquente plus depuis un moment – les enfants sont grands – se rassemble à cause de l'agonie du père. Ils discutent au rez-de-chaussée – personne n'osant aller voir le père à l'étage. Chaque membre de la famille fait, alors, le bilan de sa vie, reconnaissant à quel point l'empreinte du père autoritaire les a marqué. A l'étage, ce père à l'agonie piétine, marche en rond. Le bruit de ses pas fait office de sa seule présence. Présence oppressante qui se fait bien réelle alors qu'elle est invisible. Ainsi, même dans la mort, le père continue d'imposer sa présence et d'impressionner sa famille, comme le souligne Renald Bérubé dans la préface de l'édition de la pièce. Il marche comme il a toujours agi. Il reste debout même dans l'agonie. Il est toujours dans cette volonté d'affronter ce qui lui fait face, comme il a affronté la nature et la terre agricole. Le père, appelé ici « le marcheur » incarne donc à la fois l'autorité intransigeante, le pouvoir écrasant, unique et la volonté de rester debout⁴³³. D'un point de vue québécois, il incarne le colon anglais contre qui l'identité québécoise a longtemps cherché à se dresser jusqu'à mener la révolution tranquille. D'un point de vue mouawadien il incarne la génération qui a décidé et fait des erreurs que la génération suivante paie amèrement. Cette génération fautive sera d'ailleurs un autre des thèmes récurrents des pièces du dramaturge. Et enfin, « le marcheur » est aussi à notre sens celui qui ne s'arrête jamais, même quand la mort guette, même quand les espoirs ont laissé place aux doutes, il ne cesse d'arpenter sa chambre. Ce faisant il incarne lui aussi ce marcheur à l'ambiguë détermination désillusionnée que nous décrivons. Il est d'ailleurs étonnant que Jean-François Coté appelle Mouawad de ce même nom de « marcheur ». Peut être simple coïncidence ou peut être volonté de sa part, quoi qu'il en soit, les deux hommes fictifs et réels incarnent la même forme de « marcheur ».

Dans le théâtre québécois, la pièce d'Yves Thériault n'est pas la seule à évoquer cette idée d'une marche récurrente ou, par extension, d'un départ impossible (et d'une arrivée tout aussi impossible). Ce départ est souvent le seul moyen de « s'en sortir ». Nous reprenons l'expression de Carmen dans *A toi pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay (1971)⁴³⁴. Ce personnage est le seul à parvenir à fuir l'ambiance néfaste de sa famille. Nous retrouvons ici la nécessité du départ et

⁴³² Yves Thériault, *Le marcheur*. Leméac, collection Théâtre Canadien, 1968.

⁴³³ Renald Bérubé dans la préface de *Le marcheur*, op. cit., p. 27.

⁴³⁴ Michel Tremblay, *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*, Leméac, coll. Théâtre Canadien, 1971.

de la marche que nous venons de dépeindre chez Mouawad. Le départ est un thème récurrent de la dramaturgie québécoise. Un peu à la façon dont les colons sont arrivés sur ce continent, les personnages qui s’y trouvent aspirent à leur tour à un déplacement. Une manière de construire leur identité.⁴³⁵ Seulement cette idée de départ n’est pas aussi simple qu’elle n’y paraît. La plupart du temps, les personnages sont face à des départs avortés. Ils changent de décision en cours de route. C’est ce qui arrive dans la pièce *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger (1971)⁴³⁶. La fille (Geneviève) et le fils (Renaud) affirment vouloir partir. Tout au long de la pièce, Renaud affirme son identité qu’il juge différente de celles de ses parents. Il ne s’exprime pas comme eux. Ses parents parlent un bon français, celui des colons, alors que Renaud emploie des termes du joul. Il affirme être plus québécois qu’eux. Il a également des idées politiques différentes des leurs. Il se dit plus ouvert d’esprit. Pour toutes ces raisons, il ne cesse de répéter qu’il va quitter le domicile familial où il étouffe. La fille a déjà quitté ses parents. Elle est partie vivre sa vie avec l’homme qu’elle aime. Cependant à aucun moment de la pièce le spectateur/lecteur ne peut constater le départ de Renaud. Mieux encore, Geneviève revient au domicile familial, déçue de l’amour et du couple. Les deux enfants ne sont donc pas les tenants d’un départ constructif qui leur permettrait un accomplissement. Ils sont bien les tenants d’un départ raté ou avorté. Finalement, c’est la mère, qui à la fin de la pièce, fait sa valise. Dans un ultime soubresaut, elle espère pouvoir reprendre sa vie qui lui échappe et lui redonner un nouveau sens. Seulement, l’auteur ne nous dit pas la suite de cette décision. La pièce se termine sur l’image de la mère avec sa valise à la main. Mais rien n’indique son éventuel voyage. Gertrude fera-t-elle un vrai voyage ou, à l’image de ses enfants, se contentera-t-elle d’un voyage avorté ?

Cette notion de voyage avorté se rapproche à notre sens de la manière dont Mouawad, ses mots et ses personnages voyagent. Le périple semble sans fin et il se répète de texte en texte. Un voyage qui ne cesse de s’accomplir sans jamais arriver est une forme de voyage avorté. C’est le cas des personnages du *Bateau que Dieu sait qui avait monté et qui flottait comme il pouvait c'est-à-dire mal* d’Alain Pontaut (1970)⁴³⁷. Dans cette pièce les personnages entament un grand voyage en mer sans que jamais le bateau n’avance réellement. Le départ n’en finit plus. Le déplacement ne se fait pas. Le lieu de la pièce demeure ce bateau qui est délabré, qui coule sans jamais disparaître et qui n’échoue pas non plus. Le temps de la pièce suit cette même atmosphère. C’est un temps

⁴³⁵ Pas besoin non plus de rappeler que « les voyages forment la jeunesse » et que le « voyage initiatique » est un topos de la littérature quelle qu’elle soit. Ce qui nous intéresse ici est l’hésitation à faire ce voyage.

⁴³⁶ Françoise Loranger, *Encore cinq minutes*, Montréal : Édition Cercle de France – Collection Théâtre, 1971.

⁴³⁷ Alain Pontaut, *Un bateau qui dieu sait qui avait monté et qui flottait comme il pouvait c'est-à-dire mal*, Leméac. Coll. Théâtre Canadien, 1970.

éternel. Il ne s'écoule pas. Il est toujours le même. Le lecteur n'a aucune notion du temps réel, ni de l'époque, ni de la durée. Quant à l'action, elle repose sur l'ennui des personnages et leur tentatives infructueuses de naviguer. Les personnages, à plusieurs reprises, disent avoir une « île en vue ». Mais ils ne décrivent pas la même vision. Ce qui met en doute la véracité de cette vision. La pièce d'Alain Pontaut rappelle le théâtre de l'absurde. Elle égrène des éléments incohérents. Le délabrement du bateau devrait entraîner son naufrage dès le début de la fable. Les trois personnages ont des comportements proches de la folie : Pervenche passe un coup de téléphone à sa mère morte depuis des mois. Gama, capitaine et mari de Pervenche, parle à un personnage imaginaire et est pris d'hallucinations. Fabert subit les deux autres. Il joue un double rôle avec chacun (il est l'ami de Gama, mais également l'amant de sa femme) et donc n'a plus de personnalité propre. Enfin, les aspirations de ces trois personnages relèvent tant de la folie que de l'irréalisable. Gama veut devenir écrivain. Pervenche veut avoir un enfant et faire de l'humanitaire. Alors qu'ils sont tous deux éternellement coincés sur ce bateau. Cette atmosphère absurde se fait alors la métaphore d'un voyage avorté. Elle repose sur une triple impossibilité :

- l'impossibilité pour le bateau de naviguer
- l'impossibilité des personnages à communiquer entre eux et à accomplir leurs désirs
- l'impossibilité donc pour les personnages de « s'en sortir »

Nous retrouvons ici l'expression de la Carmen de Tremblay. Cette expression « s'en sortir » est idéale. Elle inclut l'idée de déplacement (sortir d'un lieu qui nous enferme, aller ailleurs) et l'idée d'évolution psychologique (affronter une situation). Elle colle donc parfaitement à cette idée de départ avorté. Dans la pièce de Pontaut, les personnages ne parviennent pas à se déplacer. Physiquement, le bateau n'avance pas. Et ils ne parviennent pas non plus à « s'en sortir » psychologiquement car ils sont en proie à leurs désirs contradictoires, à leur impossibilité de dialoguer entre eux afin de se comprendre.

Ce rapide détour parmi quelques auteurs québécois nous permet de réaffirmer l'ancrage de Mouawad dans cette culture, dont il partage les thèmes et les questionnements. C'est aussi un moyen d'éclairer à force de comparaison cette idée d'un éternel voyage. Force est de constater qu'à l'image des personnages de Loranger ou de Pontaut, l'ambiguïté sur un départ réel et la répétition d'un même voyage, nous verrons qu'il se construit chaque fois sur le même schéma. Ce qui est équivalent à un départ avorté ou, dit autrement, à un voyage éternel. Dans les deux cas la fin n'arrive jamais. Comme nous l'avons soulevé dans le premier axe, l'idée d'une marche éternelle se

répète dans les textes autofictifs⁴³⁸ de Mouawad ; elle se répète aussi dans ses œuvres. Nous proposons donc, maintenant, un regard sur les différents finals de ses pièces afin de voir ce que les personnages deviennent. Nous verrons qu'ils « s'en sortent » mais sans que le lecteur ne sache réellement ce qu'il advient d'eux.

Littoral :

LE PERE.
Il est l'heure de vous mettre en route.
Avancez sur les chemins
Épuisez-vous à la marche,
Partez avant le jour
Et ragez, et enragez
Au bout des villes
Au bout des routes
[...]
Il y a le littoral et la grande mer,
La grande mer qui emporte tout
Et qui m'emporte d'ailleurs,
Qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
qui m'emporte, qui m'emporte, qui m'emporte,
qui m'emporte...⁴³⁹

Cette dernière réplique de la pièce est ambiguë dans son traitement. Le père incite les personnages à partir sur les routes, comme s'il leur donnait sa bénédiction et que les personnages allaient se mettre en route. Cependant le lecteur/spectateur ne les voit pas partir. Au contraire les derniers mots de la pièce sont ceux du père qui accepte de quitter la vie et qui après avoir été « emmerré⁴⁴⁰ » laisse la mort l'emporter. Ce qui a pour conséquence de fermer la fin plutôt que de la laisser ouverte comme la scène précédente le suggère. Elle détourne sensiblement la fin de son axe. Les personnages devraient avoir trouvé le but de leur expédition et se mettre en chemin, au lieu de ça ils contemplent la mort. La nuance est fine du point de vue de la fable. Elle est réelle du point de vue des mots employés. La répétition du terme « m'emporte » révèle bien cette idée d'un mouvement perpétuel, sans fin, éternel. Prenons un autre exemple, dans *Rêves* c'est l'hôtesse qui conclut la fable :

⁴³⁸ Cette qualification est définie au premier chapitre de la troisième partie.

⁴³⁹ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 104.

⁴⁴⁰ Issu de « emmerrer », néologisme de Mouawad signifiant « enterrer dans les eaux de la mer » Ibid., p. 89.

L'HOTELIERE.

Six heures. La nuit se termine. Vous devez partir, n'est-ce-pas ?

L'hôtesse se lève. Willem se lève. Willem remet ses souliers. Sa chemise. Il range son sac. L'hôtesse l'aide à ranger ses affaires. Willem prend son manteau. L'enfile. Prend son sac à dos. L'hôtesse lui arrange son manteau. Le col. Boutonne les boutons de son manteau.

L'HOTELIERE.

Bonne route, monsieur, bonne route...

WILLEM.

Merci, Madame.

Willem sort.

Temps.

L'hôtesse reste seule. Regarde par la fenêtre. Regarde la chambre.

L'hôtesse s'assoit avec les cahiers de son fils. Ouvre le premier. L'Aurican, à son côté, chante une chanson joyeuse de deuil qui fête le départ de l'enfant vers une vie meilleure. L'Aurican prend l'hôtesse dans ses bras et danse avec elle⁴⁴¹.

Cette nouvelle fin est ouverte mais elle est tout aussi ambiguë. Quand le personnage principal s'en va, rien n'est dit sur sa destination. Et il se remet à marcher comme il est arrivé au début de la pièce. Ce qui suggère que la pièce n'a servi à « rien » puisque la situation finale est identique à la situation initiale. Un homme sans identité marche sur les routes. Le doute sur la véracité de cet « happy end » est accentué par le fait que l'hôtesse vient de perdre son fils qui s'est suicidé. L'attitude de l'hôtesse d'aider Willem à se préparer et de lui ajuster le col indique qu'elle projette l'image et le souvenir de son fils sur Willem. Par extension, l'absence de destination de Willem et cette assimilation au fils mort peuvent indiquer que Willem à son tour meurt. D'ailleurs l'Aurican chante une « joyeuse chanson de deuil »⁴⁴².

Le mouvement chez Mouawad est un mouvement qui est récurrent, presque en boucle, et qui par conséquent prend la forme d'une quête éternelle. De ce fait, Mouawad est plutôt du côté de l'errance, il raconte d'ailleurs dans son entretien avec Jean-François Côté, qu'après avoir marché longtemps (parfois des journées entières), il se rend tout à coup compte qu'il est arrivé dans tel ou tel quartier sans s'en être aperçu. Dans cet exemple anecdotique, il est clair que Mouawad s'éloigne du concept « d'arpenteur » décrit par Le Breton et mis en place par le mouvement Stalker. Au contraire, Mouawad oublie la ville au bout d'un moment, il précise même qu'il faut qu'elle soit assez grande pour ne pas risquer d'en sortir. Il oublie d'observer à la manière surréaliste. Il finit conclut-il, qu'il « marche dans le fantasme⁴⁴³ ». C'est ce qui nous permet d'affirmer qu'il entretient

⁴⁴¹ W. Mouawad, *Rêves*, op. cit., p. 66.

⁴⁴² Nous commençons ici à percevoir que la mort, le départ et l'idée de délivrance sont très proches, notion sur laquelle nous reviendrons.

⁴⁴³ J.-F. Côté, op. cit., p. 61.

une marche éternelle, sans retour, détachée de toute géographie terrestre, de toute finalité. Et en cela il est donc beaucoup plus proche de Nadja que de Breton lui-même. Sa marche se rapproche plus d'une errance que d'une trajectoire. Ce qui va alors prendre de l'importance n'est pas l'arrivée, puisque nous venons de voir qu'elle n'existe pas ou plus. Ce qui aura de l'importance c'est ce mouvement en tant que tel, c'est l'idée même d'être en mouvement qui prime sur l'arrivée. Si nous reprenons la définition Jean Sgard⁴⁴⁴ avec les trois formes d'exil – l'exil imposé, volontaire ou métaphorique – l'exil volontaire, qui était le plus proche de l'histoire de Mouawad, prend finalement des allures d'exil métaphorique : Mouawad l'amplifiant et s'en servant comme moteur. Le voyage sera donc l'aventure théâtrale et avec elle l'idée que le voyage en solitaire qui n'aboutit à rien doit être secondé par un voyage collectif. Les marches des différents personnages aboutiront sans cesse à la rencontre avec l'Autre et à l'idée d'un effort collectif. La création de Mouawad est marquée par cette idée, primordiale, du collectif.

III.

Marche collective

La marche chez Mouawad, si elle commence en solitaire, est donc souvent l'occasion de rencontres. Le marcheur prend alors des allures de guide (volontaire ou inconscient de son rôle). C'est pourquoi, après avoir analysé l'image d'un marcheur en proie au doute et à une quête éternelle, nous revenons maintenant sur le marcheur qui se fait guide. Cet exposé nous mènera à la création collective.

1. Passeur

Nous avons décrit plus haut le périple du Professeur et de l'Écrivain guidés par le Stalker de Tarkovski. Nous allons maintenant nous appuyer sur cette image du Stalker en tant que Passeur. Le Passeur tel que défini dans le film est celui que souhaite être Mouawad en tant qu'auteur. En effet, l'idée d'un artiste se devant d'être le témoin d'un point de vue sur le monde, capable de lire et de retranscrire les sensations qu'il y trouve, est parfaitement illustrée dans le film *Stalker*. Ainsi, chaque nouvelle scène est remplie de symboles, de l'idée de l'épreuve, du dépassement de soi. Les épreuves semblent terribles alors que les personnages ne risquent jamais réellement leur vie. Tout se passe comme si le but était de les faire sortir de leur manière habituelle de fonctionner. Les soumettre à une autre conception de ce qui est sous leurs yeux, apprendre à voir derrière le visible.

⁴⁴⁴ J. Sgard, op. cit., p. 282.

Ce qui illustre bien la manière de marcher telle que la conçoit Mouawad et telle que nous l'avons définie au début de ce chapitre : voir autrement, être attentif aux sensations, expérimenter le réel. Les épreuves que traversent les personnages dans *Stalker* ont toutes un seul but : ne pas se contenter du visible. Comme lorsque les trois personnages lancent un ruban pour déterminer la route qu'ils doivent prendre à travers les hautes herbes, l'enjeu est de ne pas avancer simplement tout droit, mais d'essayer de voir si d'autres accès sont possibles. Ne pas choisir la facilité de la ligne droite mais prendre la route de la prudence, ou celle de la fantaisie, celle de la poésie ou de l'étrangeté. L'idée est d'imaginer que la Zone n'est pas un simple pré à traverser mais bien un monde qui peut faire apparaître des dangers ou des secrets. *Stalker* sous-entend que ce n'est pas un simple champ. Bien sûr le spectateur cartésien peut y voir une simple mise en scène pour rendre crédible la thèse de la Chambre des souhaits ; le philosophe peut y voir une mise en condition de l'esprit avant de pénétrer la révélation ; l'artiste peut y découvrir une méthode pour lire le monde sous le signe de la beauté. La démarche de Mouawad en tant que Passeur ne s'arrête pas à voir le monde sous le signe de la beauté. L'auteur essaie de réveiller ses spectateurs, d'amener son public à voir autrement. Mouawad a donc des traits communs avec le personnage du *Stalker*. Par exemple, à l'image du personnage du Passeur, Mouawad n'hésite pas à se faire moralisateur. Le Passeur réprimande ceux qu'il guide – le Professeur et l'Écrivain – lorsque ces derniers ne suivent pas ses instructions, sortent des lignes tracées par les rubans ou quand ils reviennent en arrière. Cette conception est proche du rôle du dramaturge tel que le définit Brecht dans *Le petit Organon* :

On a tellement l'habitude de ce qui nous entoure que plus rien ne nous étonne. Nous n'interrogeons pas les choses qui nous entourent et nous prenons ce qui nous entoure comme le lot de l'humanité. Il faut réussir à avoir le regard de Galilée sur le lustre qui oscille. Le théâtre se doit d'être ce regard et se doit de créer ce regard chez le spectateur, doit lui apprendre à être étonné⁴⁴⁵.

Ce trait de l'œuvre de Mouawad peut parfois prendre des proportions extrêmes qui l'entraîne à être perçu comme trop moralisateur. C'est ce que pense par exemple Marie-Christine Lesage qui trouve que Mouawad se sert beaucoup trop du mélodrame et de la morale dans ses pièces⁴⁴⁶. Et en effet, les pièces de Mouawad se terminent souvent par un long monologue du héros de la fable qui, repu de son voyage, peut annoncer la bonne nouvelle⁴⁴⁷ de la réconciliation. Il invite implicitement ou explicitement ceux qui l'écoutent à faire de même :

⁴⁴⁵ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, suivi de, *Additifs au petit organon*, Paris, L'Arche, 1963, section 44.

⁴⁴⁶ Entretien avec Marie-Christine Lesage, professeur adjoint à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) depuis 2009, le 12 juin 2012 à l'UQAM.

⁴⁴⁷ Cette expression n'est pas un hasard, le religieux tient une place importante dans l'œuvre mouawadienne, cf. première partie, chapitre 3.

LE PERE.

Il est l'heure de vous mettre en route.
Avancez sur les chemins,
Épuisez vous à la marche,
Partez avant le jour
(*Littoral*, op. cit., p. 104)

NAWAL.

L'enfance est un couteau planté dans la gorge
Et tu as su le retirer.
A présent il faut réapprendre à avaler
[...]
A présent il faut reconstruire l'histoire.
[...]
Consoler chaque morceau.
(*Incendies*, op. cit., p. 91)

LOUP.

Maman,
[...]
Tu m'offres le monde
Et le monde est grand
Mais puisque tu as choisi de me le donner
Je choisis de le prendre
(*Forêts*, op. cit., p. 98-9)

Dans le cas de Loup, l'incitation envers le spectateur est seulement implicite car son opinion et sa décision sont exprimées à la première personne du singulier. Au contraire, le père dans *Littoral* s'adresse à un « vous » collectif qui englobe aussi bien son fils, les autres jeunes gens et les spectateurs. De même, la mère dans *Incendies* utilise une tournure impersonnelle, « il faut », qui met bien en évidence une obligation imputée à tout à chacun qui l'entendrait. La morale qui se trouve donc à la fin de ces trois pièces, se présente comme une incitation au voyage. Le voyage permettant la reconstruction de l'histoire personnelle et donc l'acceptation de soi. Mouawad semble vouloir dire que la route qu'ont empruntée ses personnages est la solution à la compréhension de soi et il invite chacun qui l'entend à faire de même. A la fin du film d'Andrei Tarkovski, le *Stalker*, même si sa mission avec le Professeur et l'Écrivain a échoué, décide de continuer ses missions et de garder son rôle de guide. De la même manière, une fois leur morale achevée, les personnages des pièces de Mouawad se rendent sur les routes pour continuer, de manière très biblique, à répandre la Bonne Nouvelle tels des apôtres. C'est le cas des personnages de *Littoral* qui décident de partir sur les routes pour raconter leurs histoires sur les places publiques. De même, Loup décide d'aller voir le monde.

Au-delà de la morale, c'est aussi une volonté de vouloir enseigner le monde autrement. Car Mouawad affirme dans son entretien avec Jean-François Côté que le rôle de l'artiste est de resté « étonné⁴⁴⁸ ». Lorsque l'étonnement ne suffit plus, il se doit d'être en colère. Ainsi, Mouawad est

⁴⁴⁸ W. Mouawad entretien avec J.F. Côté, op. cit., p.21.

aussi connu pour ses « coups de gueule » comme nous les avons décrits au chapitre 2 (première partie). Wajdi Mouawad est également à l'origine d'un projet éducatif qui s'intitule « le projet Sophocle – avoir 20 ans en 2015⁴⁴⁹ » et qui s'adresse aux jeunes. Nous aurons l'occasion de le décrire⁴⁵⁰. La place de Mouawad vis-à-vis du théâtre engagé est donc complexe. Il ne fait pas de théâtre engagé. Mais en tant qu'homme de théâtre, il profite de sa popularité pour mener des projets que nous pourrions bien qualifier d'éducatifs. De la même manière que la fin des pièces sonne comme des appels à « prendre la route », les phrases-clefs de Mouawad apparaissent comme des conseils donnés aux spectateurs. La frontière entre l'engagement de l'artiste et le rôle de Passeur est donc très fine. Mouawad explique ne pas vouloir « éduquer » les gens mais les « embraser ». Le rôle d'un Stalker (Passeur) qui se contente de proposer un chemin, de voir le monde différemment semble donc un bon compromis. Comme l'écrit Gilles Visy à propos du personnage de Tarkovski :

Si le protagoniste quitte sa femme pour aller dans la zone, ce n'est pas uniquement parce qu'il est simple d'esprit, mais parce qu'il incarne cet idéal dans la foi. Personnage mystique, il dépasse de loin le rationalisme du professeur et le scepticisme de l'écrivain. Ce guide spirituel représente finalement l'éthique pure d'un homme capable de se sacrifier pour reconstruire « le meilleur des mondes⁴⁵¹ ».

Cette définition convient au compromis que recherche Mouawad. Il décrit donc ce rôle et l'incarne, à l'intérieur de ses pièces, dans les personnages-adjutants. Ainsi, dès l'ouverture de la pièce *Incendies*, le notaire, Hermile Lebel, invite les jumeaux à le rejoindre dans son bureau :

Entrez, entrez, entrez ! Ne restez pas dans le passage ! Enfin, c'est un passage !⁴⁵²

Dans cette phrase apparaît déjà l'idée de déplacement et de passeur. Il faut entrer. Les jumeaux doivent entrer dans le bureau pour apprendre la contenu du testament de leur mère. Ce testament sera le déclencheur de leur décision de voyager. Donc, avant même de savoir en quoi consiste la fable, la notion de déplacement est là. Elle est incluse dans le terme « entrez » répété huit fois dans cette première scène (« entrez » : six fois auxquels s'ajoute « entrer » et « entrerais »). Et elle est renforcée par le terme de « passage ». Il pourrait être remplacé par le mot « couloir » ou « entrée ». Mouawad choisit celui de « passage ». Le passage avec tout ce qu'il contient de charge symbolique. Il s'agira d'accomplir les dernières volontés de Nawal afin de lui permettre de reposer en paix. Pour les jumeaux, il s'agit d'un passage obligé, d'un passage initiatique qui leur permettra d'apprendre qui ils sont. Hermile Lebel incarne ainsi un des personnages-adjutants et son rôle est

⁴⁴⁹ http://www.theatreunion.re/12_festivals/avoir20ans/projet.php

⁴⁵⁰ Cf. troisième partie, chapitre 8.

⁴⁵¹ Gilles Visy article écrit en 2005, références manquantes.

⁴⁵² W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 11.

annoncé dès le début de la pièce. Il se trouve en effet dans chacune des pièces de notre étude un personnage qui, tels les adjuvants des contes, va aider le personnage principal. Nous aurons l'occasion de les « rencontrer » et de les décrire dans la troisième partie, chapitre 1. Ici nous souhaitons rester sur la marche de Mouawad lui-même : la démarche de celui-ci apparaît déjà comme proche du rôle de Hermile-Lebel.

2. Création collective

Le terme de « passeur » sous-entend l'idée d'un pluriel, il n'est donc pas étonnant qu'au-delà de l'engagement de Mouawad en tant qu'homme de théâtre et qu'au-delà de ses textes, le pluriel se trouve aussi dans la création-même de ses spectacles. Un autre texte de référence de Mouawad est *Le Mont Analogue* de René Daumal. Mouawad y voit une incarnation de ce que doit être une épopée théâtrale. « Épopée théâtrale » non pas comme genre du texte mais comme étant le fait d'une équipe qui œuvre ensemble à une même découverte. Cette idée est bien sûr celle de la création collective qui, au Québec, a connu ses années de gloire dans les années 1970. Comme le souligne Jean-Marc Larrue dans son article « La création collective au Québec » : « La création collective a été un mouvement global [...] on en trouve les signes dans la pratique de nombreuses jeunes compagnies actuelles, chez des artistes de premiers plan – Gilles Maheu, Wajdi Mouawad, Robert Lepage⁴⁵³ ». Voyons comment le texte de Daumal illustre la pratique de Mouawad, comment celui-ci s'inscrit dans la lignée de la création collective et comment tout ceci contribue à nourrir notre réflexion sur le mouvement identitaire.

Le Mont Analogue est un texte inachevé. René Daumal – poète, critique, essayiste, indianiste, écrivain et dramaturge – l'écrivit au moment de la seconde guerre mondiale. Souffrant de tuberculose, il n'aura pas le temps de finir son roman avant sa mort. Ce texte est sous-titré : *roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*. Ce roman inclut des contes ou légendes, ainsi que des poèmes, intégrés à l'histoire comme étant ceux qu'a entendu ou lu le narrateur. L'ensemble gravite dans le même thème – la montagne – que l'histoire principale, et par conséquent, ces ajouts s'intègrent parfaitement au récit. Il s'agit d'une expédition entreprise par des chercheurs, peintres, artistes, techniciens, alpinistes, pour trouver le Mont Analogue. Ce mont qui serait à l'origine de toute l'humanité, des mythes, des légendes, du monde : comme une sorte d'Eden. Symboliquement, c'est une recherche de l'inaccessible, de l'au-delà du réel, de la foi, c'est aussi la recherche active du groupe de personnages qui veut renouer avec les origines et avec le

⁴⁵³ Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec » in *Le théâtre québécois de 1975 à 1995*, op. cit., p. 153.

sens. Dit autrement, il s'agit d'un groupe d'artistes et de techniciens qui cherchent une explication sur l'origine et le sens du monde⁴⁵⁴. Comment ne pas qualifier plus parfaitement la recherche de création collective théâtrale ? C'est en tout cas comme cela que la qualifie Mouawad. Ainsi, des parallèles peuvent être établis entre des passages du roman et la manière dont Mouawad aborde la création collective.

Il y a tout d'abord cette manière de croire à l'impossible et aux sensations invisibles dont nous avons parlé. Au début du roman, un personnage, Pierre Sogol, écrit au narrateur pour le remercier de l'article qu'il a écrit. Il est, en effet, comblé de ne pas être le seul à « être convaincu de l'existence » du Mont Analogue⁴⁵⁵. Le narrateur est surpris de cette lettre car son article était une « fantaisie littéraire ». Il y a donc quelque chose qui appartient à l'irréel, à l'espoir et à l'idée de voir ce que les autres ne voient pas : soit l'éternelle quête de l'artiste, tel Mouawad. Jean Biès parlant de l'expédition de Daumal et de ses personnages écrit : « il s'agit là d'un voyage difficile, de l'abandon total d'un monde familier pour s'élancer dans un univers inconnu qui n'est pas celui de la vie mais celui de l'éternité » (Biès s'appuie sur A. Daniélou). Si nous ôtons le côté tragique de cette phrase et le côté très solennel de voyage vers l'éternité (bien que tout auteur l'espère plus ou moins en secret), il en reste tout de même essentiellement quatre notions :

- la nécessité d'abandonner le quotidien : il s'agit bien là d'un mouvement de l'artiste qui doit, au risque de nous répéter, voir autre chose, croire en la fantaisie et en l'invisible. Mouawad parle de l'impératif de voir « la transparence des plafonds⁴⁵⁶ ».
- la difficulté de l'entreprise : la création n'est pas une entreprise simple, aucun artiste ou écrivain ne dira le contraire, et nous aurons l'occasion de l'aborder dans la troisième partie de cette thèse.
- la notion de collectif : elle est primordiale pour Daumal. Le chemin vers soi et le sens ne peuvent se faire seul et Jean Biès souligne « qu'à ce désir s'ajoute une nécessité, celle d'être plusieurs à

⁴⁵⁴ Jean Biès, docteur-ès-lettres, a fait sa thèse sur René Daumal et en publie un résumé aux éditions Seghers. Il rappelle la manière dont Daumal s'est enrôlé dans ce qui pourrait être qualifié de secte, sous les ordres du mage Gurdjieff. La quête que mènent les personnages de son roman serait une métaphore de ce qu'il vit dans ce groupe spirituel basé sur l'aridité et le renoncement. L'expédition mettrait en images les vices dont il lui faut se détacher et son désir de dépassement de soi. Sans remettre en doute cette interprétation nous préférons lire cette œuvre tel que la lit Mouawad : comme un chemin collectif vers la création et le sens. D'ailleurs Jean Biès souligne que « cette œuvre étrange, toujours plus captivante qu'est *Le mont Analogue*, et qui apparaît aux yeux du lecteur véritablement moins comme un roman de science-fiction que comme un long poème en prose, dont il faut trouver les clés » (Jean Biès, *René Daumal*, Editions Seghers, Paris, 1973, p. 92.) est à tel point riche que les interprétations sont multiples.

⁴⁵⁵ René Daumal, *Le Mont analogue*, op. cit. p. 14.

⁴⁵⁶ Cette expression de Mouawad, tirée de l'entretien avec D. Chartier est expliquée au dernier chapitre de la thèse.

écouter le maître, non seulement afin de l'écouter *ensemble*, mais afin de se stimuler, de se retrouver à sa vraie place, de s'aider mutuellement. » Mouawad de même, après avoir porté l'idée de sa prochaine pièce pendant parfois plusieurs années, rassemble des comédiens et des techniciens pour commencer l'écriture et les répétitions de concert.

- Il se trouve enfin l'idée du dépassement de soi, du dépouillement : les personnages du roman avant l'ascension doivent se séparer de leurs effets personnels, de ce qui les encombre, ils doivent presque se mettre nu avant de pouvoir gravir le mont. De la même manière lors des répétitions nous verrons que Mouawad sollicite chacun des membres de la troupe en leur demandant de parler d'eux, de leur désir secret et de leur peur. Ces longs dialogues peuvent être assimilés au dépouillement des personnages de Daumal, les acteurs comme les personnages se doivent de tout déposer, de tout révéler, de se mettre à nu avant de pouvoir se tourner vers l'ascension créative.

Il apparaît que lorsque Daumal qualifie son expédition, ou lorsque Jean Biès l'interprète, les mots qu'ils emploient renvoient à des termes que Mouawad utilise aussi pour qualifier ses expériences théâtrales et ses créations collectives avec sa troupe. Ce n'est donc pas étonnant que la lettre que nous évoquions plus haut, tirée du *Mont Analogue*, se trouve en exergue de l'ouvrage collectif *Les Tigres de Mouawad*. Cet ouvrage a été écrit par les « des témoins qui ont accompagné d'une manière ou d'une autre » les spectacles de Mouawad⁴⁵⁷.

La création collective connaît ses vingt années d'or entre 1969 et 1989 au Québec. Les troupes fondatrices sont le *Théâtre du Même Nom* (TMN) et le *Grand Cirque ordinaire* (GCO). La création collective, telle que la définit Jean-Marc Larrue (lui-même s'appuyant sur les définitions de Fernand Villemure et Lorraine Hébert), est une création qui s'élabore dans une volonté de renouveler la dramaturgie, d'abolir les hiérarchies (entre auteur, comédiens, techniciens) et dont un des moteurs les plus productifs est l'improvisation. Ainsi dans la création collective, la troupe ne part pas du texte, elle y arrive à force de dialogues, d'improvisation, d'essai, d'images, d'extrait de textes. Les productions mélangent alors les supports et les genres, mêlant par exemple le cirque, les marionnettes, les chansons, des extraits de textes comme ce fut le cas dans la première production du GCO, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*. Le champ de la création collective est aussi un mouvement proche de la politique. Elle voit notamment son discours et son action se radicaliser, dans les années 1971 à 1975, en voulant participer à la révolution sociale et culturelle du Québec :

⁴⁵⁷ *Les tigres de Mouawad*, op. cit. quatrième de couverture.

[...] dans l'optique de la création collective – qui est aussi celle de Brecht – le théâtre doit jouer un rôle révélateur et provoquer des prises de conscience dans le but de changer la société⁴⁵⁸.

Ce théâtre a également apporté des innovations telles que le style clownesque et le théâtre pour les jeunes. Il est donc didactique et aborde des thèmes graves au travers de l'univers du merveilleux par exemple. Il est aussi à l'origine du théâtre expérimental des femmes. La création collective connaît ses limites avec le retour de l'auteur comme leader. Ce sera le cas de Jean-Claude Germain au TMN qui reprend très vite une place d'auteur principal. Son rôle dans le processus créateur étant alors plus celui d'un « acteur-idéateur-metteur en scène ou d'un « centralisateur-coordonateur-régulateur⁴⁵⁹ ». Il en sera de même avec la place prépondérante de Jean-Pierre Ronfard dans la création du *Roi boiteux* et celle de Robert Lepage dans *La Trilogie*. La création collective en tant que telle « agonise » (le terme est de Larrue) mais elle « a laissé des traces indéniables⁴⁶⁰ ». Nous la retrouvons chez Mouawad. Il en garde la didactique, la multiplication des supports et un processus de création basé sur le dialogue et la personnalité de chacun des membres de la troupe.

Ces créations suivent le même processus d'élaboration pour chaque spectacle : il rédige ses textes en même temps qu'il mène les répétitions. Le produit des répétitions, la confrontation avec la troupe sont autant d'éléments qui vont influencer et modifier le texte qu'il réécrit chaque soir pour le lendemain. Mouawad affirme ainsi, dans son introduction à l'édition d'*Incendies* :

[t]out comme *Littoral*, *Incendies* n'aurait jamais vu le jour sans la participation des comédiens [...] [leur] engagement fut crucial⁴⁶¹.

Les personnages des fables sont d'ailleurs nourris de la personnalité des acteurs qui les portent. « Il s'agit de révéler l'acteur par le personnage et de révéler le personnage par l'acteur pour qu'il n'y ait plus d'espace psychologique qui puisse les séparer⁴⁶² ». Les personnages sont donc en quelque sorte moulés sur les acteurs et réciproquement. Mouawad les interroge d'ailleurs sur leurs désirs, sur ce que les comédiens rêvent de faire sur scène. Des éléments clefs du spectacle *Incendies*, comme le nez de clown⁴⁶³, voient le jour grâce à l'expression de ces envies dont

⁴⁵⁸ J.M. Larrue, op. cit., p. 168.

⁴⁵⁹ Expressions de Beck, puis de Lorraine Hébert cités J. M. Larrue, op. cit., p. 159.

⁴⁶⁰ J. M. Larrue, op. cit., p. 177.

⁴⁶¹ W. Mouawad, *Incendies*, p. 7

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ Isabelle Roy avoue par exemple rêver de jouer un clown alors qu'elle joue le personnage tragique de Nawal. Le

Mouawad se saisit⁴⁶⁴. Les spectacles de Mouawad sont donc comme créés par et pour la troupe. Le Quatuor est conçu entièrement avec cette méthode. Il dit avoir eu le sentiment que chacun des membres, comédiens et techniciens « œuvraient pour dégager le chemin de l'écriture⁴⁶⁵ ». Dans cette dernière remarque, Mouawad veut à la fois rendre hommage à la troupe qui contribue, pour une grande part, au spectacle, mais aussi indirectement à la troupe en tant qu'elle agit *pour* l'écriture et qu'elle *sert* l'écriture. Et l'écriture c'est lui. En conséquent, comme le soulignait Jean-Marc Larrue, la création collective n'existe plus en tant que telle, il n'en reste que des traces. Et c'est déjà la transformation qui s'opérait dans les pièces menées par Jean Pierre Ronfard. Paul Lefebvre note :

Pour ce qui est de la place du metteur en scène dans de telles structures, elle ne peut reposer que sur la conviction et l'adhésion et non sur le pouvoir⁴⁶⁶.

En revanche, Ronfard s'est rendu compte que s'il était possible d'abolir le pouvoir du metteur en scène (ou de l'auteur), il y avait nécessité d'autorité, car selon lui : « on peut partager le pouvoir, ce qui n'est ni difficile ni très douloureux, mais il faut assumer l'autorité ». En latin, *auctoritas* signifie ce qui est au début, ce qui initie, souligne Lefebvre. L'artiste a fondamentalement un « devoir d'initiative⁴⁶⁷ ». Dans ce même mouvement, la création selon Mouawad n'est pas de la création collective au sens strict du terme mais un glissement né de ce mouvement québécois. Ainsi, la troupe de Mouawad contribue à l'écriture mais il n'existe pas d'égalité entre l'auteur et les comédiens. Dans le sens où l'auteur demeure celui qui insuffle l'idée et en guide son épanouissement. Nous citons plus haut l'apparition du personnage-spectacle et la « relation amoureuse » qu'elle suscite chez Mouawad ; il explique qu'après l'avoir portée deux ans, seul dans sa tête, il se rend compte qu'il ne faut pas que cette personne « n'existe que pour [lui]. » Pour ne pas devenir complètement autiste, il pose un acte. Il veut donner un espace, un temps et un corps à cette rencontre. Mouawad choisit alors des comédiens « talentueux, gentils, sains d'esprit » c'est-à-dire « qui gèrent bien leur névrose ». L'idée est de « se mettre en marche ensemble⁴⁶⁸ ». Le terme de la marche apparaît une nouvelle fois : pour Mouawad, la création est une marche.

nez de clown deviendra l'objet de reconnaissance entre le personnage de Nawal et son fils. Ibid.

⁴⁶⁴ « C'était drôle et fragile de voir chacun avouer ses fantasmes d'enfance ou d'adolescence, mais tout désir porte en lui une vérité incontestable et tout désir [...] devenait pour moi une piste à laquelle je n'aurais jamais pensé tout seul ». Ibid.

⁴⁶⁵ Ibid. p. 8.

⁴⁶⁶ Paul Lefebvre « Jean Pierre Ronfard, metteur en scène vingt et une aspérités », *Le théâtre Québécois*, op. cit., p. 213-4.

⁴⁶⁷ Ibid.

⁴⁶⁸ W. Mouawad entretien avec J. Cramésnil, op. cit.

Se substituant à la marche en solitaire qui avorte ou tourne en boucle, la marche collective prend le dessus pour aboutir à une création. La marche de Mouawad comme quête identitaire respire et s'incarne dans son processus de création comme elle vit dans l'homme. C'est donc tout naturellement que nous allons nous tourner vers l'œuvre elle-même au travers des personnages qui la portent. Eux-aussi, par voie de conséquence, sont des marcheurs en quête d'identité. Ils sont l'enjeu et le thème du chapitre suivant, au cœur de la mouvance mouawadienne.

Chapitre 2

Mouvement narratif :

Du soliloque au monologue

La quête de l'identité, qui s'incarne au travers des déplacements et du mouvement de la marche, mène le dramaturge à la création. Le théâtre lui permet de projeter, de donner forme, de mettre des mots sur ses questionnements identitaires. Mouawad dira par exemple qu'il met tous ses espoirs dans l'élaboration d'une nouvelle pièce. Il explique, dans son entretien avec Joël Cramésnil, que chacun de nous doit se reconstruire car l'enfance est le lieu et l'espace de toutes les connaissances que l'on porte en soi mais que l'on perd en grandissant. Selon ses propres termes, chacun de nous doit alors reconstruire ses connaissances perdues. Il compare ce processus de reconstruction à l'image du jouet cassé. Le jouet cassé est l'âme de l'enfant qu'il faut réparer. Et en ce qui le concerne, « l'acte d'écrire, de créer est un acte de laboratoire pour réparer cette amputation, cette brisure-là⁴⁶⁹ ». Et il explique qu'ainsi, même si la réparation est impossible, chaque tentative pour recoller les morceaux donne une pièce de théâtre.

Les personnages auxquels l'auteur donne vie reprennent donc, à leur tour, le flambeau de la quête identitaire. Comme par mimésis, les thèmes des pièces de ce dramaturge reflètent le déracinement, l'exil et la quête de soi. Les personnages qui y sont racontés ont vécu de près ou de loin les différentes guerres du XX^e siècle. Ils sont marqués par des questions existentielles et universelles telles que la vie ravagée par la souffrance ou l'horreur de certains secrets de famille. Les différents personnages que propose Mouawad se présentent tous sous le même jour. Le personnage principal de chacune des pièces, homme ou femme, est un jeune qui se trouve en crise d'identité et qui va devoir faire un cheminement physique et psychologique pour tenter de se construire et de « s'avoir ». Le terme est de Stéphane Lépine :

J'ai trouvé dans *Partie de cache-cache...* une faute de frappe d'une éloquence insoupçonnée. Wajdi Mouawad fait dire au personnage de Franz : « il faut s'avoir rester droit ! » S'avoir. Jamais coquille fut pour moi plus révélatrice. Chez Wajdi Mouawad, le savoir est lié à l'appartenance. Qui sait s'appartient. Qui parvient à nommer les choses prend possession de soi⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ W. Mouawad entretien avec J. Cramésnil, op. cit.

⁴⁷⁰ S. Lépine, op. cit., p. 87.

Le personnage doit donc partir à la recherche de ses origines, de son passé. Il se met donc en route, au sens propre comme au sens figuré. Sans relever l'ensemble des didascalies qui en font l'état, il est important de souligner la multiplication des occurrences du déplacement qui se trouvent dans l'ensemble des pièces de Mouawad. Dans *Incendies* par exemple, près de la moitié des scènes se terminent par « Nawal marche » ou « Jeanne marche » ou encore « elles partent ».

Le personnage doit savoir pour s'avoir. Il est en quête de ce que Mouawad appelle « la seconde oubliée ». Selon lui, il s'agit de retrouver la seconde qui compte, celle qui détruit tout et refuse de mourir, cette seconde qui se trouve dans nos ténèbres : « comment fait-on pour aller dans les ténèbres ? Comment fait-on pour devenir une étoile filante ? », s'interroge Mouawad à plusieurs reprises dans son entretien avec Daniel Chartier⁴⁷¹, ou sous les traits de Harwan dans *Seuls*. La première des confrontations du personnage sera la confrontation aux ténèbres, c'est-à-dire à la mort. Elle sera donc le thème du premier axe de ce chapitre. Nous l'étudierons sous le regard de l'une des pièces pour jeune public qu'a rédigé Mouawad (*Pacamambo*). Par la suite, pour atteindre la connaissance, la quête identitaire du héros se confronte aux ravages historiques et aux douleurs familiales. Le déplacement est donc non seulement historique (temps) mais aussi physique (espace) – le personnage voyage à travers l'Europe voire le monde – et enfin psychologique pour tenter de se comprendre. Le personnage, pour retrouver ou construire son identité, doit en effet se faire historien pour retrouver les traces de son histoire individuelle et se mesurer à l'Histoire collective. Cette deuxième confrontation forme le deuxième axe de ce chapitre. Ce deuxième axe sera l'occasion d'explorer plus avant la pièce *Littoral* et avec elle le personnage de Wilfrid. Cette pièce servira de trame à notre étude. Nous lui ajoutons les autres pièces du Quatuor ainsi qu'*Assoiffés* qui reprennent le même type de personnages. Pour étudier ce type de personnage et son évolution nous nous appuyons sur la méthode de Jean Rousset⁴⁷². Cette méthode relève et analyse les invariants afin de déceler les conditions de la récurrence d'un personnage et ses traits de caractères inaltérables.

Nous verrons, enfin, comment la parole et la narration sont des moteurs, voire des conditions sine qua non, à l'élaboration de l'identité du personnage. La parole et la narration mènent plus loin le travail entamé par la confrontation à la mort et à l'Histoire. Comment cette prise de parole amène à la création elle-même ? Cette troisième partie est soutenue par les différents articles de l'ouvrage collectif *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*⁴⁷³.

⁴⁷¹ W. Mouawad entretien avec D. Chartier, op. cit.

⁴⁷² Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.

⁴⁷³ *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narrative*, sous la dir. de

I.

Point de départ :

La confrontation à la mort

Le point de départ du cheminement des personnages, dans les textes de Mouawad, est toujours lié, de près ou de loin, à la mort d'un proche. Or, nous explique Michel Picard, « la lecture de la mort offre [...] un cas d'espèce des plus intéressants, [...] la mort dans la fiction littéraire sera toujours métaphorique ; [le lecteur] y lira toujours, en tout cas, autre chose que la mort⁴⁷⁴. La mort dans les textes de Mouawad propose de multiples interprétations. Nous appelons « mort initiale » celle qui se trouve dans la quasi totalité de ses pièces pour adultes. Nous aborderons également l'image de celle qui se trouve dans ses pièces pour enfants (*Pacamambo*, *Assoiffés*, *Alphonse*) et dans son roman pour adolescents (*Un obus dans le cœur*). Enfin, nous verrons comment l'absence de cette « mort initiale » est fatale au personnage principal.

1. Mort et fantastique

Nous utilisons le terme de « fantaisies » pour désigner l'univers particulier dans lequel baigne l'image de la mort dans l'œuvre mouawadienne. Ce terme est à interpréter dans le sens moderne, c'est-à-dire tout ce qui est différent de la norme. Tout ce qui peut avoir trait à l'humour ; à une utilisation non traditionnelle de l'image mortuaire ; dans le Littré tout ce qui est « l'œuvre de l'imagination ». Nous employons également le terme de « fantastique » qui renvoie à la classification établie par Todorov :

Le merveilleux où nulle explication n'est possible, l'étrange où l'explication se fait et enfin le fantastique où on hésitera toujours entre une explication naturelle et une autre surnaturelle⁴⁷⁵.

En effet, dans les pièces de Mouawad, il est impossible de savoir si les fantômes des morts apparaissent réellement aux vivants où s'ils sont le fruit de leur imagination. Le fantastique dans l'univers mouawadien est tout ce qui bouleverse l'ordinaire du personnage principal, l'influence, voire le guide sans que ni lui, ni le spectateur/lecteur ne sache si cette rencontre a eu lieu réellement ou non.

Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Presse universitaire de Laval, 2004.

⁴⁷⁴ Michel Picard, *La littérature et la mort*, Ed. Puf, Coll. Ecriture, 1995, p. 41.

⁴⁷⁵ David Lodge, *L'art de la fiction*, Traduit de l'anglais par Michel et Nadia Fuchs, éd. Pavot et Rivages, 1996.

a) *Fantômes fantastiques*

Il a souvent été dit que Mouawad raconte des histoires. C'est d'ailleurs l'une des raisons de sa popularité et ce qui fait que ses pièces sont accessibles à des néophytes. Ceux-ci peuvent, tout au moins, suivre l'histoire. C'est ce qui permet à Lucie Robert de proposer l'analyse de la pièce *Littoral* à ses élèves de terminale (en section générale). Il s'agit d'un cours sur un corpus québécois, ayant à l'étude un roman, de la poésie et une pièce de théâtre. *Littoral* est peut être la seule pièce que ces candidats au baccalauréat liront. Lucie Robert propose plusieurs pistes de réflexion : l'écriture migrante, l'identité, le genre théâtral⁴⁷⁶. Mouawad lui-même reconnaît dans son entretien avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller (2009) qu'il possède cette réputation de raconteur d'histoires. Il n'y a donc qu'un pas à faire pour considérer ses fables théâtrales comme appartenant à l'univers du conte. Plus que l'univers du conte, les histoires de Mouawad versent dans le fantastique.

Il y a, ainsi, une part de fantastique dans *Assoiffés*. Par exemple, quand les deux cadavres prennent vie de manière très poétique : Norvège et Murdoch, sous forme de revenants, donnent la clef de l'énigme à Boon. Ils lui permettent aussi de renouer avec lui-même et avec sa première vocation. Dans *Littoral*, le père de Wilfrid, qui meurt juste avant les premières répliques, reste aux côtés de son fils tout au long de la pièce sous forme de fantôme. Il le soutient du mieux qu'il peut. Dans *Incendies* et dans *Forêts*, les membres défunts de la famille du héros apparaissent aussi dans la trame de la pièce afin d'éclairer le passé des protagonistes. Les morts dans ces différentes pièces viennent révéler leurs secrets aux vivants. Ils sont souvent consolateurs, aidants. Ils ont un rôle important à jouer dans le cheminement psychologique du personnage et dans la révélation finale qu'ils l'aident à découvrir. Ils sont le point de départ de cette réflexion.

Les morts que nous venons d'évoquer sont réels. C'est-à-dire qu'ils sont les fantômes ou l'image-souvenir de personnes qui ont existé. Mais les morts peuvent aussi appartenir à une autre catégorie. Ce sont ceux qui n'appartiennent à aucun vivant identifié. C'est le cas des personnages créés par Willem dans *Rêves*. Willem, écrivain, s'enferme dans une chambre d'hôtel pour y rédiger son roman. Les personnages de son roman lui apparaissent pour l'aider à le rédiger. Ce sont tous des fantômes qui viennent l'inspirer et lui dire quoi écrire et pourquoi écrire. Mais ces personnages ont tous la même particularité, ils sont tous victimes d'une guerre ou d'une violence récente. Leur nom même l'indique : le spectateur/lecteur a ainsi face à lui des personnages tels que « l'homme écroulé », « la femme décharnée », « l'homme ensanglanté », « la femme décapitée ». La question

⁴⁷⁶ Entretien mené par nous en Mai 2012.

est de connaître la véritable nature de ces personnages. Ces personnages sont-ils ceux que Wilfrid invente et place dans son roman ? Sont-ils une figure de la colère, de la souffrance, de la perte ? Dans ce cas ils seraient donc une sorte de figure de l'inspiration. Ils pourraient ainsi être un ensemble de souvenirs, d'événements historiques, de faits divers. Cet ensemble d'éléments se confondant et se répondant formant une entité anonyme, sans visage et sans nom mais qui symbolise une émotion ou un sentiment. Ces personnages pourraient également être les fantômes de personnages réels mais dont l'identité aurait été oubliée. Dans ce dernier cas, les personnages sont donc, une fois de plus, des morts venus aider les vivants. Ils sont l'essence même de ce qui permettra la création de Willem.

Il existe une dernière catégorie d'apparition. Elle n'apparaît qu'une seule fois dans les pièces pour adultes de Mouawad. Elle est le fruit de l'imagination de Wilfrid dans *Littoral*. Tout au long de la pièce, il fait apparaître des personnages tout droit sortis de son esprit et derrière lesquels il se dissimule pour affronter la vie. Wilfrid fait par exemple apparaître celui qu'il appelle le Chevalier Guiromelan. Le Chevalier est celui derrière lequel Wilfrid se cache pour fuir les réalités trop dures. Ainsi, il décapite le thanatologue qui veut que Wilfrid reconnaisse son père. Il lui permet également d'échapper à sa famille maternelle qui est en train de détruire, par des propos violents, l'image qu'il a de son père⁴⁷⁷. Ce compagnon imaginaire l'invite à partir en courant chaque fois que la situation devient trop compliquée. Wilfrid a également toujours l'impression de jouer dans un film⁴⁷⁸. Un réalisateur ainsi qu'un cameraman, un preneur de son et une scripte apparaissent à leur tour. Ils disent filmer Wilfrid en vue de lui donner de la profondeur, de lui donner une « posture dramatique⁴⁷⁹ ». Ce monde imaginaire de Wilfrid, malgré sa situation unique dans l'univers mouawadien trouve sa justification dans les liens qu'il entretient avec la mort. En effet, les premières apparitions de ce monde sont dues à la panique de Wilfrid d'apprendre la mort de son père et de devoir reconnaître le corps à la morgue. Le défunt lui-même apparaîtra tout au long de la pièce sous forme de fantôme. Le lien entre ce monde imaginaire et l'univers mortuaire est d'autant plus fort que les deux personnages – le chevalier Guiromelan et le fantôme du père de Wilfrid – peuvent se parler entre eux. Du point de vue de la fable, ils ont le même rôle : aider Wilfrid dans son processus de deuil de l'enfance. Du point de vue de l'interprétation, ils ont les mêmes caractéristiques « fantastiques » : ils apparaissent dans l'ordinaire mais laissent le doute de son existence.

⁴⁷⁷ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 25.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 13.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 90.

b) *Humour mortel*

« Le ridicule tue, il tue la mort⁴⁸⁰ » affirme Michel Picard. Dans son ouvrage, il rappelle :

Le comique repose par nature sur le recul et le dédoublement comme l'ont montré Bergson et surtout Freud. Il interdit donc aux spectateurs de se laisser submerger par leurs émotions. Les indispensables affects pénibles sont aussitôt mis à distance⁴⁸¹.

C'est exactement le rôle qu'endosse le fantôme du père dans la pièce *Littoral*. Il est l'un des personnages qui prête le plus à rire. Dès sa première apparition (scène 10), il ne semble pas surpris d'être mort et il s'amuse à énerver Wilfrid. Cette scène est un tournant dans la pièce, elle arrive après les soucis liés à l'enterrement et après la décision de Wilfrid d'emmenager le cadavre de son père dans son pays d'origine. Le ton léger du père vient donc apporter un peu de souplesse au texte qui était saturé par l'angoisse de Wilfrid et l'envahissement néfaste de la famille maternelle (qui se traduisent dans le texte par une multiplication des voix de la famille maternelle et l'incohérence des propos du personnage principal). Le fantôme aura chaque fois ce même rôle : il désamorce les moments trop lourds par un trait d'humour.

WILFRID. Papa, qu'est-ce que tu fais ?!

LE PERE. Rien, je pourris ! Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? [...]

WILFRID. Attends, je vais te verser mon après-rasage...⁴⁸²

Sa présence provoque des scènes incongrues voire cocasses. Elles rappellent la relation à la mort que les enfants expérimentent⁴⁸³. Cette mort initiale est donc bien désacralisée, humanisée, décomplexée. Elle est rendue proche des vivants par son humour et son naturel frôlant le trivial. C'est exactement le même procédé et les mêmes conséquences qui ont lieu dans *Rêves*. Les fantômes qui côtoient Willem viennent relativiser les horreurs qu'ils racontent par leur humour. La femme emmurée après avoir énoncé sa douleur en s'épanchant jusqu'au lyrisme conclut : « je suis dans une belle merde⁴⁸⁴ ». Le changement brutal de ton la ramène dans une réalité moderne, quotidienne, proche du spectateur qui ne peut qu'en sourire. La tristesse et l'angoisse de l'enfermement qu'elle décrit s'en trouvent allégés. Tous les autres « morts » utiliseront eux-aussi le changement de registre pour les mêmes raisons. Ces personnages s'attellent également à se moquer de leur auteur afin de désacraliser la création et permettre à Wilfrid de rédiger son roman plus sereinement. Ils le provoquent afin de le faire réagir :

⁴⁸⁰ Michel Picard, *La littérature et la mort*, Michel Picard, éd. Puf, Coll. Écriture, 1995, p. 155.

⁴⁸¹ Ibid., p. 157.

⁴⁸² W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 64.

⁴⁸³ Cf. paragraphe suivant : partie 2, chap.2, I.2.

⁴⁸⁴ W. Mouawad, *Rêves*, op. cit., p. 18.

FEMME DECHARNEE. En tant qu'auteur, c'est comme ça qu'on attend l'inspiration⁴⁸⁵ ?

Cette question, à la fois naïve et provocatrice, est drôle car elle arrive en plein cœur du sérieux de l'entreprise de rédaction. Ces morts inspirateurs ou consolants se ressemblent et sont bénéfiques pour le héros. C'est donc tout naturellement que la mort d'un proche (réel ou fictif) est le début d'un questionnement et donc le début d'une mise en route des personnages afin de comprendre qui était la personne décédée. Cet effort de compréhension permet aux personnages, qui cherchent à se consoler de leur deuil, de pouvoir atteindre une réconciliation avec eux-mêmes.

2. Mort expérimentale dans l'enfance

a) De la littérature jeunesse

Mouawad, en écrivant des textes pour les enfants, s'inscrit dans un mouvement en plein essor. Le théâtre pour enfants est un genre qui a, en effet, connu beaucoup de succès au Québec :

Le théâtre de recherche et de création où s'inscrivent aussi les théâtres pour l'enfance et la jeunesse et le théâtre de marionnettes, s'est taillé, dans les années 80, une place indéniable sur la scène internationale, par la compétence de chacun de ses artistes, son originalité, sa liberté face à la tradition, son audace, son sens de l'innovation⁴⁸⁶.

Le mouvement artistique de la création collective a contribué à cet essor, à force d'innovation. Hélène Beauchamp en présente l'historique dans son ouvrage *Le Théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*⁴⁸⁷, elle rappelle que ce théâtre « a bel et bien une longue histoire [...]. Ce théâtre a d'abord été pris en charge par des compagnies dont la vocation première était orientée vers les adultes⁴⁸⁸ ». Puis des théâtres en ont fait leur spécificité afin de donner les moyens à ce théâtre de se développer. C'est le cas du Théâtre de l'Arrière Scène qui a d'ailleurs produit *Alphonse* et *Pacamambo* – les deux pièces que Mouawad a écrit pour les plus jeunes publics. Dans un autre ouvrage *Les Théâtres de création – Au Québec, en Acadie et au Canada Français*⁴⁸⁹, Hélène Beauchamp retrace l'historique de tous les théâtres (comme lieux et comme compagnies) du

⁴⁸⁵ Ibid., p. 38.

⁴⁸⁶ Madeleine Greffard, « les troupes québécoise et la scène internationale » in *Le théâtre québécois, 1975-1995*, op. cit. p. 467.

⁴⁸⁷ Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*. Montréal, Canada: Hurtubise, 1985.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 263.

⁴⁸⁹ Hélène Beauchamp, *Les théâtres de création – Au Québec, en Acadie et au Canada Français*, vlb éditeur, 2005.

Québec, de l'Acadie et du Canada français. Elle relève donc par exemple que l'Espace Go produit lui aussi pour les enfants et les adolescents (tels *Où est-ce qu'elle est ma gang ?* (1992) et *Sortie de secours* (1984)). Mouawad a aussi écrit pour les adolescents dans deux ouvrages : son roman *Un obus dans le cœur* et une pièce de théâtre, *Assoiffés*⁴⁹⁰. En France, le théâtre pour jeune public est allé grandissant depuis les années 70. Régis Lefort, dans son article « Le Théâtre pour la jeunesse »⁴⁹¹, relève que la présence du théâtre pour la jeunesse est encore accrue dans les années 90 avec l'apparition chez les éditeurs de collections spécifiques. C'est le cas de la collection « Heyoka jeunesse » née de l'association du Théâtre de Sartrouville avec les éditions Actes Sud. Cette collection est rééditée dans la collection « Poche Théâtre » chez Actes Sud junior. C'est d'ailleurs dans cette édition que paraît le texte de Mouawad, *Pacamambo*.

Le but des textes de Mouawad, et de bon nombre d'ouvrages de littérature jeunesse en général, est à la fois d'éduquer et de divertir l'enfant qui le lit ou le voit jouer. Ce mouvement participe à la volonté de Mouawad « d'embraser » son public. Tout comme il s'intéresse à l'épanouissement culturel et spirituel des jeunes avec le projet « avoir 20 ans en 2015 »⁴⁹², à son entrée en fonction au Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa (CNA). Mouawad a invité l'artiste, metteur en scène et comédien québécois Benoît Vermeulen à s'associer au Théâtre français pour assurer la direction d'un important volet Enfance/jeunesse (programmation, ateliers). Les textes de littérature jeunesse sont choisis et créés pour leurs vertus didactiques et pédagogiques⁴⁹³. Car le théâtre pour enfants, souligne Régis Lefort,

plus qu'aucune autre forme littéraire, aide à la construction d'une identité en ce qu'il est dans le contact de la représentation, une prise directe sur le monde. C'est ce qui en fait son intérêt premier. L'épaisseur du texte, ses multiples façons de communiquer au moyen d'un « langage total » en font un outil didactique et philosophique des plus efficaces⁴⁹⁴.

Rappelons que Mouawad lui-même a dû apprendre à faire le deuil de son pays d'origine dès son plus jeune âge, puis adolescent du décès de sa mère. Pour Mouawad, l'enfance reste un moment clef de la construction identitaire et une étape douloureuse. Pour lui, « l'enfance est un couteau

⁴⁹⁰ Nous traiterons plus en détails de cette pièce au cours des deux parties suivant ce chapitre.

⁴⁹¹ Régis Lefort, « Le Théâtre pour la jeunesse », in *La Littérature de jeunesse – itinéraires d'hier à aujourd'hui*, sous la dir. de Denise Escarpit, éd. Magnard, 2008.

⁴⁹² Ce projet de Mouawad est détaillé dans la troisième partie au chapitre 2.

⁴⁹³ Denise Escarpit, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe – Panorama historique*, édition des Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, Paris, 1981.

⁴⁹⁴ R. Lefort, op. cit., p. 389.

planté dans la gorge⁴⁹⁵ ». Il rentre donc pleinement dans la définition que Beauchamp donne des vertus du théâtre pour enfant : « Il s'agit, on s'en rappellera, des notions de complicité, de théâtre d'éveil, d'écriture d'image et d'engagement⁴⁹⁶ ». En effet, la complicité y trouve sa place parce qu'il a vécu ce qu'il raconte et peut se sentir proche du personnage et du public. L'écriture d'image s'y construit au travers de l'univers imaginaire. Comme nous l'avons plusieurs fois relevé, l'éveil et l'engagement sont aussi des objectifs de Mouawad.

b) *La mort au cœur des textes pour enfants de Mouawad*

Il est important de noter qu'il existe, bien sûr, un double niveau : l'enfant qui regarde (spectateur), et que Mouawad veut « éduquer », solliciter ; et l'enfant qui est le personnage de la pièce. Les expériences du dernier visent à éveiller le premier, par des effets de mimésis et de catharsis chers à Aristote. Nous nous intéressons au personnage et la manière dont la fable lui permet de se mettre en marche. Dans les pièces pour enfants, les personnages se confrontent de manière durable et entière à la mort. Dans *Un obus dans le cœur*, un jeune garçon doit affronter la maladie puis le décès de sa mère. La mort plane donc de part en part dans le roman. La mort est aussi centrale dans *Pacamambo*⁴⁹⁷, elle s'invite dès le titre. Ce terme, « Pacamambo », renvoie à ce qui serait une forme de paradis où la vraie nature de chacun apparaît et où l'empathie règne en maître. Ce lieu, explique la grand-mère de l'héroïne, n'est visible que par les enfants. Et surtout, dans ce texte, une petite fille, Julie, a été retrouvée près du cadavre de sa grand-mère, après une disparition de trois semaines. Le psychiatre l'interroge. Le récit de Julie se déroule alors sur scène dans un long flashback entrecoupé des remarques du psychiatre⁴⁹⁸. La petite fille a passé tout ce temps à veiller sa grand-mère et à attendre la mort parce qu'elle veut l'obliger à « s'expliquer⁴⁹⁹ ». La mort est donc bien le point central de l'histoire. La petite fille a veillé sa grand-mère malgré la mort physique (le cadavre en décomposition) et malgré la conception socioculturelle de la mort (l'incompréhension et l'horreur même ressenties par ses parents et l'entourage) :

LE PSYCHIATRE. Est-ce que tu reconnais que ce que tu as fait là
N'est pas une chose normale ?
C'est une chose que l'on ne fait pas⁵⁰⁰.

⁴⁹⁵ Cette phrase est une des phrases clefs de son œuvre ; elle fait partie des phrases récurrentes de son œuvre. Il la relève d'ailleurs lui-même dans *Le Sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*.

⁴⁹⁶ Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, p. 267.

⁴⁹⁷ Wajdi Mouawad, *Pacamambo*, Actes Sud-Papiers Junior, 2000.

⁴⁹⁸ Ce procédé est typique du processus de la construction identitaire, nous l'aborderons en détail dans la partie suivante (deuxième partie, chapitre 3, II).

⁴⁹⁹ Wajdi Mouawad, *Pacamambo*, op. cit. p. 25.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 51.

En conséquence, comme dans le roman, l'enfant cherche à comprendre et à voir la mort en face. Les pièces de théâtre pour enfants de Mouawad permettent donc de mettre la mort au premier plan, au cœur de la fable.

c) *Confrontation et expérimentation*

Dans ses pièces pour jeune public, et afin de permettre la confrontation physique et réelle avec la mort – expérimentale – Mouawad se sert de l'imaginaire. Il va jusqu'à créer tout un monde parallèle. Dans *Un obus dans le cœur*, le monde parallèle apparaît sous forme d'hallucinations. Dans *Pacamambo*, le monde réel et le monde imaginaire se répondent. L'alternance de l'un à l'autre se fait par le biais du chien. Le chien parle uniquement dans le monde imaginaire. La mort dans les hallucinations et dans le monde parallèle est personnifiée. Plus encore, la mort est incarnée. Dans *Un obus dans le cœur*, il n'y a pas d'autre sujet, le jeune homme n'a pas d'autre préoccupation. La mort se fait si présente qu'elle s'invite même dans une personnification : une femme aux membres de bois qui ne cesse de lui apparaître et de le poursuivre.

Dans *Pacamambo*, la mort prend les allures de la lune au début du texte, puis de femme. Sa personnification va donc crescendo de lune à personnage de femme. Elle est d'abord lointaine par la fenêtre, seule la voix est humaine. Puis, elle se fait présente en venant frapper à la porte de Julie et en lui adressant la parole directement sous les traits d'une femme. Le personnage de Julie devient lui-même une personnification de la mort. Julie « est » tout ce qui représente la mort : elle devient le sable et le cercueil ; elle devient le cimetière, la pluie, les larmes. Elle devient l'odeur du cadavre en décomposition⁵⁰¹. Lors des journées qu'elle passe dans la cave près du cadavre de sa grand-mère, elle affronte, apprivoise donc la mort jusqu'au bout. Elle fait l'expérience de la mort physiquement. Elle côtoie le cadavre en décomposition⁵⁰². Elle l'expérimente aussi dans l'absence de sa grand-mère : dans le ressenti de cette présence du cadavre qui est en même temps l'absence de ce qu'a été sa grand-mère. C'est aussi l'occasion pour Julie de se souvenir des paroles de sa grand-mère à propos de la mort. Ce long temps permet à Julie de comprendre ce qu'est la mort. Et c'est ainsi, qu'à la fin, la mort peut lui apparaître. C'est en frôlant la mort à son tour, en dialoguant avec elle, en s'y confrontant jusqu'au bout que Julie peut comprendre ce que la mort emporte et ce qui reste. Il demeure les souvenirs liés à la grand-mère, ses paroles, ses idées.

⁵⁰¹ Ibid., p. 54.

⁵⁰² Nous retrouvons ici la mort dans ce qu'elle a de plus réel comme dans *Littoral* à propos de l'odeur du père.

3. La fatalité due à l'absence de « mort initiale »

L'intérêt de ces pièces pour enfants de Mouawad réside, pour nous, dans l'éclairage qu'elles apportent aux autres pièces. Le personnage du roman *Visage retrouvé* se confronte à la mort sans y apporter de réponse. Dans *Un obus dans le cœur*, la délivrance et l'acceptation est esquissée quand le personnage ose affronter la femme aux membres de bois. Et surtout, la confrontation physique et expérimentale que fait Julie avec la mort permet d'exhiber l'importance de la mort dans les autres pièces de Mouawad. Julie fait l'expérience de la mort en devenant presque la mort elle-même, elle explique que la seule chose qui n'est pas elle dans la cave où elle s'enferme avec le cadavre de sa grand-mère, c'est la présence de son chien. Car le chien est du côté de la vie. L'importance de cette confrontation avec la mort est initiale, originelle. Elle est le point de départ obligé pour la mise en marche. Dans les pièces pour adultes, les personnages n'affrontent pas, à première vue, la mort de façon aussi expérimentale. La mort s'y présente comme un élément factuel. Un décès ouvre, nous l'avons dit, chacune des pièces du Quatuor :

- le père de Wilfrid (Le Père) dans *Littoral*
- la mère de Jeanne et Simon (Nawal) dans *Incendies*
- la mère de Loup (Aimée) dans *Forêts*
- le père d'Anatole (Valery) dans *Ciels*

La présence de cette mort initiale, outre le choc qu'elle cause au personnage, n'est pas importante en tant que mort. C'est-à-dire que ce qui compte n'est pas le concept de la mort, comme dans les œuvres pour enfants, mais plutôt le vide que la mort laisse et surtout le fait que le personnage réalise, à travers elle, son non-sens et son absence d'envie (voire de « vie »). Les personnages du Quatuor vont donc devoir retrouver, comme Julie, ce qui leur permet de rester du côté de la vie. C'est dans ce cheminement que se trouve le lien entre les pièces pour enfants et les autres. Ce lien se fait aussi via l'âge des personnages des autres pièces. Ils sont, à l'exception de Boon (*Assoiffées*) et des personnages de *Ciels*, tous à peine sortis de l'enfance. Ils sont arrachés contre leur gré et de manière soudaine à l'enfance. Nous pouvons donc lire, ici, les pièces pour enfants comme le départ des personnages des autres pièces. C'est-à-dire comme si la souffrance et l'expérimentation de Julie étaient une explication de ce que ressentent les personnages au début des pièces. Une fois cette épreuve passée, ils peuvent se mettre en route.

Le travail du personnage vers l'identité se fait par étapes : il s'agira d'accepter de quitter le monde imaginaire, de comprendre l'importance de ce que la mort laisse derrière elle et de construire sa propre identité. Sa présence est donc primordiale car elle permet aux personnages de se confronter à elle et d'entamer ce travail sur soi, cette mise en marche. Ce travail de deuil n'est nullement une invention de Mouawad, tout au plus une illustration. Les figures de la mort et des mondes imaginaires ne sont pas originales en elles-mêmes. Ce qui fait l'intérêt, c'est la récurrence pour ne pas dire la répétition systématique de cette présence de la mort et du processus qu'elle provoque dans toutes les pièces de Mouawad⁵⁰³. Plus encore, son intérêt réside dans sa nécessité : son absence est fatale aux personnages. Dans le *Quatuor* et dans *Assoiffées*, la mort se présente cinq fois à l'identique, comme point de départ au parcours initiatique du personnage. C'est également le cas dans la pièce *Temps* où deux frères et une sœur se retrouvent quarante ans plus tard pour liquider la succession de leur père mourant. Il n'y a pas de « mort initiale » dans les quatre pièces restantes :

- *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*
- *Journée de noces chez les Cromagnons*
- *Seuls*
- *Rêves*

Ces quatre pièces se terminent au contraire sur une mort finale. En effet, après s'être enfermé longuement, Willy se défenestre. Neel meurt sous les balles. Il subit la guerre et les morts qu'elle provoque sans pouvoir s'y confronter en face à face comme Julie de *Pacamambo*. Harwan dans *Seuls* tombe dans le coma. Toute la seconde partie de la pièce se « déroule » dans son cerveau, son esprit. Le spectateur assiste à l'épanouissement de son subconscient, la résurgence de son enfance. Lorsque le personnage doit choisir s'il veut sortir ou non de son coma, il choisit la mort. Dans *Rêves*, comme nous l'avons noté plus haut, l'hôtesse agit avec Willem comme elle l'aurait fait avec son fils défunt. Willem prend donc les traits de ce fils qui vient de se suicider. S'il ne meurt pas lui-même, Willem est donc très étroitement lié et assimilé à ce mort qui termine la pièce. De plus, contrairement à ses acolytes du *Quatuor* qui aboutissent à une connaissance d'eux-mêmes, Willem repart sur les routes de la même manière qu'il est venu. La situation initiale est donc

⁵⁰³ Nous laissons de côté les textes courts de Mouawad ainsi que ses romans, les inédits et *Alphonse* que nous n'avons pu lire. Nous laissons également *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* qui commence par un faux enterrement mais se termine pas une vraie mort et une naissance. Ce texte se construit sur une sorte de cycle, évoquant la résurrection ou du moins le geste de la renaissance. Au début du texte il est question du faux enterrement d'Esther qui a disparu et lorsque celle-ci revient, elle meurt en donnant naissance à une fille.

identique à la situation finale, comme si rien n'avait changé. Ces quatre personnages vivent donc la mort eux-mêmes au lieu de l'affronter. Cette mort est souvent un suicide ou en est proche. Dans tous les cas, il s'agit d'un refus d'être du côté de la vie. La quête identitaire dans ces cas-là se présente comme une recherche, un problème, une interrogation et aucune réponse n'y est apportée si ce n'est le néant. La différence est primordiale entre « la mort initiale » comme promesse d'avenir et son absence qui entraîne vers une « mort finale ».

II.

Confrontations à l'Histoire des histoires

Dans la suite de ce chapitre, il est surtout question des œuvres qui présentent une « mort initiale ». Afin de comprendre le cheminement que celle-ci provoque, nous nous appuyons dans un premier temps sur une méthode de Jean Rousset (pour l'analyse de l'essence des personnages) et dans un deuxième temps sur la confrontation du personnage à l'Histoire.

Dans son ouvrage sur Dom Juan, Jean Rousset⁵⁰⁴ démontre comment un personnage littéraire peut devenir un mythe. Il prend l'exemple de Dom Juan en expliquant les raisons qui font que ce personnage est devenu ce qu'il appelle un mythe littéraire, tel Faust par exemple. Par le terme de mythe littéraire, il distingue les personnages récurrents en littérature ou dans les autres arts qui, réécritures après adaptations, ne prennent pas une ride et sont reconnaissables à chaque fois. Ce faisant, ces personnages deviennent aussi connus que ceux des mythologies ancestrales fondatrices. Ils permettent, eux aussi – à l'image de leur prédécesseurs – de véhiculer les valeurs, caractères ou principes qui leur sont propres en endossant en même temps les idées de l'artiste qui s'en saisit. Ce qui, selon Jean Rousset, leur permet de passer d'auteur en compositeur et de siècles en siècles, c'est justement cette caractéristique des invariants. Jean Rousset prend l'exemple, donc, de Dom Juan : il étudie un corpus d'œuvres et en décèle les caractéristiques qui se retrouvent dans chacune des œuvres. Il pose ainsi que pour qu'une œuvre soit une incarnation de Dom Juan, il faut qu'il s'y trouve la présence de la Mort (avec l'invité de pierre), un groupe féminin associé à l'idée de la séduction (et parmi elles, une plus importante que les autres, voire la fille de la Mort)⁵⁰⁵ et un héros qui s'attaque aux deux autres. De plus, souligne Jean Rousset, « entre ces trois unités, et à

⁵⁰⁴ *Le mythe de Don Juan*, Jean Rousset, Paris, Armand Colin, 1978.

⁵⁰⁵ Le groupe féminin véhicule avec lui l'importance du thème de la séduction qui est sans fin, c'est le thème du désir de l'inassouvi, de l'errance infinie. Nous retrouvons ici un trait de l'œuvre de Mouawad dans cette idée d'éternité.

l'intérieur de chacune d'elles, maintes combinaisons sont concevables qui assurent au mythe sa mobilité, son élasticité et par suite sa réserve de virtualités, donc de métamorphoses⁵⁰⁶ ». Ces éléments forment le mythe de Dom Juan. Ce sont les invariants et leurs caractéristiques qui permettent réécritures et adaptations en gardant l'essence originelle.

Or nous pensons que le même phénomène existe à l'intérieur de l'œuvre d'un auteur. Considérons un autre texte clef pour notre étude, celui de Raymond Queneau *Le vol d'Icare*. L'auteur, dans ce roman, passe au peigne fin tous les aspects de l'écriture, de la création et du monde de l'écrivain. Il y présente des personnages qui, lassés d'avoir un destin déjà écrit, décident de vivre leur propre vie en dehors des pages de leur roman. Le roman de Queneau raconte donc à la fois les textes que rédigent les personnages-écrivains et la vie des personnages de personnages-écrivains qui se sont enfuis. Queneau pousse à son paroxysme son idée de départ en imaginant que les personnages de personnages-écrivains ont une vie propre. Ce sont des personnages entiers qui ne dépendent pas des lignes de leur roman. Ils sont donc capables d'avoir une vie dans Paris sans leur auteur et sans le roman dont ils sont issus. Ils peuvent également passer d'un roman à l'autre, d'un auteur à l'autre sans que cela ne porte atteinte à leur unicité. Ainsi, le personnage-écrivain Surget peut intégrer à son roman des personnages issus d'un roman de son confrère :

J'ai hérité de deux personnages d'un roman de Lubert qu'il a abandonné, une charmante jeune fille, mademoiselle Adélaïde, et son père, un éminent vieux professeur, Monsieur Maître tout. Je pense que j'en tirerai quelque chose⁵⁰⁷.

Queneau aborde ici les questions de l'inspiration, du plagiat et de l'intertextualité. Mais il aborde aussi en même temps cette idée des invariants. Ainsi, même s'il fait dire à Hubert Lubert « un personnage de roman ne peut devenir un personnage de théâtre », c'est pour mieux faire raisonner la réponse de Morcol – à qui cette réplique est donnée. Ce dernier pense, en effet, le contraire : Morcol donne des exemples de romans devenus des pièces de théâtre, ajoutant qu'un « personnage de roman peut se mettre à chanter. » Il cite ainsi Manon Lescaut devenue personnage d'opéra. Nous sommes donc bien toujours dans cette idée qu'un personnage possède une essence propre qu'il conserve au fil de ses déplacements. Queneau, apportant un élément supplémentaire, propose qu'un personnage puisse se retrouver plusieurs fois chez un même auteur. Bien sûr, c'est déjà le cas de nombreux personnages des grandes fresques du XIX^e siècle. Inutile de rappeler que Balzac renommera l'ensemble de son œuvre *La Comédie humaine* et que 51 personnages y sont

⁵⁰⁶ Ibid., p. 9.

⁵⁰⁷ Raymond Queneau, *Le vol d'Icare*, nrf, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1353.

récurrents. Queneau n'évoque pas seulement un personnage récurrent de même nom, même histoire, même auteur (comme chez Balzac ou Zola) mais l'idée de la récurrence d'une essence de personnage, d'une invariance. Ainsi Hubert Lubert présente Morcol comme une essence récurrente de son œuvre. Le personnage change de métier et parfois de nom mais il est toujours là. Dans notre étude du *Vol d'Icare* lors de notre mémoire de master, intitulé « Le vol d'Icare, l'envol de l'écrivain », nous avons avancé que cette essence de personnage récurrente dans l'œuvre de Queneau et qui, dans *Le vol d'Icare*, prend les traits de Morcol, n'est autre qu'une incarnation de Queneau lui-même. Le même phénomène pourra être observé chez Mouawad⁵⁰⁸. Assimilant la méthode de Jean Rousset et le constat de Queneau, nous nous proposons d'étudier dans un même élan la quête identitaire du personnage mouawadien et la manière dont cette quête relève d'éléments récurrents donnant lieu à l'essence de ce personnage mouawadien. L'étude suit la chronologie de la pièce *Littoral* comparée aux autres pièces du Quatuor et à *Assoiffés*. Elle est éclairée de la nécessité de l'Histoire au bon déroulement et à l'accomplissement du processus identitaire.

1. De l'absence d'identité à la quête de l'Autre

a) Au départ : un enjeu commun

Dans *Littoral*⁵⁰⁹, « un homme doit trouver un endroit où enterrer la dépouille de son père ; il retourne au pays de ses origines où il fera des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité⁵¹⁰ ». Cette présentation faite par Mouawad dans l'édition de la pièce peut s'appliquer à nombre de ses pièces. Nous pouvons dire de Loup dans *Forêts*, de Jeanne et Simon dans *Incendies* qu'ils « retourne[nt] au pays de [leurs] origines où ils feront des rencontres significatives qui [leur] permettront de retrouver le fondement même de [leur] existence et de [leur] identité ». La phrase vaut pour chacun d'eux. Les quatre personnages sont québécois et vivent au Canada. Lors du décès de son père pour Wilfried, de leur mère pour les trois autres, ils doivent retourner dans leur pays d'origine – manifestement un pays du arabe pour les personnages de *Littoral* et d'*Incendies* ; la France et l'Europe pour Loup. Le thème est donc le même pour ces trois pièces et le processus identitaire sera identique.

⁵⁰⁸ Cf. troisième partie, chapitre 1.

⁵⁰⁹ *Littoral* a été créée en 1997, par la compagnie Ô Parleur avec Isabelle Leblanc ; une seconde version sera présentée en 2009 à l'occasion de l'aboutissement du Quatuor : *Le Sang des promesses*. Ce quatuor est composé de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*.

⁵¹⁰ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 6-7.

Pour ce qui est du quatrième opus de la tétralogie *Le Sang des promesses*, qui s'intitule *Ciels*, le procédé est un peu différent. Dans cette quatrième pièce, il n'y a pas de retour dans le passé proprement dit, mais le passé est quand même à l'origine des troubles présents – comme dans les trois premières pièces. Les personnages agissent de la même manière : en étudiant le passé, ils cherchent à en déjouer les aboutissants. Nous avons choisi d'ajouter *Assoiffés* à cette étude car le personnage principal, Paul-Emile Beauregard-Nouveau (dit Boon) est anthropologue judiciaire. Il mène lui aussi une enquête sur le passé de deux personnages. La résolution de l'énigme passe par sa propre histoire. Il doit donc comprendre ce qui l'unit à ces deux personnages, afin de déceler comment ils sont morts et comment leurs cadavres se sont retrouvés enlacés. Au travers de cette enquête, Paul-Emile redécouvre sa propre identité. Des liens pourront donc être établis entre cette pièce et le Quatuor. De plus, lors de leur voyage, les personnages en rencontrent d'autres dont le témoignage et la présence les aident dans leur quête. De même, c'est en « rencontrant » les fantômes des deux cadavres qu'il autopsie que Boon fait la lumière sur l'enquête. Il s'agit donc dans tous les cas de « rencontres significatives qui [leur] permettent de retrouver le fondement même de [leur] existence et de [leur] identité ». La définition proposée par Mouawad pour la première pièce du Quatuor vaut pour les cinq pièces.

b) *L'absence d'identité*

Le point de départ de ces cinq pièces et notamment de *Littoral* est l'ignorance du personnage. Wilfrid est l'homme dont parle Mouawad, dans son introduction à *Littoral*. Wilfrid ne sait pas qui il est. Cette ignorance de soi est un premier leitmotiv des personnages mouawadiens. La plupart du temps, le personnage qui est présenté au lecteur/spectateur n'a pas d'identité. Son auteur ne précise aucune information à ce sujet. Rien n'est dit sur son physique. Il n'a pas non plus de particularité dans ses attitudes qui permettrait de le différencier des autres personnages. Dans *Ciels*⁵¹¹, les scientifiques qui travaillent sur le même projet n'ont jamais de discussion personnelle. Le spectateur/lecteur n'a donc aucun moyen d'en apprendre plus sur eux. Il ne se trouve aucune autre marque d'identité que leur prénom. Ces personnages se présentent comme s'ils avaient toujours fait partie de la « cellule francophone » sans qu'ils aient eu une vie avant ce projet ou une perspective de futur. Ils semblent sans profondeur et sans consistance. Ils naissent ex nihilo. Le personnage type de Mouawad se présente donc comme étant un simple prénom.

⁵¹¹ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 2009.

L'absence d'identité est renforcée par une absence d'attache. Tous les personnages de notre étude, au début des pièces de Mouawad, n'ont aucun statut familial : Wilfrid n'a pas d'origine, son père qu'il n'a que peu connu vient de mourir et sa mère est morte en couches. Il n'a pas non plus de repère : sa famille maternelle le rejette, refusant même que le père soit enterré près de sa mère. Les personnages principaux d'*Incendies* et de *Forêts* sont orphelins (au moins d'un parent voire des deux). Ils n'ont pas de contacts avec leur éventuelle famille éloignée. Ils vivent dans l'ignorance de l'histoire de leur famille et de leur propre histoire. Wilfrid n'a pas d'histoire, pas de passé, un présent confus et donc pas de futur possible dans ces conditions :

Je ne sais même plus qui je suis⁵¹².

Les protagonistes ne possèdent pas non plus de statut social. Ils ne travaillent pas, à l'exception des personnages de la cellule francophone dans *Ciels*. Mais, là encore, le fruit de leur travail sera un échec. Les personnages n'ont pas non plus d'amis pour les épauler. Au début de la pièce ils sont donc seuls sans aucun repère ni aucune attache sociale, familiale ou amicale.

Au peu de consistance des personnages s'ajoute un caractère peu marqué et refermé sur soi. Simon (*Incendies*) est boxeur et frappe pour oublier qu'il n'est pas, pour ne pas se tourner vers la recherche de son père et de son frère. Jeanne (*Incendies*) se réfugie dans le monde complexe et rassurant des mathématiques qu'elle enseigne à l'université. Loup (*Forêts*) est caractérielle, elle crie sans cesse et est toujours sur le point d'arrêter son enquête. Elle refuse de voir son propre désespoir : « Je ne veux pas le savoir ! », « Je n'ai pas de chagrin, je n'ai pas de cœur !⁵¹³ » hurle-t-elle. Les personnages sont comme des adolescents en pleine crise, entre repli et colère excessive. Ce qui explique qu'au début de *Littoral*, le spectateur/lecteur se trouve face à un personnage, Wilfrid, qui ne vit que pour le plaisir : il raconte dans les premières répliques de la pièce qu'il était en train de faire l'amour à une inconnue quand il a appris la mort de son père. L'inconnue l'appelle même par différents prénoms, jamais le sien, ce qui annule donc son unique marque identitaire.

L'absence d'identité a pour conséquence un repli sur soi. Ce repli prend la forme du silence chez Jeanne : « Tu t'enfermes. Tu te tais », lui reproche son frère⁵¹⁴, ou du refus chez Simon et chez Loup. C'est aussi une résignation chez Paul-Emile (*Assoiffés*) : après l'échec de son premier texte, il

⁵¹² W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 22.

⁵¹³ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 34.

⁵¹⁴ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 38.

décide qu'il ne sera pas écrivain. Il se réfugie dans la froideur des tables d'autopsie et le silence des cadavres. Le repli sur soi prend aussi corps dans l'enfermement. Il est mis en évidence par le terme de « cellule » qui est employé pour désigner le groupe francophone de l'opération antiterroriste dans la pièce *Ciels*. Ce terme de « cellule » renvoie, bien sûr, aux cellules des prisons, à la cellule des moines. Il évoque aussi les « cellules des Tu-seuls ». Ce terme est utilisé par Michel Bélair dans son introduction à *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay⁵¹⁵. Michel Bélair désigne ainsi la solitude dans laquelle s'enferment les personnages de Tremblay, se coupant du monde et oubliant qui ils sont. Formé par l'école nationale du théâtre québécois, Mouawad connaît, bien sûr, le maître du théâtre québécois qu'est Michel Tremblay. Il lui emprunte d'ailleurs le procédé des superpositions spatio-temporelles⁵¹⁶. Et lorsque Michel Bélair évoque « un fond de cour entouré de façades délavées percées d'une multitude de fenêtres ouvertes les unes sur les autres⁵¹⁷ » pour illustrer les cellules des Tu-seuls, cette image est reprise par Mouawad dans sa scénographie de *Ciels*. Les acteurs évoluent dans plusieurs espaces différents. Une scène principale où les personnages se retrouvent pour tenter de résoudre l'énigme de la pièce, et six espaces clos et isolés les uns des autres qui représentent leur cellule, c'est-à-dire leur chambre⁵¹⁸.

Sans vouloir multiplier les exemples, rappelons aussi que l'une des premières pièces de Mouawad s'intitule *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. Willy est donc le premier d'une lignée d'enfermés qui se conclue par le personnage de *Seuls*. Ce dernier, Harwan, s'enferme dans sa toile imaginaire et préfère rester dans son coma. Ce qui est le paroxysme de l'enfermement. Ce dernier personnage est coincé dans son propre esprit, coupé du monde extérieur. Wilfrid ne fait donc pas exception à la règle. Il est isolé du monde et ne se reconnaît pas lui-même d'identité : il répétera sans cesse « rien, je ne suis rien⁵¹⁹ » dès le début de *Littoral*.

c) « *Au croisement du chemin il y a l'autre* »

Le deuxième invariant est la nécessité de l'autre. Mouawad ne conçoit pas une vie sans relations humaines. Il ne conçoit pas non plus le théâtre sans une équipe⁵²⁰. Ce qui a de l'importance aux yeux de Mouawad dans l'histoire d'Œdipe, c'est qu'Antigone le secondera dans le chemin de la rédemption. Comme dans les contes il se trouve un adjuvant⁵²¹, dans les pièces de Mouawad il s'en

⁵¹⁵ Michel Tremblay, *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*, Leméac, coll. Théâtre Canadien, 1971.

⁵¹⁶ Se référer à la deuxième partie, chapitre 3, III. 2 : « Les superpositions spatio-temporelles et leurs effets »

⁵¹⁷ Michel Bélair dans l'introduction de *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*.

⁵¹⁸ Le schéma du décor et de la mise en scène de *Ciels* se trouve dans les annexes (II, n°2).

⁵¹⁹ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 11.

⁵²⁰ Se référer à la deuxième partie, chapitre 1, III.2 : « la création collective ».

⁵²¹ Ce concept est défini par Algirdas Julien Greimas dans *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris,

trouve un aussi. Dans l'ensemble de ses créations, un seul des adjuvants est imaginaire, à l'exception des morts évoqués précédemment. L'adjuvant imaginaire est le Chevalier Guiromelan, il est le compagnon de Wilfrid dans *Littoral*. Nous avons vu de quelle manière son aide est précieuse pour aider Wilfrid à sortir de l'enfance et à affronter ses premières peurs face au vrai monde, à la réalité de la perte, du deuil. Cependant le Chevalier a des pouvoirs limités. Ses efforts sont très vite vains. Et il est vite relégué au statut de personnage comique⁵²². Il se crée d'ailleurs un décalage comique rien qu'avec le nom du personnage puisque que le Chevalier ne peut rien trancher avec son épée, ne couper réellement aucune tête, et ne secourir aucune demoiselle en détresse. Wilfrid, aux côtés de ce compagnon impuissant, finit par être complètement perdu. Il ne sait plus s'il dort, s'il rêve, ou s'il est encore vivant⁵²³. Face à ce constat d'échec – l'imaginaire l'aide seulement à se maintenir en vie, à ne pas sombrer, mais il ne l'aide pas à se comprendre et à se construire – Wilfrid rentre en conflit avec ce personnage fictif. Le chevalier sera donc aussi celui à qui Wilfrid peut faire des reproches : « à quoi tu sers si tu n'es pas capable de changer le monde ? » Constat si amer que son fidèle compagnon ne peut qu'acquiescer :

Que veux tu que je fasse ? Tu transportes ton père et moi, pauvre rêve, j'erre toujours, je ne peux rien soutenir, rien supporter, rien⁵²⁴.

Wilfrid comprend que le Chevalier Guiromelan est réservé à l'enfance et aux peurs liées à cette période de la vie, telles les sorcières et le monstre dans le noir⁵²⁵. Il doit se tourner vers des adjuvants de chair et d'os, Simone à leur tête. Elle est le premier personnage qu'il rencontre et elle lui impose son amitié. Elle guide le groupe qu'ils formeront. Les personnages des autres pièces du Quatuor sont aussi secondés par des adjuvants⁵²⁶. Or, comme nous l'avons noté plus haut, Stéphane Lépine écrit que Mouawad, ses textes et ses personnages cherchent à savoir pour s'avoir⁵²⁷. L'un des principes même des pièces de Mouawad est d'aboutir à une révélation finale. Les protagonistes adjuvants sont donc d'une aide sans faille pour les personnages principaux, afin de les guider à cette révélation, afin de les mener à tenir leurs « promesses⁵²⁸ ». De part leur métier, ils peuvent fournir

Presses universitaires de France (3^e édition), 2002.

⁵²² Le statut du rire dans l'œuvre de Mouawad a été étudié par Aurélie Clonrozier, dans son mémoire de master *Modalités du rire dans le théâtre de Wajdi Mouawad (Etude de : Willy Protogoras enfermé dans les toilettes et de Littoral)* sous la direction de Marie-Christine Lesage. Dans le Quatuor, le rire apparaît pour dédramatiser les moments à forte intensité tragique. Il vient parfois rompre avec le quatrième mur.

⁵²³ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 37.

⁵²⁴ Ibid., p. 64.

⁵²⁵ Ibid., p. 22.

⁵²⁶ Ces personnages-adjuvants sont analysés plus avant dans la troisième partie, chapitre 1.

⁵²⁷ S. Lépine, op. cit., p. 87.

⁵²⁸ Tenir leurs promesses en découvrant la vérité est l'enjeu principal des personnages des pièces du Quatuor. C'est d'ailleurs ce qui donne le titre de l'ensemble de la tétralogie « Le sang des promesses »

des indices aux protagonistes. Le notaire, dans *Incendies*, a des collègues qui peuvent éplucher les registres familiaux, retrouver ainsi la trace de la famille des jumeaux malgré la guerre. Le paléontologue, dans *Forêts*, a déjà découvert les raisons de la mort de la mère de Loup et il a déjà reconstitué une partie du crane de Ludivine, clef de l'énigme. Leur rôle est donc nécessaire à la résolution de la fable. Ainsi, Blaise Centier, dans *Ciels*, annonce d'emblée à Clément Szymanowski :

Vous êtes un outil. C'est tout. Chacun ici est un outil qui remplit une fonction⁵²⁹.

Pour cause, tous ces personnages ne résolvent pas les énigmes⁵³⁰ : ils ne sont que des outils, des aides. Comme dans les contes, il faut que le héros fasse le travail de découverte par lui-même. Leur présence n'est donc pas suffisante. Les héros devront agir d'eux-mêmes. Et à la fin de la pièce, ils prennent congé des auxiliaires.

2. L'Histoire : cheminement de l'enquête à l'identité

a) *L'Histoire comme une enquête*

Il manque donc aux personnages mouawadiens un élément pour accomplir le passage de l'absence d'identité à la réconciliation. Ce troisième élément est également le troisième invariant. Il s'agit de l'enquête historique, un autre des leitmotifs des pièces de Mouawad. Dans *Incendies*, c'est Nawal qui, dans son testament, demande à ses enfants de retrouver leur père et leur frère. Dans *Forêts*, c'est au tour de Loup de retrouver les ancêtres de sa mère pour comprendre la maladie qui l'a terrassée. Dans *Ciels*, les personnages sont embauchés pour enquêter : ils sont traducteurs, informaticiens, cryptanalyses. Confrontés à deux énigmes (l'origine de la menace terroriste et la raison de la mort de l'un des leur), ils doivent décoder et analyser les messages, les lettres, les codes informatiques, les discours radiophoniques. Quant à Paul-Emile Beaugard, il doit identifier un double cadavre sans visage.

Au départ de l'enquête historique et de l'enquête vers la vérité, il y a la marche. La marche physique dans un premier temps. Ainsi, Wilfrid parvient à se détacher des fantômes de l'enfance, en suivant le conseil de ses personnages imaginaires : « Marche, Wilfrid, marche⁵³¹ ». Cette marche est à l'image de l'enquête que mènent les personnages. Tous effectuent un déplacement physique pour

⁵²⁹ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 16.

⁵³⁰ Même la découverte de Clément Szymanowski n'empêche pas la fin macabre de *Ciels* d'avoir lieu.

⁵³¹ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 13.

symboliser leur modification mentale, leur réflexion. Nous retrouvons ici les vertus de la marche chères à Le Breton et Lamoure dans le processus identitaire. Leur point de départ est la mort. Ainsi, Wilfrid hérite de la dépouille et des lettres de son père. La lecture des lettres projette sous les yeux de Wilfrid et des spectateurs des scènes de la jeunesse de père. Wilfrid part donc à la rencontre des événements de la vie de son père. Le fils décide de retrouver le village paternel et d'y enterrer la dépouille. Pour cela, il se fait historien et procède comme tel. Il analyse le contenu des lettres, il va à la rencontre et interroge les personnes qui ont connu son père. Il retourne sur les lieux d'origine, comme un enquêteur à la recherche d'indices. Les autres personnages de notre étude agissent de même. Ce faisant, ils agissent donc comme leur « ancêtre » Œdipe, dans la pièce de Sophocle. Mouawad est attaché à cet auteur. Il a d'ailleurs fait une mise en scène d'*Œdipe Roi*⁵³². Les personnages de ces deux auteurs ont ceci de commun : à vouloir enquêter sur des causes extérieures à eux-mêmes, ils se retrouvent finalement rattrapés par leur propre histoire :

Œdipe est la figure de l'homme, ni plus ni moins, pris dans un engrenage d'événements qui font son malheur et son identité [...]. Son aptitude est avant tout de vouloir savoir, de répondre aux questions, d'aller toujours plus loin. Il interroge les signes et les signes l'interrogent. Il remet en cause les faits et les mots pour en pénétrer le sens, et c'est ainsi qu'il finit par se reconnaître au cours d'une enquête qui le mène au plus profond de lui-même⁵³³.

Ce résumé d'*Œdipe roi* de Christian Biet épouse parfaitement la manière d'agir des personnages de Mouawad. Les fables avancent au cours de leurs actes comme une enquête policière au fur et à mesure des indices. Ainsi la structure épouse la quête des personnages et l'enquête qu'ils mènent. Les textes regorgent donc d'éléments propres à l'enquête. Ainsi, dans *Incendies* et *Forêts* les personnages possèdent, comme Wilfrid, des lettres, des photographies et même les morceaux d'un squelette de mâchoire en ce qui concerne Loup. Les personnages de *Ciels* et ceux d'*Assoiffés*, s'ils n'effectuent pas de déplacement physique, effectuent tout de même une enquête qui est l'enjeu même de leur travail. Ce qui fait dire à Lucie Robert que Mouawad maîtrise l'art dramatique : « ses textes sont bons. Il en maîtrise les ficelles et surtout le nœud. La construction des textes est précise et bien conçue, de même que l'enchaînement des scènes et les personnages. Même s'il n'invente pas, Mouawad maîtrise ce qu'il fait »⁵³⁴. La fable, la structure textuelle et scénique contribuent au bon déroulement de cette enquête⁵³⁵.

⁵³² *Œdipe roi*, dans une traduction de Jacques Lacarrière en 1998 au Théâtre Denise Pelletier.

⁵³³ Christian Biet, *Œdipe*, Paris : éd. Autrement, coll. Figures mythiques, 1999, p 8.

⁵³⁴ Entretien avec Lucie Robert, Mai 2012.

⁵³⁵ Nous aurons l'occasion de revenir sur la structure des pièces deuxième partie, chapitre 3, III) et sur l'enquête (troisième partie, chapitre 1, II).

b) *L'Histoire : chemin vers la vérité*

Tous, à l'image de Wilfrid, se font donc historiens pour comprendre leur passé et retrouver la vérité historique. L'expression de « vérité historique » doit être expliquée. Du point de vue de la fiction, il y a vérité parce que ce qui est raconté est arrivé aux personnages ; c'est leur vérité, leur histoire. Du point de vue de la réalité, rappelons que Mouawad ne situe pas le contexte géographique ou temporel de la plupart de ses pièces⁵³⁶. Il s'agit toujours de viser l'universalité et de se faire le témoin de la Guerre, la Souffrance, la Famille, etc. Cependant, des études⁵³⁷ ont été faites sur l'œuvre de Mouawad afin de déceler quels passages de la fiction sont tirés d'événements historiques comme pour la guerre au Liban⁵³⁸. Les personnages mouawadiens, au cours de leur enquête personnelle, rencontrent donc l'Histoire collective. Ils se confrontent à cette Histoire et se retrouvent obligés de l'appréhender pour comprendre leur propre histoire. Le troisième invariant est donc double : entre enquête personnelle et confrontation à l'Histoire. Dans *Littoral*, la confrontation avec l'Histoire est incarnée en premier lieu par la détermination de Simone. Lorsque les autres personnages lui demandent pourquoi ils doivent partir et marcher sur les routes, elle répond :

Pour savoir ce qui s'est passé ! Tu ne veux pas savoir, toi ? Comprendre qui a tué qui ? Qui a tiré sur qui ? Quand ? Combien ? Comment ? Comment ils ont frappé, pourquoi ils ont égorgés ? Pourquoi les hommes ont pleuré ? Et mon père agenouillé devant la maison brûlée ? Pourquoi ils l'ont tué ? Pourquoi trois balles dans la tête ? Et ma mère comment ils l'ont pendue ? [...] Tu ne veux pas ? Tu ne veux pas savoir pourquoi ?⁵³⁹

Les personnages avancent alors de rencontres en rencontres, de récits en récits. Chaque personnage rencontré part avec eux et fait le récit de sa vie. Toutes ces histoires individuelles se font le reflet de l'Histoire du pays. C'est la somme des histoires qui crée l'Histoire, s'en fait le reflet. Ces histoires en prennent le contre-pied en tentant de mettre un visage ou une émotion sur une masse anonyme. Mouawad prend le parti que le détail est souvent le plus efficace pour faire comprendre l'ensemble. Les éléments précis et déterminés de chaque histoire rencontrée et racontée permettent de donner un visage à ce qu'a été une guerre par exemple. Si dans *Littoral* et *Incendies* Mouawad se contente de donner une image de la Guerre avec tout ce que cela comporte d'universel, dans *Forêts* il situe pleinement le contexte historique en donnant des dates, des lieux clefs et des termes renvoyant clairement à des événements historiques :

⁵³⁶ Exception faite dans le corpus de cette étude de *Forêts*.

⁵³⁷ Grutman Rainier – Alah Ghadie Heba, « Incendies de Wajdi Mouawad, les méandres de la mémoire » in *Neohelicon : acta comparationis Littararum Universarum* 33, n°1, 2006, p 91-108.

⁵³⁸ Cf. première partie, chapitre 1.

⁵³⁹ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 67.

- 16 novembre 1989, chute du mur de Berlin (p. 14)
- Un soldat de la première guerre mondiale (p. 15)
- 6 décembre 1989, à Montréal, tuerie à Polytechnique (p. 24)
- Strasbourg – septembre 1972 (p. 53)
- Réseau cigogne, 1940, nazis (p. 86)

Mouawad ne dénonce pas la guerre en tant que telle. Mais dénonce le fait qu'elle soit cantonnée à une masse sans visage, de simples chiffres, une longueur indéterminée, des événements qui ne sont plus reliés par des causes et des conséquences. Ainsi il propose dans son entretien pour le festival d'Avignon que la guerre au Liban pourrait avancer vers la paix si les responsabilités étaient écrites, si les gens reconnaissaient et nommaient les événements :

Le Liban est dans l'incapacité de raconter son histoire car aucun travail de responsabilité n'a été fait. Y a-t-il un lien entre narration et responsabilité face au temps du sang ?⁵⁴⁰

Il reprend cette idée dans *Incendies* où il fait énumérer à un médecin une liste des représailles. « De pourquoi » en « parce que », le médecin conclue « ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde⁵⁴¹ ». Par cette longue énumération, presque sans fin, Mouawad souligne le manque de sens de cette liste. Et c'est justement parce qu'elle manque de mémoire, parce qu'elle n'est pas nommée ou écrite que la guerre se poursuit au point « qu'on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi⁵⁴² ».

Les personnages de Mouawad qui partent dans une quête « égoïste » de soi finissent par percevoir qu'ils appartiennent à un tout et que la définition de leur identité passe par leur relation aux autres et par leur insertion dans l'Histoire collective. Cette compréhension est un premier pas vers leur identité.

c) *L'Histoire, chemin vers l'identité : témoignages*

Afin de se faire les porteurs du message de Mouawad et de sa dénonciation, les personnages ne jouent pas seulement aux historiens pour eux-mêmes mais aspirent à graver l'Histoire pour les autres. Ainsi, à l'échelle de la famille, dans *Forêts*, Loup doit comprendre sa propre histoire pour pouvoir révéler celle de son ancêtre et rompre avec la « malédiction » qui pèse sur sa famille depuis des générations de femmes. Et ce faisant, en retraçant la généalogie de sa famille, Loup se fait également le témoin de la Résistance pendant la seconde guerre mondiale. Si, dans ses premières

⁵⁴⁰ W. Mouawad, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Voyage pour le festival d'Avignon*, P.O.L : Propos recueillis par Antoine de Baecque, 2009, p. 19

⁵⁴¹ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 43.

⁵⁴² Ibid.

pièces, les guerres ne sont pas nommées, elles seront listées dans *Ciels*. Un autre exemple, dans *Littoral*, Joséphine a parcouru le pays en récupérant les annuaires des grandes villes et en créant à la main les annuaires des villages. Ce geste qu'elle pose, cette tâche qu'elle s'impose, est un vrai travail de sociologue. Cela lui vaut la reconnaissance des gens car elle les nomme malgré la guerre, malgré la mort. Et Massi souligne « tu nous révèles puisque tu nous redonnes nos noms⁵⁴³ ». Cette phrase prend tout son sens en comparaison avec le début du texte où Wilfried change de prénom comme de partenaire sexuel. Ici, au contraire, Joséphine en nommant chaque membre de chaque famille (vivant ou décédé) donne visage à l'Histoire. Joséphine affirme que tous ces répertoires qu'elle a faits serviront aux générations futures qui voudront chercher sens et beauté au milieu des catastrophes⁵⁴⁴.

Reprenons l'introduction de Mouawad à propos de *Littoral* : « un homme doit trouver un endroit où enterrer la dépouille de son père ; il retourne au pays de ses origines où il fera des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité⁵⁴⁵ », nous pouvons la compléter et la généraliser : l'archétype du personnage mouawadien est donc un personnage en crise identitaire qui, aidé d'un adjuvant, doit mener une enquête qui l'amènera à se confronter à l'Histoire et à ses membres afin de déterminer sa propre identité. Il va de soi que ce n'est pas ce personnage type qui fait l'originalité de l'œuvre de Mouawad. La quête initiatique est un topos de la littérature, pour ne pas dire qu'il s'agit de l'enjeu même de chaque texte littéraire. L'important dans notre étude est de comprendre comment chaque élément identitaire vient se mettre en mouvement avec les autres et comment l'ensemble permet de faire résonner l'œuvre de Mouawad, son sens et son identité.

Ce personnage stéréotypé est important parce qu'il se multiplie, se propage et presque parasite l'œuvre de Mouawad. A tel point que les personnages adjuvants peuvent eux aussi être vus comme des déclinaisons de ce personnage. Relues entre les lignes, leurs caractéristiques sont les mêmes (l'apparition soudaine, l'absence d'attache, le besoin d'enquêter). A tel point que Boon (*Assoiffées*) est à la fois personnage et adjuvant de lui-même.

Ce qui fait aussi l'intérêt du personnage mouawadien, c'est le rôle qu'il joue non pas pour lui-même mais pour le bon fonctionnement de la pièce. Cette analyse fait l'objet du troisième axe de ce chapitre.

⁵⁴³ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 86.

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 6-7.

III.

Se dire, être

La rencontre avec l'Histoire n'est pas le seul élément qui permet au personnage de se nommer. Le deuxième procédé, en contact direct avec l'identité du personnage, est la prise de parole. Après avoir déterminé l'archétype du personnage mouawadien, nous allons étudier sa construction identitaire au travers de la prise de parole et de son rapport à la narratologie. Nous nous appuyons pour ce faire sur l'ouvrage *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*⁵⁴⁶. Ce collectif nous permet de mener notre propos sur ces questions en définissant les différents types de prise de parole et en analysant leur rôle.

1. Du soliloque au monologue

La prise de parole, dans le *Quatuor* tout particulièrement et dans *Assoiffés* ensuite, se base sur le statut du personnage. Nous avons vu que les personnages se présentent en premier lieu comme des solitaires. Ils ont une tendance à l'enfermement. Ils ont donc tout naturellement recours au monologue pour se dire. Or, comme le soulignent Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos dans l'introduction à *La Narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, « le recours à cette forme ne témoigne pas pour autant d'une amélioration des capacités communicationnelles du personnage. Bien au contraire. D'hier à aujourd'hui le même constat s'impose : la difficulté de se dire⁵⁴⁷ ». Ainsi, Wilfrid, dans le début de *Littoral*, se trouve dans la capacité d'exprimer de manière claire sa requête et les raisons de celles-ci :

On m'a dit que vous étiez la bonne personne pour ce genre de choses, alors je n'ai pas hésité et j'ai couru sans savoir quoi dire ni comment répondre car comment répondre avec la catastrophe par-dessus le marché puisque hier encore je n'étais rien et du jour au lendemain, par la terreur des circonstances, je suis là, devant vous et vous me dites : racontez-moi un peu qui vous êtes comme si j'étais une histoire⁵⁴⁸.

Cette longue phrase est tirée de la réplique inaugurale de la pièce. Elle contient plusieurs éléments importants. Tout d'abord d'un point de vue typographique la ponctuation est largement escamotée, il manque des virgules, des points d'interrogation (attendu après les « comment »), des

⁵⁴⁶ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (sous la dir. de) *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narrative*. Presse universitaire de Laval, 2004.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 9.

⁵⁴⁸ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 11.

guillemets (pour la phrase rapportée). En l'absence de cette ponctuation, le rythme de la phrase est rapide, il épouse l'état du personnage que le lecteur peut imaginer haletant : il vient de courir. Et surtout, sa complexité se fait le reflet du manque de recul de Wilfrid face à la situation dans laquelle il se trouve. Il est incapable de faire le point, incapable de construire un résumé cohérent sur ce qui lui arrive. Du point de vue de la prise de parole comme identité, il se trouve bien là dans l'absence d'identité que nous avons nommée précédemment. Il est important également de relever le « je suis là » qui est encadré par deux des trois seules virgules de la phrase. Cette mise en avant de l'expression marque dès la situation initiale, l'importance pour Mouawad des actions, et plus précisément de la mise en marche. Wilfrid même s'il ne s'est pas encore « mis en route » a, quand même, fait la « démarche » (si l'on nous permet d'insister autant sur ce champ lexical) de « courir » voir le juge. Enfin la « catastrophe » dont il parle est la mort de son père, ce qui nous permet de réaffirmer l'importance de « la mort initiale » dans la mise en marche des personnages. Cette tirade inaugurale dont nous ne relevons qu'un court extrait rentre bien dans la catégorie des nouveaux monologues dont parle l'ouvrage que nous venons de citer. Wilfrid se trouve seul sur scène. Le juge n'est pas un personnage de la pièce à proprement dit, il sert uniquement d'interlocuteur. Il n'est pas non plus présent physiquement dans le texte (il n'apparaît pas même dans la liste des personnages à l'édition du texte). Aucune des répliques ne sont prononcées par lui. Le spectateur n'a aucun moyen de vérifier que ce que dit Wilfrid a bien été des phrases du juge. Ses propos sont, en effet, tous inclus dans ceux de Wilfrid. Ce procédé mis en place par Mouawad exhibe la manière dont les personnages sont enfermés sur eux-mêmes. C'est-à-dire que même lorsque les personnages sont entourés d'autres personnes, ils ne les prennent pas en compte. Les autres personnes ne servent que de faire-valoir à leur propos. Ainsi *Assoiffés* commence aussi par une longue tirade de Murdoch centrée sur son mal-être :

Je ne sais pas ce qui se passe, ni depuis quand, ni pourquoi, ni pour quelle raison, mais je rêve tout le temps des affaires bizarres, pas disables, pas racontables, pas même imaginables. Je me sens envahi par un besoin d'espace et de grand air ! [...] Non je ne me tairai pas, c'est mon droit de parler, de m'exprimer, de dire des affaires, de les articuler et de les dire ! [...] Vous la regardez, vous autres, la télévision quand vous voulez, autant que vous voulez ! Personne n'est là pour vous dire : « arrête de regarder la télé ! » Jamais la télé vous lui dites : « Tais-toi ! » Pourquoi moi ? [...] Je me suis levé du pied cannibale et m'en vais vous avaler tout le gang ! Non je ne me tairai pas, vous êtes mes parents et mon devoir pour le moins du moins est de vous mettre en garde⁵⁴⁹.

⁵⁴⁹ Wajdi Mouawad, *Assoiffés*, coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, 2007, p. 7-8.

Dans ce texte, le personnage de Murdoch ne cesse de parler. Toutes les scènes qui le concernent⁵⁵⁰ se composent de la reprise et de la suite de son monologue. Il englobe dans sa parole l'avis et les mots des personnes qui forment son auditoire. Dans ce début de monologue, il s'agit de ses parents, plus tard ce seront les passants, puis les professeurs et les élèves de sa classe. Il englobe leur parole à tous, indifféremment. Ce faisant, il s'oppose à ce « vous » collectif. Il l'annule en l'incluant à son « je ». Seul son propre discours n'a d'importance, les réponses que le « vous » lui oppose sont directement englobées, cannibalisées comme il le souligne avec justesse. En annulant l'ensemble des personnes qu'il rencontre, « le personnage se coupe maintenant du monde, se parlant à lui-même⁵⁵¹ ». Il se coupe donc du dialogue. Il se coupe de l'Autre. Et pourtant, « le personnage à la recherche de son unité, de son identité, est [...] en quête de l'attention de l'autre (les autres personnages et les spectateurs) car l'attention, soit le regard de l'autre, alimente et donne vie au personnage, lui permet d'exister », selon Hébert et Perelli-Contos⁵⁵². Sans compter que selon le deuxième invariant que nous avons relevé précédemment, l'absence de l'autre est une des causes de l'incapacité à s'identifier. Ou dit différemment, c'est la présence et la rencontre avec l'autre qui permet (entre autres) le retour à l'identité. C'est pourquoi Murdoch continue son flot de paroles jusqu'à réussir à déceler la cause de son mal et sa résolution⁵⁵³. Il aligne des dénonciations qui prêtent à sourire, tels que la dictature télévisuelle, l'autorité parentale, le non-sens de l'éducation scolaire. Elles sonnent toutes comme des revendications d'adolescents plutôt que de réelles causes de son mal être. Il cherche, à force d'accumulations, les raisons réelles de son mal-être. L'énumération de Murdoch, son tâtonnement verbal, sa tentative de nommer l'indicible, rapproche son monologue du soliloque. Nous nous appuyons sur la définition du soliloque de Lesage et Gendron, dans leur article « *récit de vie et soliloque dans Leçon d'anatomie et The dragonfly of Chicoutimi de Larry Tremblay* », pour analyser cette assimilation des paroles de Murdoch au « soliloque » :

[le soliloque] constitue une mutation générique du monologue par hybridation des formes narratives contemporaines. Forme qui épouse les contours de la subjectivité et de l'espace intime du personnage, elle est aussi liée à l'expression d'un sujet en crise, dont les fondements identitaires se sont écroulés⁵⁵⁴.

⁵⁵⁰ La pièce *Assoiffés* se compose d'une alternance de scènes qui concernent tout à tour un des trois personnages, Murdoch, Norvège et Boon, et la scène finale qui les regroupe et les confronte.

⁵⁵¹ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, op. cit., p. 10.

⁵⁵² Ibid., p. 18.

⁵⁵³ La cause de son mal dit simplement la négation de la beauté. La résolution sera de reconnaître en Norvège la même souffrance due à l'absence de beauté. Cette notion bien que poétique est primordiale est reprise au dernier chapitre de la thèse.

⁵⁵⁴ Marie-Christine Lesage et Gendron, « Récit de vie et soliloque dans *leçon d'anatomie et the Dragonfly of chicoutimi* de Larry Tremblay », in *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narrative*, op. cit., p. 195.

En effet, les personnages mouawadiens dans le début des pièces soliloquent. Comme nous l'avons démontré plus haut, leur discours, le rythme de leurs phrases et leur vocabulaire rendent compte de leur état perturbé, de leur malaise, de leur subjectivité. D'autant que le soliloque « est une entrée directe dans les méandres d'un espace intérieur sensible et rendu fragile par la perte de contact avec l'autre⁵⁵⁵ ». Les définitions que proposent Lesage et Gendron rendent parfaitement compte de la prise de parole des personnages mouawadiens tels que nous venons de les décrire. Les archétypes mouawadiens que nous avons déterminés précédemment soliloquent donc tous au début des pièces. Il en sera de mêmes pour les personnages d'*Incendies* et *Forêts*.

Lesage et Gendron opèrent, de plus, une distinction entre monologue et soliloque. Elles décrivent le monologue comme s'adressant – au contraire du soliloque – réellement et directement au spectateur (et non à soi ou à un auditoire nié). Le personnage qui le prononce en attend la reconnaissance ; en conséquent, son discours est raisonné, ordonné. Or, les personnages mouawadiens ne demeurent pas dans le soliloque. Reprenons l'exemple de Wilfrid :

WILFRID. Ne t'inquiète pas. J'ai bien appris ce que tu m'as montré. Appris à mourir surtout, qui est la plus grande leçon, mais maintenant je dois faire le dur apprentissage de la vie et pour ça, je dois être seul, sans filet, sans rien, je dois marcher dans le vide à mon tour, sans fantôme pour me tenir la main mais avec un esprit dans le cœur⁵⁵⁶.

Le lecteur se trouve ici face à un personnage cohérent qui termine son récit. Il tire les leçons de ce qu'il a appris au cours de son périple et se tourne vers l'avenir. A travers cet exemple, la différence entre les premières prises de parole et les dernières est évidente. Wilfrid a profondément changé. Son discours s'en ressent. Il passe bien d'un soliloque à un monologue selon les définitions de Lesage et Gendron. Nous pouvons penser aussi à la colère bornée de Loup (*Forêts*) ou de Simon (*Incendies*) que nous avons évoquées précédemment et à la manière dont le contraste se fait avec les phrases posées, simples et claires de Wilfrid maintenant. Ils se métamorphoseront de même. Ainsi, à la fin des pièces de Mouawad, quand le personnage a accompli son cheminement, il se tourne vers le spectateur pour lui faire part de ce qu'il a découvert et de ses « bonnes résolutions » quant à son avenir. Ce faisant, il agit comme le personnage de Daniel Danis dans *Celle-là*. Katherine Papachristos conclut, dans son article « *Le regard comme point de vue narratif dans le théâtre de Daniel Danis* » :

⁵⁵⁵ Ibid., p. 181.

⁵⁵⁶ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 100-1.

[qu'une] fois organisée et racontée, sa vie n'a plus qu'à commencer ; la scène finale de son retour à la maison paternelle témoigne de sa volonté d'y habiter, de s'enraciner dans le présent⁵⁵⁷.

La fin des pièces de Mouawad se situe dans la même solennité, dans le même élan positif. Ainsi ses personnages passent entre le début et la fin de la pièce du soliloque au monologue. Cette transition est rendue possible par l'entremise d'un autre type de discours, le témoignage.

2. Devenir témoin

Yves Jubinville remarque dans son article « *La vie en reste – sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Tremblay, Charette)* » que « [l]a dramaturgie contemporaine du Québec et d'ailleurs semble avoir été séduite par le témoignage. Elle en est littéralement éprise. Confession, aveu, récit de vie, déposition, telles sont les tonalités multiples que revêt le témoignage d'une pièce à l'autre et parfois à l'intérieur d'une même œuvre⁵⁵⁸ ». C'est également le cas pour les pièces que nous étudions. Nous y retrouvons toutes les formes dont parle Jubinville. Qu'est ce qui provoque ces témoignages ? Comment agissent-ils sur les personnages ? Comment opèrent-ils leur changement vers le monologue ?

Commençons par étudier ce qui provoque les témoignages et quelles formes ils prennent. Dans *Assoiffés*, Mouawad intitule directement une des scènes « Témoignage ». Dans cette scène, Boon, l'anthropologue judiciaire, continue son enquête pour comprendre comment Murdoch est mort. L'univers juridique et l'enquête policière l'incitent à lire des dépositions. Dans cette scène, il lit notamment celle de son frère présent le jour où Murdoch s'est mis à parler sans arrêt. La présence d'un témoignage est donc provoquée naturellement pour les besoins de l'avancement de l'histoire. Boon fait aussi le récit de son enquête, ce qui permet la compréhension du spectateur et lui permet aussi de faire son propre bilan, à propos de ses choix de vie⁵⁵⁹. Dans *Incendies*, c'est également la recherche de résolution d'une énigme qui provoque les récits de vie. Loup fait la connaissance des descendants de ceux qui ont connu ses ancêtres. Pour l'aider dans sa quête, ils lui font le récit de ce qu'ils savent.

CHARLOTTE. Je m'appelle Charlotte. Je suis la petite-fille de Maya Ortic qui est au fond, sur la photo.

⁵⁵⁷ Papachristos Katherine, « *Le regard comme point de vue narratif dans le théâtre de Daniel Danis* » in *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narrative*, op. cit., p. 205.

⁵⁵⁸ Ibid. p. 43.

⁵⁵⁹ Nous reviendrons sur le récit de Boon à la fin de ce développement.

DOUGLAS DUPONTEL. Votre grand-mère a donc bien connu Sarah et Ludivine.
CHARLOTTE. Ma grand-mère et Ludivine étaient chargées du transfert des
aviateurs d'une famille vers une autre. Ma grand-mère est rentrée dans le réseau
Cigogne en avril 1940. [...] ⁵⁶⁰

Inutile de pousser plus avant la démonstration, l'enquête que mène Loup avec son adjutant Dupontel s'effectue sur ce même schéma tout au long de leur périple. Ici, ils sont remontés jusqu'à Ludivine, son ancêtre-clef qui faisait partie de la Résistance française. Le dialogue se forme autour d'affirmations et de questions qui prennent l'allure d'un interrogatoire et font avancer la résolution de l'énigme. Dans *Littoral*, Simone et Wilfrid partent sur les routes pour trouver un lieu où enterrer le père de Wilfrid. Les personnes qu'ils rencontrent s'épanchent et leur font le récit de la guerre telle qu'ils l'ont vécue. Simone et Wilfrid agissent en effet comme un public attentif. Ils sont la présence nécessaire à l'épanouissement de ces témoignages. Ils en sont les médiums. Simone vit le deuil de son fiancé mort sur une mine, elle peut donc comprendre par mimésis et empathie le récit des autres personnages. Wilfrid incarne un équilibre entre le regard étranger et la proximité de par sa double origine : il est né au Canada mais ses parents sont issus de ce pays en guerre. Il a donc un regard double qui incite à la confession. D'un côté il a un regard extérieur, comme s'il n'avait pas connu la guerre et n'était pas natif du pays. Son oreille est donc vierge, naïve et curieuse. De l'autre côté, la présence de son père comme natif de ce pays ravagé l'incite à ne pas de tomber dans le jugement. Un regard entièrement extérieur pourrait impressionner. Ici, par ce lien familial, Wilfrid respecte les confessions. Cette ambivalence est précieuse pour provoquer les témoignages. De fait, les personnages qu'il côtoie avouent les meurtres qu'ils ont commis ou subi pendant la guerre récente. Prenons par exemple, le terrible aveu d'Amé :

AME. Parce que c'est moi qui l'ai tué. (*Silence.*) Oui. Je l'ai tué. Mon père. Dans le noir je l'ai tué ⁵⁶¹.

Après cet aveu initial, le témoignage prend la forme d'une confession. Amé raconte le meurtre de son père dans tous ces détails les plus terribles, n'épargnant ni ses gestes violents, les mutilations qu'il inflige au corps de son père, ni la douleur de sa mère. De même, à son tour, Sabbé raconte comment il a vu les soldats violer et tuer sa mère, et comment ils ont ensuite torturé et découpé son père ⁵⁶². Tous les personnages rencontrés agiront de même. La guerre a tout détruit. Ils n'ont plus de repère, il ne leur reste que ce qu'ils ont vécu et les émotions qui en sont ressorties. « Dans un monde où les certitudes n'existent plus, n'est vrai que ce que l'on sent. Le témoignage

⁵⁶⁰ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 86.

⁵⁶¹ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 70.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 77.

redonne droit de cité à la vérité affective et sensorielle » soulignent Hébert et Perelli-Contos⁵⁶³. Le témoignage est donc la voix royale pour les personnages des pièces de Mouawad qui veulent exprimer leur vérité personnelle, ce qu'ils ressentent, ce qu'ils éprouvent. Faire, pour la première fois, ces révélations intimes et douloureuses à des inconnus, a un effet salvateur. Car « [le témoignage] est le principe d'unification de la personne en voie de reconstruction ainsi qu'une technique qui permet au sujet d'opérer une catharsis⁵⁶⁴ ». Même si, bien sûr, raconter n'efface pas l'horreur, c'est pour eux, un premier pas vers l'identité et la réconciliation.

Les personnages principaux ont un rôle de témoin des témoins. Nous venons de voir comment Boon, Loup et Wilfrid recueillent les récits de vie, les aveux, les confessions, les dépositions, en un mot les témoignages des personnes qu'ils rencontrent. En devenant des réceptacles, ils permettent à leurs interlocuteurs d'accéder à l'identité. Les différents personnages qu'ils accompagnent dans *Littoral* vont tous aboutir à un « La voilà mon histoire » (tel que celui d'Amé⁵⁶⁵) voire de manière plus forte encore :

SABBE. Je suis debout et je raconte mon histoire. Je dis : Je m'appelle Sabbé⁵⁶⁶.

En seulement deux phrases courtes, Sabbé assène quatre fois son « je ». Par le biais du récit de son histoire, il acquiert son identité. Il peut, au travers de son témoignage, affirmer qui il est. Et, tout comme ces personnages qui se racontent, les personnages principaux parviennent à se dire à leur tour. Les récits de vie qu'ils captent sont une possibilité pour eux d'obtenir des informations sur leur propre histoire. Ils arrivent, grâce aux récits récoltés, à recoller les morceaux épars de leur histoire afin d'en (re)créer un tout cohérent. Écouter les témoignages des autres et reconnaître en eux le processus identitaire les incite à vouloir suivre les exemples qui leur sont offerts.

Ce sont eux en définitive, les récits, qui assurent la constitution des sujets agissants. Cette règle, pourrait-on ajouter, vaut pour tous les personnages de théâtre qui sont des êtres de parole, mais on comprend aussi par là que le témoignage, au moment où il est prononcé et en tant qu'il subsume toute autre forme d'actions dans lesquelles s'engagent les personnages, aurait valeur d'acte ou de moment fondateur⁵⁶⁷.

⁵⁶³ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, op. cit., p. 11.

⁵⁶⁴ Yves Jubinville « La vie en reste – sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Tremblay, Chaurette) » in *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narrative*, p. 49.

⁵⁶⁵ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 71.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 77.

⁵⁶⁷ Yves Jubinville, « La vie en reste – sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Tremblay, Chaurette) », op. cit., p. 48.

Toutes ces vertus du témoignage, ainsi que l'accès à la connaissance – nous retrouvons ici le « savoir » pour « s'avoir » – et l'accès à la reconnaissance d'un processus identitaire, aboutissent à la réconciliation des personnages principaux avec eux-mêmes. A leur tour ils prennent la parole dans un monologue final (construit selon la définition que nous avons déjà utilisée) :

BOON. J'ai repris le dossier de Murdoch. J'ai arrangé son corps comme il faut. Avec beaucoup de soin. Je l'ai habillé de ses vêtements de l'époque que ses parents avaient gardés. J'ai nettoyé le laboratoire et j'ai tout rangé, puis j'ai marqué « affaire classée », et on a pu remettre le corps de Murdoch à ses parents. Il a été enterré simplement dans un cimetière pas loin du boulevard Métropolitain. [...] Je vais parfois m'asseoir sur sa tombe, [...] Norvège et moi, souvent on s'y retrouve et je lui parle des histoires que j'ai envie d'écrire⁵⁶⁸.

-

LOUP.
[...]
Maman,
Tu m'offres le monde
Et le monde est grand
Mais puisque tu choisis de me le donner
Je choisis de le prendre !
[...]
Maman,
Depuis toujours,
L'orage gronde dans nos vies
La mienne commence
La tienne se termine.
Moi qui croyais être liée par mon sang au sang de mes ancêtres
Je découvre que je suis liée par mes promesses
Aux promesses que vous vous êtes faites.
Et que vous avez tenues [...] ⁵⁶⁹.

Dans ces tirades finales des personnages principaux, la différence est grande avec leur première prise de parole. Boon remet en ordre aussi bien son lieu de travail que son esprit. Il boucle l'enquête et peut ainsi passer à d'autres projets, à d'autres envies. Loup construit des phrases cohérentes en respectant la ponctuation. Elle ne hurle plus des négations, elle propose un discours poétique, empli de métaphores (l'orage par exemple). La découverte qu'elle a faite, permet, de plus, de mettre fin à la « malédiction » qui planait sur les femmes de sa famille. Elle se réconcilie donc avec elle-même et permet la Réconciliation. Boon non seulement remet de l'ordre dans sa propre vie, mais il contribue aussi au repos de Murdoch.

⁵⁶⁸ W. Mouawad, *Assoiffés*, op. cit., p. 39.

⁵⁶⁹ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 99-100.

Il est important de remarquer que, pour les trois premières pièces du Quatuor, le personnage principal se trouve présent du début à la fin et – au contact de son propre périple, de sa propre confrontation à l’histoire et des récits de vie des autres – acquiert, à la fin, sa propre identité. Pour la pièce *Assoiffés*, un transfert s’effectue entre le soliloque de Murdoch et le monologue de Boon. En effet, Boon prend à son compte la crise identitaire de Murdoch, en comprend le sens et, ce faisant, comprend sa propre cohérence interne et renoue avec sa propre identité. Boon est à la fois personnage principal et adjuvant. Il est donc celui qui prend à sa charge l’ensemble de l’histoire. A travers cet exemple, nous allons maintenant voir comment la prise de parole du personnage lui permet d’atteindre son identité et également d’être le moteur du récit mouawadien.

3. Se faire narrateur

La prise de parole de prédilection de ces personnages est une parole solitaire. Nous avons croisé des soliloques, des monologues et des témoignages. Qu’en est-il de la communication proprement dite ? Les personnages interagissent-ils entre eux ou ne produisent-ils qu’un assemblage de récits personnels ? Comment l’œuvre s’organise-t-elle pour les rassembler ? Pour éclairer cette question nous utilisons en particulier l’approche d’Elisabeth Plourde dans son article « *Récit polyphonique, récit protéiforme : la figure du narrateur dans L’Odyssée de Dominic Champagne*⁵⁷⁰ ». Elle y présente la place clef du narrateur dans l’adaptation de *L’Odyssée* d’Homère que font Dominic Champagne et Alexis Martin en 2000 et la manière dont le narrateur « prend en charge le récit » afin de mener à bien cette adaptation.

Reprenons la fable et la structure *Littoral* et de *Assoiffés*. La première a déjà été longuement évoquée : le voyage que fait Wilfrid pour enterrer son père dans le pays de ses origines l’emmène dans un pays ravagé par la guerre. Les personnages qu’il y rencontre partent avec lui et le secondent dans sa quête. La pièce se termine avec la scène de l’enterrement du père. Du point de vue de la structure, la pièce suit un ordre chronologique, ponctué çà et là de lectures des lettres que le père a laissé à son fils. Dans *Assoiffés*, les personnages sont bien moins nombreux et la pièce plus courte ; ce qui ne l’empêche pas d’être beaucoup plus complexe. La pièce est menée par trois personnages. Tout d’abord Sylvain Murdoch, un adolescent qui se lève un matin et hurle sa rage du monde ; il ne peut plus se taire et parle sans discontinuer du début à la fin de la pièce. Il y a ensuite

⁵⁷⁰ Elisabeth Plourde, « *Récit polyphonique, récit protéiforme : la figure du narrateur dans L’Odyssée de Dominic Champagne* » in *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narrative*, p. 117-139.

Norvège, elle aussi adolescente ; à elle aussi le monde fait horreur, son corps même lui fait peur. Mais à l'inverse de son acolyte, elle se terre dans sa chambre et elle se tait. Enfin, Boon, de son nom entier Paul-Emile Beauregard-Nouveau, fait le lien entre ces deux personnages pour tenter de comprendre comment ils sont morts et comment ils se sont retrouvés réunis. Auteur avorté, il a décidé de cesser d'écrire lorsque son frère s'est moqué de la seule pièce qu'il ait jamais écrite. Il est anthropologue judiciaire par dépit. Du point de vue de la structure, même si le texte est court (39 pages contre une centaine pour chacune des pièces de la tétralogie du *Sang des promesses*), cette pièce se compose de dix-huit scènes. Elles correspondent au changement de personnages. Elles sont réparties comme suit :

- Murdoch : scènes 1, 4, 7, 11, 13, 15 (six apparitions seul dont la première)
- Norvège : scènes 2, 6, 9, 17 (quatre apparitions seule dont la dernière avant la finale)
- Boon : scènes 3, 5, 8, 10, 12, 14, 16 (sept apparitions seul)
- Les trois : dans la scène finale : 18

Cette classification met en exergue la complexité de la pièce qui repose sur le fait que les personnages apparaissent les uns après les autres. Ils ne communiquent donc pas entre eux. Leur histoires se succèdent les unes aux autres. Et pourtant elles vont finir par se croiser et par se rejoindre dans une scène finale. Tout l'enjeu de la pièce est là : pour le lecteur ou spectateur, il s'agit de comprendre qui sont ces personnages et quels liens ils entretiennent ; et pour nous, comment la somme de leur récit s'articule.

Tout d'abord, soulignons les différences temporelles d'un récit à l'autre. Les paroles insatiables de Murdoch se propagent du début à la fin de la pièce. Elles appartiennent à un même temps : le 6 février 1991, *Jour de la Saint Gaston* précise la didascalie. Murdoch ouvre la bouche dès le matin : « 7H30. Murdoch se réveille en parlant⁵⁷¹ ». Le lecteur apprend par la suite qu'il meurt ce même jour. Norvège appartient à un temps qui n'est pas défini. Et Boon appartient au temps présent : *Aujourd'hui* indique la didascalie.

Notons ensuite que la compréhension du lien entre les trois personnages se fait en trois étapes. La première se fait à la scène 8 « Construction du personnage ». Le lecteur y apprend que si Norvège n'appartient pas à un temps défini, c'est parce qu'elle est le personnage d'une pièce de

⁵⁷¹ W. Mouawad, *Assoiffés*, op. cit., p. 7.

théâtre que Boon a rédigé à la place de son frère pour un exercice de français. La deuxième étape nous est donnée à la scène 16 « Témoignage » grâce à la lecture de la déposition du frère de Boon. Ce dernier y raconte le moment où il a lu la pièce écrite par Boon devant la classe. Il explique que toute la classe s'est moquée de lui, mis à part Murdoch. Celui-ci s'est enfin tu à la l'écoute du texte. Il a crié que lui seul comprenait et à ajouté : « Norvège, je t'emporterai avec moi jusqu'à la fin de mes jours⁵⁷²... ». Enfin, dernière étape, dans la scène finale, Boon reconnaît dans les cadavres enlacés le corps de Norvège. Celle-ci se met alors à lui parler tout comme le fantôme de Murdoch. Ils reprennent vie parce que Boon les a reconnus.

La complexité de la pièce est donc une stratégie de Mouawad pour ménager le suspense et donner de l'ampleur à chacun des personnages. Cependant, pour parvenir à un ordre qui fasse sens, il faut en passer par le récit. Or le soliloque de Murdoch que nous avons étudié tout à l'heure ne permet pas de faire avancer l'histoire. Ses mots sans fin restent sans réponse. Ils se concluent d'ailleurs par une folle répétition, sur plus d'une page, de « je ne sais pas⁵⁷³ ». Le silence de Norvège murée dans sa chambre ne permet pas non plus de faire avancer le récit. Le silence peut être éloquent mais dans ce cas-ci il piétine pendant de longues scènes. Boon est donc celui qui va prendre en charge le récit. Nous l'avons désigné plus haut comme étant l'adjuvant de la pièce. Il en est également le personnage principal car il mène sa propre enquête afin de renouer avec son identité perdue. C'est donc par lui que se font les révélations successives et c'est par lui que les scènes de Murdoch et de Norvège font sens. Il est donc bien là pour rassembler les morceaux et mener la fable à son terme. En agissant ainsi il prend la peau du narrateur tel que le définit Plourde :

Le narrateur est un personnage dans lequel se superposent, plutôt que se succèdent, presque toutes les voix, à l'image des nombreuses strates de sens et de langage qui constituent les fondements de l'écriture scénique de Dominic Champagne. Passage obligé du récit – et, par extension dans tous les récits –, le narrateur est à la fois le médium et le message⁵⁷⁴.

En ce qui concerne *Assoiffés*, il s'agira bien d'une succession de voix (celle de Murdoch et celle de Norvège qui fera finalement un long monologue à la scène 17) qui finissent par faire sens dans la vie de Boon en le faisant renouer avec l'écriture. Lui qui pensait que son texte d'enfant – la pièce écrite pour son frère et qui causa les rires – était un échec, il se rend compte qu'il a permis à Murdoch de trouver réponse à son long questionnement. Il est donc bien à la fois le « médium », celui par qui les résolutions se font et également « le message » en apportant le sens que Murdoch

⁵⁷² Ibid., p. 39.

⁵⁷³ Ibid., p. 39.

⁵⁷⁴ Elisabeth Plourde, op. cit. p. 137.

recherche. Il renoue avec sa vocation pour l'écriture et donc avec ce qu'il aspire à être vraiment. Il (re)trouve donc son identité. Il est donc bien à la fois, personnage, adjuvant et narrateur.

Dans *Littoral*, Wilfrid endosse aussi le rôle de narrateur tel que le définit Plourde. Cette fois-ci, il s'agit bien de « voix qui se superposent » au travers de celle de Wilfrid. Contrairement à Boon, Wilfrid est bien présent d'un bout à l'autre de la pièce. Il n'a pas besoin de reconstituer le récit mais au contraire c'est par lui que le récit va jaillir. Mouawad met en place plusieurs procédés pour permettre ce jaillissement du récit par l'entremise de Wilfrid.

Se trouvent tout d'abord des récits imaginaires enchâssés. Lorsque Wilfrid raconte un événement qu'il n'est pas capable d'affronter, il a recours à l'imaginaire. Ainsi, alors qu'il fait le récit de sa marche sous la pluie après l'annonce du décès de son père et comme il ne parvient pas à exprimer sa douleur, il fait apparaître une équipe de tournage :

LE REALISATEUR. Attention ! Trois, deux, un !... Action ! Wilfrid tu avances et tu penses à la mort de ton père. Tu penses qu'il est mort seul, tu songes à son regard, à ses yeux, à son désarroi.

WILFRID. Je ne sais pas d'où me vient cette manie d'avoir toujours l'impression que je suis en train de jouer dans un film⁵⁷⁵

Les voix de l'équipe de tournage sont bien le fruit de l'imagination de Wilfrid. Elles proviennent de lui. Ses voix viennent donc bien se superposer aux siennes. Elles viennent compléter sa voix, l'éclairer. Elles renseignent sur les émotions du personnage, sur son mal-être. Elles complètent donc le récit que Wilfrid ébauche. Un autre procédé qui participe de ce jaillissement est la projection des récits passés. Wilfrid hérite de lettres écrites par son père. A chaque fois que Wilfrid *ouvre une enveloppe*, comme indiqué par la didascalie⁵⁷⁶, à la place de la lecture de la lettre se trouve une scène directement issue du passé du père. Wilfrid découvre ainsi l'histoire d'amour de ses parents et le choix qu'a du faire son père. Dans ces moments de la pièce, des acteurs jouent directement l'événement passé en question. Le spectateur assiste à un dialogue entre les deux amoureux par exemple ou à l'accouchement tragique. Mouawad ne raconte pas rétrospectivement ce qui a eu lieu mais projette en direct l'histoire passée. Wilfrid n'est donc pas un messager (tel qu'il s'en trouve dans les tragédies : chargé de raconter un événement passé ou qui vient d'avoir lieu) mais un narrateur qui prend à sa charge les paroles des autres. C'est par lui et par sa lecture des lettres que le récit poursuit sa route. Les dialogues naissent de ses pensées. La scène du passé peut être vue comme la scène réelle, offerte à la compréhension du spectateur tels les

⁵⁷⁵ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 13.

⁵⁷⁶ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 41, 43 et 44.

flashbacks cinématographiques. Mais elle peut aussi être vue comme une scène imaginée par Wilfrid, créée par sa propre compréhension de ce qui est dit dans la lettre. Nous penchons pour cette deuxième hypothèse à la lumière des scènes clairement imaginaires comme celle de l'équipe de tournage que nous venons d'évoquer. Ainsi, la présence de la scène avec le réalisateur, qui est la deuxième scène de la pièce, serait un indice de la part de Mouawad. Il indique ainsi que Wilfrid est le narrateur et c'est lui qui va raconter sa version de l'histoire. Les rôles de Wilfrid ne s'arrêtent pas là. Comme lorsque Plourde analyse que

[l]e choix qu'a fait Champagne de privilégier un narrateur qui prend en charge le récit, raconte et illustre l'histoire, y participe et se fond dans l'action dramatique, permet non seulement une démultiplication systématique des points de vue proposés aux spectateurs [...] et surtout une démultiplication systématique des points de vue rendue possible par la seule présence de ce narrateur polyphonique et protéiforme, un narrateur qui est à la fois conteur, personnage [...]⁵⁷⁷

Nous ajoutons « spectateur ». Nous venons de voir comment Wilfrid conte ce qui sort de son imaginaire (rappelons la présence du Chevalier Guiromelan) et comment il permet la narration (projection) des récits passés. Il est le personnage central autour duquel se rassemblent les autres personnages. L'histoire se centre sur lui et le transport du corps de son père. L'histoire ne fonctionne que grâce à lui et à ce périple qui permet les rencontres et le rassemblement final : la réconciliation finale où chaque personnage, en enterrant le père de Wilfrid, aura le sentiment d'enterrer son propre père, sa propre enfance, son propre deuil. Enfin nous optons pour le terme de « spectateur » ou encore « d'auditoire » lorsqu'il s'agit comme nous l'avons démontré plus haut de solliciter le récit/témoignage des autres. S'il est présent sur scène durant la totalité de la pièce, de la première à la dernière ligne, il est aussi parfois silencieux. Dans les scènes 19, 20 et 21, il ne parle pas. Cependant Wilfrid est présent c'est à lui et à Simone que s'adressent les récits contenus dans ces trois scènes. En conséquent, Wilfrid, par sa présence, provoque le récit d'un événement récent. Ainsi le lecteur, par le biais de ce Wilfrid médium, peut assister aux récits horribles de Hakim, puis à celui d'Amé, de Sabbé et de tous les personnages de la pièce. Dans la scène 29, il incite même Sabbé à parler :

WILFRID. Oui. Imagine, imagine, ce n'est pas compliqué ! Prends-moi : je regarde le cadavre de mon père et j'imagine qu'il parle.
LE PERE. Tu t'appelles Amé n'est ce pas ?
AME. Je m'appelle Amé et je viens du village bleu⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ Elisabeth Plourde, op. cit. p. 138-9.

⁵⁷⁸ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 70.

A la suite de cela, Amé fait le récit de la mort de son père. La technique de la projection, de la naissance du récit est, ici, à son apogée. Wilfrid demande à Amé d'imaginer qu'il se trouve devant du « monde » et qu'il doit leur raconter son histoire. Il prend l'exemple de sa propre imagination, la parole de son père. C'est le fruit de l'imagination de Wilfrid, le père, qui interroge lui-même Amé et le pousse à raconter. Wilfrid est donc à l'origine de toutes les formes de récits du texte. Il fait naître des mondes imaginaires, recrée des événements passés et incite les récits de vie des autres personnages. Il est bien le narrateur de *Littoral*. Les dernières paroles ne sont pas les siennes mais celle de son père ; mais comme évoqué précédemment, le père est une partie de Wilfrid. Donc c'est Wilfrid qui conclut la pièce.

Afin de terminer sur l'importance de cette prise de parole pour la création de l'identité du personnage, nous souhaitons revenir sur l'importance que la prise de parole a également sur la construction de l'œuvre. Dans *Incendies* et *Forêts*, ce procédé de Mouawad est moins évident⁵⁷⁹. Mais il agit tout de même de la même façon. Les récits des temps passés naissent du regard du personnage principal. Ils naissent des photographies, des lettres, des testaments que les personnages collectent au cours de leur voyage. C'est donc par les personnages principaux et par leur quête que les récits peuvent avoir lieu, que les fantômes du passé peuvent s'animer, voire interférer avec eux pour construire la cohérence et le fonctionnement de l'histoire. Il est d'ailleurs intéressant de noter ce paradoxe. Ce sont les personnages principaux à l'identité inexistante qui sont la condition sine qua non à l'existence de l'histoire.

A son tour ce personnage, aux multiples rôles, augmente l'histoire par ses découvertes et son témoignage, mais également par des éléments factuels et concrets. Joséphine (*Littoral*) avec ses annuaires crée une trace historique réelle de ce qui a été. De même, Jeanne (*Incendies*) après être partie des photos de sa mère pour mener son enquête, prend elle-même en photo les personnes qu'elle rencontre. Ce processus narratif, cette réintroduction du dire est nécessaire pour vaincre le gouffre acommunicationnel qui plane sur les fables des pièces du Quatuor⁵⁸⁰. Le personnage contribue à l'élaboration du texte : les deux se construisent alors du mouvement de l'autre. C'est ce que qui fait l'objet du chapitre suivant : le mouvement de la scène et de la structure de l'œuvre.

⁵⁷⁹ Par exemple parce que les personnages principaux n'ouvrent pas directement les pièces, dans *Incendies* c'est le notaire qui ouvre la pièce et dans *Forêts* c'est la mère de Loup. De même que si Loup conclue la pièce dans un monologue, les jumeaux laisse la parole aux lettres et au silence de leur mère.

⁵⁸⁰ Cf. troisième partie, chapitre 3.

Chapitre 3

Mouvements scéniques et structurels

Notre exploration du mouvement de l'univers mouawadien nous amène vers le mouvement même de l'œuvre. Après avoir observé la nécessité de mouvement qui préoccupe le dramaturge, et après avoir analysé les conséquences de cette mouvance perpétuelle sur les personnages de son œuvre, il est temps de rendre compte que le texte lui-même – sa forme, son écriture, ses mots et son expression scénique – en est rythmé. Les spécialistes du théâtre que nous avons rencontré ont penché tour à tour pour affirmer que le « génie » ou « talent » de Mouawad se trouvait dans les secrets de son écriture⁵⁸¹, ou au contraire dans ses mises en scène⁵⁸². Quoi qu'il en soit, les deux sont complètement enchevêtrés, Mouawad rédigeant pour une répétition et retravaillant le texte à partir de celle-ci et en vue de la suivante. « Là aussi, le texte fut écrit à mesure des répétitions échelonnées sur une période de dix mois⁵⁸³ ». Cette phrase explique la méthode de création de Wajdi Mouawad pour le Quatuor⁵⁸⁴. C'est donc essentiellement sur ces quatre œuvres que se basera ce chapitre. Nous y ajoutons *Seuls* qui s'inscrit dans la même mouvance⁵⁸⁵.

Texte et scène avancent ensemble. Nous pensons que la richesse des textes et des mises en scènes est donc liée à cette idée de la mouvance. Cette mouvance se traduit par « une écriture fragmentée [qui] témoigne d'une pratique courante chez de nombreux auteurs de la nouvelle dramaturgie⁵⁸⁶ ». En plus des fragments, les pièces de Mouawad regorgent de nuances du vulgaire à la poésie, de phrases-fleuve aux interjections, du joul à l'anglais en passant par un français soutenu, de ton comique au tragique. Il s'y trouve des allers-retours et des répétitions. Le mouvement se lit et se vit aussi au travers d'une superposition des temps et des espaces. Il se lit aussi dans la multiplication des supports dans les mises en scène.

⁵⁸¹ Lucie Robert, dans un entretien que nous avons mené à l'UQAM en juin 2012

⁵⁸² Marie-Christine Lesage, dans un entretien que nous avons mené à l'UQAM en juin 2012

⁵⁸³ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 7.

⁵⁸⁴ Ce sera le même procédé pour la plupart de ses pièces. C'est par exemple encore le cas pour son adaptation des tragédies de Sophocle.

⁵⁸⁵ Le solo *Seuls* (2007) a été créé à Chambéry entre la troisième (*Forêts*, 2006) et la quatrième pièce (*Ciels*, 2009) du Quatuor.

⁵⁸⁶ L'expression est de Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, dans leur article « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette » (2004 : 217).

Ce chapitre est donc l'occasion d'étudier de plus près les différentes sortes de mouvements qui s'opèrent dans les textes de Mouawad, et comment leur association contribue à l'originalité de cette œuvre. Nous commencerons par étudier les images de la scène, la manière dont le mouvement s'y fait. Ce sera l'occasion d'observer les grandes lignes de la scène mouawadienne et d'en comprendre leur création. Nous décortiquerons ensuite les différentes variations de la langue de Mouawad, avant de terminer ce chapitre par une analyse de la structure de ses pièces.

I.

Mouvements liés à la scène

Dans le premier axe de ce chapitre, nous ferons un rapide historique de la scène québécoise de ces dernières années afin de voir comment Mouawad s'y inscrit et ce qu'il en retient. À partir de là, nous verrons quels sont les « mouvements » qu'il met en place afin de captiver son public. Les « mouvements » prennent une telle ampleur dans ses dernières mises en scène qu'ils naissent dès leur création : ce qui nous permet d'aborder, dans un deuxième point, la notion « d'écriture scénique ». Enfin nous reviendrons sur les effets de la mise en scène sur le public et sur sa résonance dans la démarche identitaire du dramaturge.

1. Caractéristiques scéniques

Josette Féral, dans son article « La mise en scène comme mise à l'épreuve du texte⁵⁸⁷ » décrit les différents courants qui alimentent la mise en scène du théâtre québécois des années 1975 à 1995. Nous puisons dans ces références afin de voir comment Wajdi Mouawad s'en inspire et en prend la suite. Car c'est dans cette atmosphère que le dramaturge naît au théâtre : il est diplômé en interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal en 1991. Il a alors 23 ans et baigne pleinement dans cette effervescence et ses nouvelles formes scéniques. Son théâtre en garde donc les marques. Nous partons des observations de Josette Féral afin de voir ce que Mouawad conserve dans son théâtre et ce qu'au contraire il transforme.

⁵⁸⁷ Josette Féral « La mise en scène comme mise à l'épreuve du texte » in *Le théâtre Québécois 1975-1995*, op. cit.

a) *Théâtre et résonance sociale*

Le discours politique qui avait fait la force des années 70 quitte peu à peu la scène québécoise, laissant la place à l'esthétique. Ce n'est pas pour autant que l'artiste ne s'interroge plus sur la place du théâtre dans la société. « Un discours social resurgit donc chez certains metteurs en scène⁵⁸⁸ » tels Pelletier, Pintal ou Marleau. Mais ce discours est davantage centré sur l'individu et son bien-être. « Ces metteurs en scène ont la conviction que toute œuvre porte en elle des résonances sociales⁵⁸⁹ ». Mouawad a, lui aussi, foi en la résonance sociale de ses œuvres ; il en fait même son cheval de bataille (ou l'un d'entre eux). Avec son projet « Avoir vingt ans en 2015 » et sa volonté de toujours vouloir « embraser » son public, il garde une place pour l'engagement social⁵⁹⁰. Bien sûr, il n'échappe pas à cette concentration sur le bien-être individuel qui apparaît dans les années 80-90. Elle prend la forme de la quête identitaire de ses personnages et de la question de l'épanouissement de soi comme nous l'avons étudié plus haut (chapitre précédent). En bref, depuis le début de cette thèse, nous avons pointé çà et là la part socioculturelle, voire politique des pièces mouawadiennes, de la même manière que leur auteur en sème des traces au cœur de ses textes. Dans la dernière partie de la thèse nous en analyserons les effets⁵⁹¹.

b) *Esthétique et hybridation*

Josette Féral explique que si le politique s'éloigne un peu des préoccupations des artistes, c'est parce que ces années 1975-95 revendiquent de plus en plus le Beau. Les pièces y étaient grandioses, telle l'épopée de Ronfard, *Vie et mort du roi boiteux* (1982). Josette Féral donne aussi l'exemple de Denis Marleau et de Gilles Maheu. Ils cherchent tous deux à inscrire leur théâtre dans une recherche de l'image et de l'esthétisme. Marleau propose un théâtre où chaque élément de la représentation est soigné. Il en étudie le calibre et le moindre geste. Rien n'est laissé au hasard pour servir la beauté de la mise en scène. Ainsi se distinguent différents mouvements. Par exemple le théâtre formaliste dont sont issus Jacques Crête et Pierre Larocque : ils construisent de « véritables tableaux vivants⁵⁹² » sur scène. Les effets sont essentiellement visuels, jouant sur les simulacres et l'illusion. A l'autre extrémité se trouve Ronfard et son goût pour le jeu et le ludique. Il fait de ses spectacles des fêtes. Même si sa pratique s'oppose à celle de Denis Marleau, les deux metteurs en scène se rejoignent dans cette idée de la fête théâtrale. Ce dernier reconnaît d'ailleurs sa dette envers le cabaret, le cirque, les variétés, mais aussi l'absurde, les avant-gardes ou encore l'Oulipo.

⁵⁸⁸ Ibid., p. 232.

⁵⁸⁹ Ibid., p. 232.

⁵⁹⁰ Cf. troisième partie, chapitre 2.

⁵⁹¹ Idem

⁵⁹² Josette Féral, op. cit. p. 225.

Fort de ces différentes inspirations, Mouawad multiplie les supports : vidéographique, télévisuel, cinématographique, sonore, lumineux qui sont à leur apogée dans la mise en scène de *Seuls* et dans celle de *Ciels*. Dans celle-ci, chacune des toiles de fond des cinq espaces scéniques sont autant d'écrans qui permettent aux spectateurs d'assister à des vidéoconférences, à des images télévisuelles issus de documentaires par exemple ou d'autres images créées spécialement pour la pièce. C'est aussi l'occasion pour Mouawad de faire pleuvoir sur le spectateur des centaines de mots et de lettres éparses, telle une pluie de paroles. Il s'en sert également pour simuler un attentat à grand renfort d'effets spéciaux sonores. Il peut, de même, y faire apparaître des images du monde et des reproductions de tableaux de maître. Le dramaturge poursuit donc la pratique scénique des années 1980-1985 qui se sont mises « en quête des formes esthétiques⁵⁹³ ». Il répond ainsi parfaitement à l'observation de Féral :

L'accent est mis sur le beau tableau, l'éclairage, les images télévisuelles, vidéographiques, cinématographiques, les effets techno rappellent que, sur la scène, les metteurs en scène d'aujourd'hui sollicitent l'œil autant que l'oreille⁵⁹⁴.

C'est autour de cette hybridation de formes que se crée le mouvement de la scène mouawadienne. Le mouvement force le regard du spectateur à s'adapter et à suivre les effets de scène. Dans *Ciels* par exemple, les cinq scènes peuvent s'éclairer tour à tour, forçant le spectateur à se retourner. Dans *Seuls*, alors que le personnage dort allongé sur un lit, son image filmée sort de derrière son corps, comme une ombre, et interagit avec le corps inerte : le poignarde, le secoue avant de s'échapper par la fenêtre :



Figure 1 : Seuls : le fantôme du personnage s'échappe.

⁵⁹³ Ibid., p. 222.

⁵⁹⁴ Ibid., p. 237.

Ce dédoublement du corps de l'acteur entre le réel et son image enregistrée force le spectateur à rester attentif, à prendre en compte les différents points de vue. C'est dans ce sens que nous considérons que la scène est en mouvement, car elle joue sur des effets inattendus et des surprises. Les différents matériaux permettent une multiplication des angles de vue : des sons et des images se crée ce mouvement.

c) Absence corporelle

Le théâtre du corps, explique Josette Féral, occupe lui aussi une place importante dans les années 1975-95. Ce théâtre prône le jeu et avec lui la gestuelle, le mime. Josette Féral prend l'exemple de Pol Pelletier. Celle-ci propose « une esthétique qui lui est propre, faite de jeu énergétique, viscéral⁵⁹⁵ ». Cet aspect ne transparait que peu dans les mises en scène du dramaturge contemporain. La recherche du corps et de sa place n'est pas l'intérêt principal de Mouawad dans ses mises en scène du Quatuor par exemple. Nous pensons au contraire que ses acteurs sont plutôt statiques, souvent dans la déclamation, face au public. Les personnages de *Littoral* traversent la scène de manière linéaire pour simuler leur marche qui est pourtant un long et périlleux voyage. Les tirades finales de Loup (*Forêts*), du Père (*Littoral*) sont déclamées face public, dans une position fixe. De même, dans le final d'*Incendies*, les jumeaux font la lecture de lettres écrites par leur mère. Ils sont eux aussi figés dans l'écoute. Seuls deux personnages montrent un travail sur le corps dans le Quatuor. Dans *Forêts* il s'agit du fils incestueux d'Albert Keller : il n'a pas de nom et vit tel un animal. Le spectateur peut alors le voir ramper, bondir, grimper sur le décor et pousser des cris :



Figure 2 : *Forêts* : le personnage n'est quasiment pas humain.

⁵⁹⁵ Josette Féral, op. cit. p. 229.

Dans *Ciels*, c'est le père de Victor, Charlie Eliot Johns, qui se met à courir dans l'ensemble des cinq scènes et entre les spectateurs, en hurlant la mort de son fils. Les deux personnages sont, dans les deux cas, au bord de la folie. Le premier n'est quasiment plus humain et le second perd la raison. Ils sont donc en marge des autres personnages. Tous les autres personnages sont du côté du raisonnable. Ils s'expriment plus par leurs mots que par leur corps à cause de leur réflexion intense sur le sens de la vie et sur leur identité. Ils ne sont pas du côté de la gestuelle. Nous pouvons même avancer que Mouawad fait plutôt disparaître le corps de la scène. C'est le cas lorsqu'il utilise de la peinture. Dans le début de *Littoral* (dans sa deuxième version de 2009), l'acteur qui joue Wilfrid s'adosse à une toile blanche et les autres personnages de la pièce peignent son corps. Plutôt que de faire apparaître le corps, sa forme, sa taille, son contour, il semble que celui-ci disparaisse au contraire de la scène. Lorsque l'acteur s'éloigne de la toile il ne reste de son passage dans ce tableau éphémère qu'une fine trace non peinte. A la fin de cette même pièce c'est au tour du personnage de Père de disparaître sous la peinture et sous le décor. Le même phénomène se produit dans *Seuls* lorsque l'acteur s'enduit le corps de peinture : celle-ci est tellement épaisse qu'il disparaît sous la masse. Et lorsqu'il applique son corps sur les toiles, la forme en est trouble et indistincte. De plus, le personnage jettera de nouveau de la peinture sur les formes, ainsi obtenues, jusqu'à ce qu'elles disparaissent.

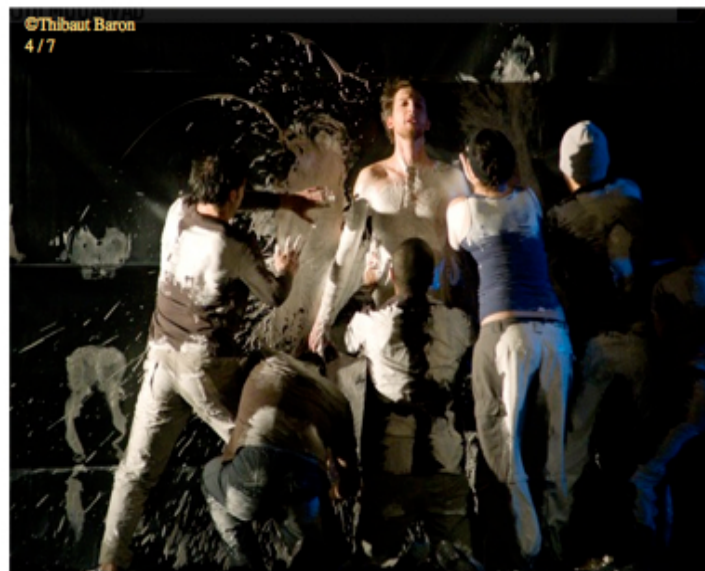


Figure 3 : *Littoral* : Wilfrid disparaît sous la peinture.



Figure 4 : Littoral : seule la voix du Père est distincte.

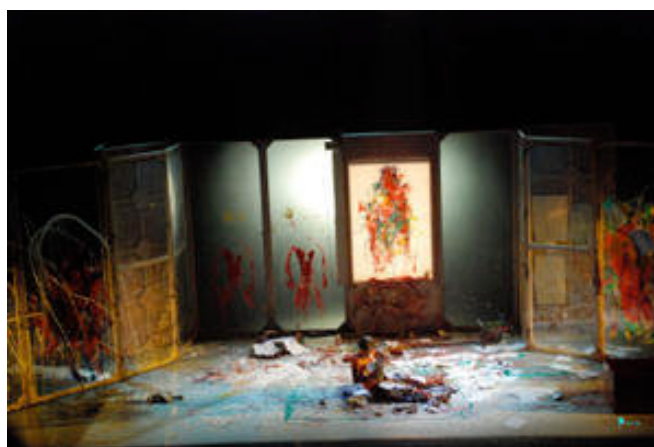


Figure 5 : Seuls : le personnage se noie dans le décor.

Dans ces trois images, il ne se trouve quasiment plus de différence entre le corps du personnage et le décor. Non seulement la peinture le recouvre mais le décor même, ainsi que les lumières utilisées, contribuent à sa disparition. Le corps de l'acteur est donc voué à ne pas avoir de place dans les pièces de Mouawad. Il laisse le champ libre au texte dont il est le porteur.

d) Minimalisme et multiplication des sens

Renée Noiseux-Gurik note dans « fragments d'un parcours scénographique québécois⁵⁹⁶ » que la scène des années 90 fait la part belle à la transposition par l'accessoire et à ce qu'elle appelle le « décor objet ». Ces deux éléments de la scène québécoise signent une résurgence de Brecht. Mouawad s'inscrit lui aussi dans la veine de cet incontournable de la scène occidentale. Ce qui se lit par exemple au travers des scènes où il brise l'illusion théâtrale d'une seule parole :

⁵⁹⁶ Renée Noiseux-Gurik « fragments d'un parcours scénographique québécois » in *Le théâtre québécois 1975-1995*, op. cit.

ONCLE EMILE. Je ne comprends pas ! J'étais en train de parler tranquillement dans la cuisine et vous dites tout à coup que nous sommes au salon funéraire ! Je suis dans l'appartement de Wilfrid et vous allez y rester avec moi jusqu'à ce j'aie terminé !
ONCLE FRANCOIS. Arrête de nous faire chier et accepte comme tout le monde que maintenant on est au salon funéraire !
ONCLE EMILE. Pas question. On est dans l'appartement !
TANTE MARIE. Enfin, sois raisonnable, tu vois bien que tout le monde est d'accord pour dire qu'on est au salon funéraire ! Alors arrête !⁵⁹⁷

Cette scène rappelle au spectateur qu'il est au théâtre, que les personnages sont des acteurs et que d'un geste ils peuvent changer le cours de l'histoire, les lieux, en brisant le consensus théâtral. Mise à part cette rupture avec l'illusion que Mouawad s'amuse à ôter ou à renforcer, il reprend à Brecht son utilisation de l'objet. En effet, Brecht a ouvert la voie à une hétérogénéité basée sur l'usage d'objets issus de la réalité mais transposés dans l'organisation de cette réalité⁵⁹⁸. C'est ainsi que Mouawad fait un usage multiple d'une table dans *Forêts*. Celle-ci devient tour à tour banquet, table de salon, abri, table d'opération, maison, table d'accouchement. Dans *Incendies*, c'est au tour d'une chaise de multiplier les sens et les significations. Cet objet, quasiment seul élément du décor, donne aux mises en scène de Mouawad un aspect minimaliste. Autant, comme vu précédemment, les sons et les images sont présents et se multiplient, autant les éléments du décor sont moindres. De la même façon que Mouawad force le spectateur à suivre les mouvements des images, il l'oblige également à faire preuve d'imagination pour comprendre les différents usages, transformations, métamorphoses, « mouvances » d'un objet unique. Ces transformations de l'objet contribuent donc à ce que nous appelons le « mouvement » de la scène mouawadienne.

2. L'écriture scénique

Dans *Ciels*, l'esthétique s'associe à une multiplication des supports. Ce théâtre, par l'excès, cherche à créer un effet sur la perception et la sensation chez le spectateur : « l'événement ne se déroule pas seulement devant le spectateur mais autour de lui, au-dessus de lui, partout. Cet événement est constitué de couleurs, de gestes, de sons autant que de mots, d'action autant que de scènes représentatives⁵⁹⁹ », ce qui est le cas dans la mise en scène de *Ciels* où le spectateur est entouré de cinq scènes et d'autant d'écrans. Cette mise en scène qui conclut le *Sang des promesses* est donc foncièrement différente des précédentes. Elle ne se construit pas selon les mêmes sources d'inspiration que précédemment. A la place du minimalisme se trouve une multiplication des effets

⁵⁹⁷ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 31.

⁵⁹⁸ Renée Noiseux-Gurik, op. cit., p. 304.

⁵⁹⁹ Lévesque et Lefebvre cités par Marie-Christine Lesage, « Le théâtre et les autres arts » in *Le théâtre québécois 1975-1995*, op. cit. p. 341.

spéciaux, des écrans, des sons, des scènes, des lumières, des vidéos, des enregistrements, des bruitages et même des peintures sous forme de tableaux. Les œuvres des grands maîtres de la culture occidentale apparaissent sur les écrans et font même l'objet d'étude par les personnages eux-mêmes. C'est le cas de *L'Annonciation* du Tintoret (1585) :



Figure 6 : *L'Annonciation*, Tintoret Scuola Grande de San Rocco à Venise

Ce tableau est la clef de l'énigme de la pièce⁶⁰⁰. Cette mise en scène de *Ciels* est donc inspirée de ce que Féral nomme les « autres formes hybrides » des années 80-90. Celles-ci sont marquées par l'interdisciplinarité. Ces pièces franchissent les limites du genre, touchant au cirque, à la danse ; ce qui est le cas des mises en scène de Gilles Maheu. Robert Lepage, dans cette même veine, « embrasse de multiples formes au croisement de la performance, de l'art cinématographique et du théâtre textuel⁶⁰¹ ».

Cette hybridation de la scène, dans certains cas, naît au cœur même de la création du texte. Elle n'est pas uniquement le fruit d'une mise en scène qui viendrait se plaquer sur un texte. Dans le théâtre de ces dernières années, elle se crée dès l'écriture. L'auteur, dans ce cas, endosse les deux rôles d'auteur et de metteur en scène. Il réfléchit aux deux dans un même élan. Plus encore, l'un peut dicter l'autre. Les rôles entre « élément scénique » et « mot » peuvent s'inverser. Il s'agit alors d'« écriture scénique ». Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert en donnent une définition dans leur article « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s) » :

⁶⁰⁰ Cf. troisième partie, chapitre 3.

⁶⁰¹ Josette Féral, op. cit. p. 231.

L'écriture scénique tient, dans la plupart des cas, en un jeu de transformations, de mises en relation, de combinaisons d'éléments disparates et hétérogènes qui s'offrent comme autant de ressources sensibles et concrètes, potentiellement exploitables tout au long du processus de création théâtrale et du processus de réception. De ces assemblages résulte un « texte » uniquement spectaculaire qui, en se déployant directement sur la scène et dans l'immédiateté de l'acte théâtral, rappelle le caractère inévitablement éphémère du théâtre en tant qu'art *vivant*, précisément en ce qu'il est *dynamique* et non pas statique, *processus* et non pas produit⁶⁰².

L'écriture scénique n'est donc pas le fait de Wajdi Mouawad mais le prolongement du travail du mouvement de la création collective au Québec. Robert Lepage est sans doute son représentant le plus connu. Il en fait le cœur et le moteur de son œuvre. Il la fait sienne et la développe de façon systématique. Mouawad en prend la suite. « Au lieu de formuler des discours sur les choses à partir des idées, comme dans la création collective, les collectifs de création ont repensé le langage en laissant « parler » les choses, en les explorant sans *a priori*⁶⁰³ ». Le premier cas, la création collective, est ce qui permet la création du Quatuor. Rappelons que Mouawad interroge les acteurs sur leurs peurs et sur leurs désirs. Le second cas, l'écriture scénique, est la méthode de création pour le solo, *Seuls*. Dans ce spectacle, en effet, le personnage dit écrire une thèse sur Robert Lepage. La filiation entre les deux dramaturges est donc assumée. Mouawad relate son procédé créatif longuement dans l'édition du spectacle *Seuls* aux éditions Actes Sud/Leméac (2008). Mouawad explique que c'est de l'ensemble des matériaux qu'il utilise lors des répétitions que jaillit l'écriture. Il raconte comment il est arrivé à ce constat dans l'introduction à la pièce qu'il intitule « L'oiseau polyphonique ». Il y rapporte que l'équipe et lui-même étaient sur le point d'annuler le spectacle *Seuls* car les répétitions, les expérimentations et les tentatives d'écriture n'avaient rien donné de concluant :

Ce fut après un long et pénible silence que Charlotte a commencé à parler en disant à peu près ceci :
« En fait, je crois que nous nous trompons sur la nature de l'écriture du spectacle. L'écriture ici n'est pas seulement « les mots » écrits par Wajdi ; elle est aussi les projections vidéo qu'il a tournées, les sons qu'il a captés, les voix qu'il a enregistrées. Tout cela est l'écriture du spectacle. »⁶⁰⁴

Ce que Mouawad décrit ici peut être une excellente définition de l'écriture scénique. Il poursuit en proposant que chacun des matériaux ne soit pas considéré comme un « appui » mais bien comme un élément « du matériau textuel », comme de « l'écriture ». Mouawad en fait donc l'expérimentation, de lui-même, comme Lepage avant lui. Son explication va dans le même sens que la définition de Plourde :

⁶⁰² Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage (s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s), in *La narrativité contemporaine au Québec...* op. cit. p. 265-6.

⁶⁰³ Ibid., p. 271.

⁶⁰⁴ W. Mouawad, *Seuls : chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 13.

La scène devient un espace d'hybridation des formes, des langages et des disciplines artistiques, un lieu de rencontre où divers matériaux se croisent, s'affrontent, se questionnent et s'associent pour modeler le récit⁶⁰⁵.

Dans le cas de Robert Lepage, les spécialistes parlent de *théâtre de l'image* : cette dénomination met en évidence le fait que ce sont des images que l'écriture scénique crée, « en usant d'une multitude d'éléments hétérogènes en tant que figures composant l'« alphabet » inédit de ceux qui ont inspiré à renaître au langage théâtral, et que l'on pourrait qualifier d'écrivains visuels⁶⁰⁶ ». Il en est de même dans le solo de Mouawad. Le récit se fait par le texte dans une proportion minimale par rapport à l'ensemble du spectacle. Nous estimons la part de texte au tiers voire au quart comparé à l'ensemble des autres matériaux. Le récit se construit autour d'images enregistrées et de performance. Nous évoquons plus haut l'ombre de l'acteur qui le dédouble et agit pendant son sommeil. Un autre jeu de récit se construit sur les silences même. Harwan, le personnage central, passe plusieurs longs moments au téléphone : ses silences sont éloquents et peuvent même faire rire le spectateur. Les récits passent aussi par des effets spéciaux permettant par exemple l'évocation d'une tempête de neige dans Montréal ou un trajet en avion. Les murs du décor racontent à leur tour l'histoire du personnage en projetant ses photos de vacances, de son enfance et de l'histoire d'amour qui vient de s'achever. Les bruitages racontent aussi le Liban de son enfance (chant arabe, grillons...). Dans la seconde partie du spectacle, les mots d'Harwan disparaissent. L'acteur se tait et peint, joue dans la peinture pendant un très long moment : la moitié du spectacle. La fin de la fable est racontée par des effets de lumière qui dessinent une chambre d'hôpital et la famille du personnage à son chevet en ombres chinoises. Les voix enregistrées expliquent qu'Harwan est dans le coma. Le personnage termine le récit en s'enfermant dans le décor. Il s'y loge et devient à son tour un élément textuel, un morceau de récit, un morceau de tableau :

⁶⁰⁵ E. Plourde, op. cit., p. 121.

⁶⁰⁶ Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage (s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s), in *La narrativité contemporaine au Québec...* op. cit. p. 266.

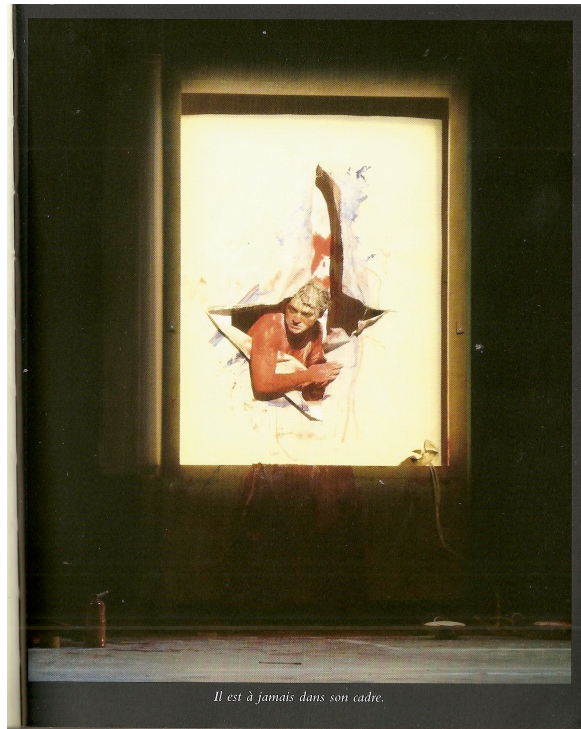


Figure 7 : Le personnage fait partie du tableau.

Ce jeu de la multiplication des supports se retrouve encore dans le roman de Mouawad *Anima*. Le personnage principal, Wahab, assiste à un documentaire⁶⁰⁷ qui est décrit par les mots du roman sous forme d'onomatopée, de retours à la ligne, d'interjections, de phrases courtes. Tout au long du texte du roman sont également incluses des chansons, en italique, ainsi que la description de photos de documentaires. Cette présence de différents genres et supports artistiques est sans doute une résurgence de l'écriture scénique. Elle témoigne également de l'intérêt de l'auteur pour les différents arts et pour leur apport à son écriture. Elle met enfin en évidence son souci d'être toujours le plus précis possible, au plus près de la justesse.

3. Conséquences des mouvements scéniques

La scène chez Mouawad évolue du minimalisme à une multiplication des matériaux textuels, en passant par des corps d'acteurs qui se font discrets⁶⁰⁸. Ces différences marquantes d'une mise en scène à l'autre ont pourtant les mêmes finalités. Il s'agit d'interagir avec le public, de continuer la discussion sur le « moi » et de mettre en avant le texte et la création.

⁶⁰⁷ Wajdi Mouawad, *Anima*, Actes Sud – Leméac, 2012, p. 338.

⁶⁰⁸ Car même si le solo peut être vu comme une prouesse d'acteur, c'est en tout cas une mise à nu et une expérimentation sensorielle. Il n'en reste pas moins que l'acteur devient un simple élément textuel noyé dans l'ensemble du spectacle.

a) *Séduction du public*

Le minimalisme est véritable dans les trois premiers opus du Quatuor, le metteur en scène jouant surtout sur des images simples mais dont l'interprétation est multiple. Josette Féral souligne que « la séduction des images » va de pair avec une volonté de cerner l'émotion, de susciter le rêve, d'enchanter, d'émouvoir, en un mot de toucher le public. Le metteur en scène de notre étude ne fait pas exception. Observons le cas de la pluie de roses qui termine *Forêts*. Malgré son côté un peu doucereux et naïf pour ne pas dire « guimauve », la scène prospère. Le public est conquis, il applaudit, debout, alors que Loup termine son texte⁶⁰⁹. Le côté esthétique, bien que cliché, fonctionne grâce au contraste qu'il opère avec la noirceur des révélations qui précèdent. La révolte de l'héroïne s'apaise et le public se rassure : avec les atrocités qu'il vient d'entendre et de voir, quelque chose d'aussi familier et compréhensible le rassure et le reconforte. Nous pouvons alors faire le même constat que Louise Vigeant à propos de Gilles Maheu :

[Il] a ému bien des spectateurs : [...] Bien que certaines images puissent avoir paru parfois un peu faciles dans leur manichéisme, ou puisant dans le trop connu, elles auront eu au moins l'avantage de la clarté⁶¹⁰.

A l'opposé de cette pluie de roses un peu connue, la mise en scène peut aussi jouer sur la corde sensible avec des images créées spécialement pour ses fables. C'est le cas de la fameuse scène du tuyau d'arrosage dans *Incendies*. Du point de vue du récit, la scène se passe lors d'un dialogue entre le notaire et les jumeaux qui a lieu dans la rue, alors qu'il y a des travaux. Le notaire explique la phobie des autobus que Nawal a toujours eue. Cette phobie date de la fois où la mère des jumeaux a pris l'autobus et qu'elle en est sortie de justesse avant de le voir s'enflammer et mitrailler sous ses yeux alors qu'il est bondé de monde. Du point de vue de la mise en scène, les travaux sont symbolisés par le bruit des marteaux-piqueurs. Leur son se fait de plus en plus présent jusqu'à couvrir les paroles des acteurs. Ce bruit des marteaux-piqueurs en s'intensifiant devient celui des mitraillettes de l'attentat du bus. Ce son sert donc de lien entre la scène du présent (la discussion notaire/jumeaux) et la matérialisation d'un événement passé (l'attentat du bus). Mouawad ajoute un second élément, un tuyau d'arrosage. Celui-ci, à mesure que le bruit s'intensifie, s'affole et jette dans tous les sens non plus de l'eau mais du sang. Il est comme le son, un lien concret et symbolique entre le récit du souvenir et l'attentat. Les voix du passé et du présent se mêlent, faisant jaillir sur la scène les deux moments en un seul. Le récit d'Hermile en devient

⁶⁰⁹ Travaillant comme ouvreuse à l'espace Malraux de Chambéry, scène nationale, nous avons pu l'observer chaque soir de représentation.

⁶¹⁰ Louise Vigeant, « Gilles Maheu et le corps fictif : trajectoire d'un mime devenu écrivain scénique » in *Le théâtre Québécois 1975- 1995*, op. cit., p. 261.

bien plus fort, plus concret, plus vivant et donc plus violent. Le spectateur n'assiste pas aux personnes mourant dans le bus en flammes mais il n'en écoute pas uniquement le récit : il en voit une forme symbolique et bien présente sur scène. Présence qui est encore renforcée par les cris de Sawda, une amie de jeunesse de Nawal appartenant donc au passé. Sawda adresse un de ses appels à Jeanne, elle lui demande même : « vous n'avez pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal ?⁶¹¹ ». Cette question rend encore plus présent le souvenir passé, encore plus criant de vérité et encore plus émouvant. Des scènes de ce genre se construisent bien autour d'éléments simples et minimalistes (des pétales de roses – un tuyau et un son) tout en parvenant à séduire et à capter le public.

Pour illustrer notre propos, nous pouvons prendre un dernier exemple tiré de *Forêts*. C'est la scène de la mort de Ludivine. Le personnage est déporté dans un camp de concentration où elle est torturée et où elle meurt d'un coup de masse sur le crane. La violence d'une telle scène ne peut être représentée sur scène. Mais Mouawad refuse de seulement la raconter au cours d'un récit. Comme pour la scène du tuyau d'arrosage/attentat, il superpose donc cette scène de meurtre à un événement présent où des ouvriers démolissent une cloison. Sur la cloison qu'ils abattent est projetée l'ombre de l'héroïne. Ces deux scènes que nous venons de décrire, malgré la distanciation qu'elles respectent, frappent fort émotionnellement. L'action est plus que suggérée, elle est montrée sur scène. Le tuyau à beau être celui du présent il se fait passer pour les mitraillettes qui incendient le bus. De même que si les ouvriers tapent dans un mur c'est bien sur l'ombre de la tête de l'actrice que s'abat la masse. La tension est à son comble dans cette scène car le spectateur ne s'est pas encore remis de la révélation soudaine et inattendue qui précède. Du point de vue de la fable c'est le moment où, pour sauver l'enfant de Sarah (jeune juive), Ludivine se sacrifie. Elle prend l'identité de Sarah qui est enceinte et est arrêtée à sa place. Le spectateur est déjà ému de cette révélation et du sacrifice qu'elle opère – niant sa propre identité – lorsqu'il assiste à la destruction même du corps de Ludivine par ce coup de masse dans son crane. Le spectateur est déstabilisé, son cerveau est lui aussi sur le point d'exploser. Si nous reprenons la remarque de Josette Féral, il est évident que par des procédés de ce genre, Mouawad contribue à mettre l'émotion au cœur de ses mises en scène tout comme elle se trouve au centre de celles de Maheu, de Lepage ou de Ronfard, afin de séduire le public.

De même dans *Anima*, les différents supports convoqués donnent au texte une part de réalisme voire une dimension proche du récit historique. Cela entraîne une émotion plus vive encore de la part du lecteur : ce qui lui est raconté a eu lieu.

⁶¹¹ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 50.

b) *Multiplication des identités*

Françoise Loranger souhaite que lors de la mise en scène, les écrans en présence « doivent devenir à la fois décors mais aussi permettre d'illustrer certains phénomènes de conscience⁶¹² ». C'est également le cas dans les mises en scène de Mouawad. Les superpositions d'événements passés et présents comme le tuyau d'arrosage/attentat sont autant d'éléments qui vont permettre l'apparition de l'identité et l'avènement d'une certaine « conscience » dont parle Loranger. C'est-à-dire qu'ils permettent de comprendre ce qu'il se passe derrière le récit du personnage. Dans les exemples que nous avons décrits, c'est l'occasion de comprendre la phobie de Nawal et ses douleurs passées. C'est également l'occasion de comprendre que Ludivine a fait le sacrifice de sa vie pour la bonne cause. Ces deux éléments viennent bouleverser l'ordre établi : Nawal n'est pas la femme au cœur de pierre que les jumeaux connaissaient ; et la seconde scène est d'autant plus forte que, du point de vue de l'histoire, la famille de Loup – qui est en proie au parricide, matricide et inceste – se révèle finalement être l'auteur d'un miracle. La mise en scène permet au spectateur de voir au-delà du récit, d'atteindre les consciences.

Cette idée est encore plus marquée dans *Seuls*. Cette fois-ci, il s'agit d'une véritable multiplication des identités de Harwan. Les vidéos, les enregistrements permettent de superposer l'acteur à son image projetée. Ces images deviennent alors le véritable dédoublement de la conscience de Harwan. C'est comme si le spectateur pouvait voir ce qui se cache dans l'inconscient du personnage : ses peurs, ses désirs, son enfance, sa rupture amoureuse. Tous ses fantômes deviennent autant d'images du héros et autant d'interrogations sur son identité. Le spectateur est en droit de se demander lequel est le véritable Harwan. D'ailleurs le « vrai Harwan », celui qui est doctorant, qui parle et dialogue avec le monde, est complètement remplacé par les images de sa conscience. Le corps de l'acteur au départ actif et bavard devient silencieux à l'image des fantômes. Il se laisse aller à toutes ses lubies, jeux et expérimentations, comme les fantômes avant lui. Il finit par devenir eux, n'être plus que sa conscience.

c) *Le texte et la création avant tout*

Le solo mis à part, l'utilisation de la scène, par Mouawad, est sans cesse un moyen de mettre en avant le texte. Josette Féral souligne d'ailleurs que le texte est de nouveau au cœur des mises en scène dans les années 1985-1995⁶¹³. Mouawad prend donc la suite de ce retour du texte et l'amplifie

⁶¹² Françoise Loranger citée par Renée Noiseux-Gurik « fragments d'un parcours scénographique québécois » op. cit., p. 302.

⁶¹³ J. Féral, op. cit., p. 235.

dans ses œuvres. Nous pensons que Mouawad est un homme de mots. Il les brandit, les multiplie, les répète, les savoure. Ces pièces sont de véritables fleuves. Chacune du Quatuor durent plus de trois heures. Les tirades des personnages se répandent sur plusieurs pages.

Le théâtre de Mouawad se trouve à mi-chemin entre un « théâtre d'images » et un « théâtre de mots », si l'on nous permet cette expression. Du point de vue de l'analyse de la mise en scène, le « terme de « textocentrisme » renvoie à une pratique de la mise en scène axée sur la mise en valeur le texte dramatique contrairement au terme de « scénocentrisme », qui fait référence à une pratique d'avantage centrée sur la scénographie, et pourrait s'apparenter à la notion d'écriture scénique⁶¹⁴ ». Mouawad est donc entre ces deux définitions de Plourde : les mises en scène sont longues car elles partagent des scènes où seule l'image compte et des scènes où les acteurs déclament tels des tragédiens classiques. Les scènes de silence sont celles des reconnaissances, des accouchements, des révélations. A l'inverse, pensons au final du Père dans *Littoral* ou de Loup dans *Forêts* où les acteurs tiennent un discours bien prononcé, articulé, déclamé à la façon du théâtre classique. Dans les analyses des spectacles de Lepage, le terme de « bricolage » est souvent employé, c'est le cas chez Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert. Chez Mouawad, au contraire, tout est millimétré. Il écrit et réécrit, il ne laisse rien au hasard. Les textes et les mises en scène doivent, de plus, suivre l'évolution de leur auteur, ce qui le pousse à des réécritures. La pièce *Littoral* fut par exemple réinventée lorsque le Quatuor fut achevé. Et l'ensemble des écrits du Quatuor fut l'objet d'une réédition avec les textes modifiés en 2009.

⁶¹⁴ E. Plourde, op. cit., p. 121.

II.

Les mouvements de la langue

Un autre mouvement perpétuel se crée donc entre deux extrêmes : pur texte littéraire et texte d'images. Ce phénomène participe à l'originalité de cette œuvre. Après en avoir étudié l'image, nous allons en étudier le texte : la manière dont Mouawad manipule les mots, dont il les choisit. De la façon qu'il a de les faire résonner entre eux jaillit une multitude d'échos, d'accents, de rythmes, d'amplitudes :

La colère du dramaturge révolté face aux désastres de ce monde détonne souvent dans des mots cinglants comme la mitraille et dans une écriture jalonnée de blasphèmes, d'injures et de mots puisés aux registres de la scatologie et sexuel, aptes à rendre compte de la douleur et de la violence. Mais la puissance à la fois poétique et narrative de sa plume et la créativité de son imagination foisonnante suffisent à protéger son univers dramatique contre le pessimisme et à y installer le rire intelligent, fruit d'un écart lucide par rapport au réel. Tous les tons se retrouvent dans ce théâtre à la fois tragique, onirique, épique, burlesque voir baroque, et dont la richesse ne cesse d'étonner et la nouveauté de surprendre⁶¹⁵.

Ce chapitre sur les mouvements de l'œuvre doit nécessairement passer par une observation des rythmes de cette langue. Nous en proposons trois aspects, le rythme qui viendrait de sa langue maternelle, le phénomène de la répétition et enfin l'éclat des ruptures.

1. Le rythme arabe

Nous avons décelé, au chapitre 1 de la première partie, que les résurgences de la langue arabe dans l'écriture de Mouawad se trouvent bien plus dans le rythme et le ton poétique que dans des mots en arabe ou des expressions traduites. Ce rythme donne son élan au texte comme une marque de fabrique : vague après vague. Il se déploie surtout dans les tirades. Tirades que nous avons également repéré comme venant des tragiques grecques : la combinaison du rythme arabe et du souffle tragique est une des plus belles preuves de la phase « transculturelle » que définissent Clément Moisan et Renate Hildebrand. Ces tirades particulières contribuent pour beaucoup à colorer le mouvement du texte mouawadien. Elles participent donc de ce mouvement circulaire et répétitif de l'éternel. L'arabe en est donc le point de départ mais il n'est pas le seul à y contribuer.

⁶¹⁵ Zahida Darwiche Jabbour, op. cit., p. 176.

Dans *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*⁶¹⁶ (1994), la ponctuation est quasiment absente. Mouawad rédige un avertissement pour donner les raisons de ce choix. L'idée première est de fluidifier la lecture et de donner une idée de la manière dont la pièce doit être jouée, c'est-à-dire dans un respect tout particulier du rythme. La parole doit donner l'impression d'être unique, de ne pas être interrompue par les changements de voix, car elle symbolise une parole « source de vie⁶¹⁷ »:

Les personnages s'arrachent la parole comme des assoiffés peuvent s'arracher une source d'eau. Il ne laissent jamais à l'autre le temps de conclure⁶¹⁸.

La parole apparaît comme une sorte de vent, de souffle qui donne son rythme à l'œuvre. D'autres procédés sont utilisés pour renforcer cette importance laissée au rythme.

2. Répétitions, reflets et échos

La répétition dans ce qu'elle a de plus large est LA figure de l'œuvre de Mouawad. Nous avançons même que c'est sa marque de fabrique, sa signature. Nous avons étudié dans le chapitre sur la marche de l'auteur⁶¹⁹, à quel point celui-ci se confronte à une forme d'éternité. Cette forme d'éternité est due au chemin qu'il emprunte qui ne se finit pas, à son éternel recommencement. Il est donc normal, par voie de conséquence, que la répétition devienne le symbole de cette éternité. La répétition prend des formes multiples que nous allons observer une à une. Nous nous référons pour cela à l'ouvrage de Dominique Maingueneau *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*⁶²⁰ (2010), à celui de Joëlle Gardes-Tamine, *La stylistique*⁶²¹ et au collectif *Vocabulaire de l'Analyse littéraire*⁶²² (1994).

Les mots employés par le dramaturge ont syntagmatiquement presque chacun une place privilégiée : ils se répètent à l'infini dans l'œuvre de son auteur. Une étude stylistique approfondie permettrait de prouver que l'écriture de Mouawad se base sur un certain nombre de mots précis qui se propagent de lignes en lignes. Ainsi un mot est saisi au début d'une tirade et il est démultiplié tout au long de celle-ci. C'est-à-dire qu'il se répète en tant que tel (mot identique répété) et en tant

⁶¹⁶ Wajdi Mouawad, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, Leméac, 2011.

⁶¹⁷ Ibid., p. 8.

⁶¹⁸ Ibid.

⁶¹⁹ Cf. deuxième partie, chapitre 1.

⁶²⁰ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, éd. Armand Colin, Coll. U. Linguistique, 2010.

⁶²¹ Joëlle Gardes-Tamine, *La stylistique*, Armand Colin, Collection cursus lettres, 2004

⁶²² D. Bergez, V. Géraud, J-J. Robrieux (sous la dir. de), *Vocabulaire de l'Analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994.

que sens. Comme si l'auteur voulait saisir l'expression juste, le sens juste, voire le son juste. Le personnage qui narre tend à délivrer le plus justement possible et avec le plus de sincérité possible son message. Une tirade est donc le moyen de tester phrase après phrase si le mot choisi est le plus vrai et s'il sonne idéalement. L'auteur le découpe, le fait résonner, l'explique ligne après ligne. Il est très difficile de choisir un exemple unique tellement ce schéma est récurrent. Ce phénomène de la répétition était, par exemple, déjà présent dans les extraits que nous avons présentés à propos du rythme arabe⁶²³. Nous prenons cette fois la tirade qui ouvre la pièce *Forêts*. Elle est intéressante parce qu'il s'agit presque d'un monologue. Et parce que nous trouvons osé, de la part de Mouawad, d'accueillir le spectateur à une pièce qui va durer quatre heures par un instant figé et long. Le monologue est en deux parties ; nous sélectionnons la seconde. Même si elles se construisent sur les mêmes procédés, la première situe le contexte, la seconde rentre dans le vif du sujet, ce que nous avons jugé plus pertinent :

AIMEE. [C'est pas la fin du monde, c'est sûr, mais c'est l'hiver mais entre les deux parfois on se demande ce qui est préférable ! Faut vouloir tsé, sortir de chez soi, mettre son manteau, ses bottes, sa tuque et ses mitaines, s'armer contre le vent, la tempête, le froid, le fret, l'enfer au grand complet, pour venir ici comme si on avait un remède contre le malheur !] [Mais rien. Rien d'autre à vous dire que ma vie a changé depuis que je vous ai rencontrés. On vous dit Venez et vous êtes venus ! Vous êtes les plus beaux amis du monde. Je ne veux pas pleurer ! Jamais je n'aurais pu imaginer ! Chacun de vous ! Chez moi, à deux millions sous zéro ! Je dis chez moi. C'est chez nous. Je m'étais promis de ne pas vous pleurer dans la face. Baptiste et moi.] [A lui seul il a remis en place les éclats de ma vie éparpillée qui allait, de peau en peau, d'un soir à l'autre, tout casser. Vous le savez. Tout était cassé aussi et il a tout recollé, morceau par morceau, chagrin par chagrin, peine par peine. Il a tout bercé, tout consolé, tout embrassé, embrassé sans rien dire, rien exigé, ni le calme, ni la parole.] [On vous a appelé pour vous dire Venez, on a quelque chose à fêter et vous êtes venus. Je vous remercie du fond de mon âme. Qu'est ce qu'on fête ? Un anniversaire. L'anniversaire de qui ? Ce sont des mots difficiles à prononcer. Le mur de Berlin est en train de tomber ! Qu'est ce qu'on pourrait fêter de plus grand que des retrouvailles ? Des millions de gens qui embrassent des millions de gens ! Y a pas mille façons d'annoncer ça, mais comment vous dire sans que je ne me réveille ? Sans que ça ne disparaisse ? Sans avoir l'impression de lancer un sort ? Comment vous dire que je porte un enfant dans mon ventre sans cesser d'exister ? Voilà. Baptiste et moi allons mettre un enfant au monde. Aujourd'hui, son cœur s'est mis à battre. On l'a entendu. Je ne sais pas si l'un de vous n'aurait jamais pu croire que moi, Aimée Lambert, avec la vie que

⁶²³ Cf. première partie, chapitre 1.

j'ai menée et le sexe que j'ai eu, j'allais prononcer un jour une phrase pareille, mais c'est vrai ! Je suis enceinte. Une petite fille. J'ai envie de fêter son anniversaire *d'avant la naissance*, le jour où j'allais l'annoncer à mes amis. Pas de bougie à souffler, mais une allumette à craquer, et comme on n'est pas certain de son prénom, on fera un silence⁶²⁴.]

Dans les paroles d'Aimée, il y a déjà un « je » (24 occurrences en comptant les pronoms personnels et les pronoms possessifs) qui s'adresse à un « vous » (16 occurrences en comptant les « Venez » qui les sous-entendent). Les deux entités se rassemblent une première fois dans une phrase commune « Rien d'autre à vous dire que ma vie a changé depuis que je vous ai rencontrés » et ne font qu'un dans la dernière phrase « on fera un silence » où le « on » regroupe le locuteur et ses amis sous une même occurrence. Ce premier jeu de répétitions met donc en avant l'importance du lien qui existe entre ce personnage et les personnes qu'elle a invitées⁶²⁵. Nous retrouvons ici l'importance de l'Autre pour les personnages.

La tirade débute par le champ lexical du froid. Il est exagéré par deux énumérations qui se suivent : la liste des vêtements qu'il faut porter et le champ lexical de ce froid. Cet exemple illustre parfaitement l'idée d'un terme qui se décline longuement en répétitions : la notion de froid est décuplée à force de synonymes, de termes contigus ou de mots qui généralement y renvoient. Ce froid n'est pas anodin et n'est pas seulement climatique. Au début de cette « répétition » se trouve l'expression « c'est pas la fin du monde » et elle se conclut par « malheur ». Si le premier peut renvoyer à des éléments météorologiques, le second appartient plus généralement au champ lexical des émotions. L'ambiguïté est renforcée par les termes « s'armer » « d'enfer » qui viennent se glisser au milieu du vocabulaire renvoyant à l'hiver. Le premier renvoie au domaine de la « guerre » (même s'il est parfois employé comme métaphore). Le second est encore plus éloigné : « l'enfer » est d'habitude plutôt utilisé avec des termes renvoyant à la chaleur. Sans compter que ce terme a un signifié très fort. Ces glissements permettent de déceler la non-innocence de ce développement sur le froid et le faire verser dans une portée plus symbolique.

⁶²⁴ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 12-3.

⁶²⁵ Soulignons également une forme de mise en abîme : comme chez Shakespeare, un personnage accueille les spectateurs (pensons à la première tirade de *Roméo et Juliette*). Aimée accueille les spectateurs et leur présente ce qui va suivre.

Si nous restons sur le sens premier, ces quelques phrases à propos du mauvais temps permettent de mettre en avant le deuxième groupe de répétitions⁶²⁶ qui repose sur l'idée que les invités sont venus malgré ce temps. La transition entre les deux groupes de répétitions se fait avec les phrases « Mais rien. Rien d'autre à vous dire que ma vie a changé depuis que je vous ai rencontrés » qui repose elle-même sur trois échos. Par deux fois le jeu entre le « je » et le « vous » et l'anadiplose du terme « rien ».

Le deuxième groupe de répétitions piétine en termes de signification, le locuteur est confus. Les phrases sont courtes, elles se répètent car il cherche ses mots, trahissant son émotion. Une fois encore, chaque mot est répété pour être expliqué : le « vous » devient « les plus beaux amis du monde » ; le « chez moi » est un « chez nous » et signifie « Baptiste et moi ». Le personnage est étonné : « Jamais je n'aurais pu imaginer », ce qui provoque en lui une émotion si forte qu'il est au bord des larmes (idée répétée deux fois). Ce qui provoque ce sentiment est résumé dans « on vous dit Venez et vous êtes venus » (répété trois fois dans le passage). Du point de vue du sens, ce deuxième paragraphe explicite donc le premier : malgré le froid d'enfer, les convives sont venus. Il permet également la transition avec la troisième idée du texte, la présence d'un « il » : Baptiste. Ce personnage est le compagnon d'Aimée. La transition se fait par l'occurrence « Baptiste et moi » et permet d'enchaîner sur une nouvelle série de répétitions.

Cette nouvelle série repose sur une opposition entre ce que la locutrice a fait et la manière dont l'homme qui l'aime s'est occupé d'elle. Nous retrouvons la même construction que dans le premier paragraphe : la série de vêtements forme un groupe de quatre qui s'oppose à quatre occurrences du froid. Dans ce troisième paragraphe une série de trois « malheurs » (« de peau en peau, d'un soir à l'autre, tout casser ») est réparée par trois « soins » (« morceau par morceau, chagrin par chagrin, peine par peine »). Et les soins se répètent pour insister sur cette présence apaisante de Baptiste grâce à une nouvelle série de trois « tout bercé, tout consolé, tout embrassé ». L'accumulation se termine par une série de deux fois deux : « sans rien dire, rien exiger, ni le calme, ni la parole ». L'effet de redondance est donc assoupli par un rythme qui varie de répétition en répétition. S'il se trouvait uniquement des répétitions ternaires par exemple, l'effet serait vite lassant. Or Mouawad joue avec des cadences par deux, trois ou quatre occurrences. De plus il mêle des répétitions de structures (tout, tout ; ni, ni), des répétitions de termes identiques, de formes verbales, de sens.

⁶²⁶ Rien dans la tirade ne permet de distinguer des paragraphes ; nous les avons créés pour le bien de notre étude et les avons mis en évidence par des crochets de couleur.

Dans le dernier paragraphe de ce monologue, les formes de répétition varient encore. Il s'y trouve une nouvelle anadiplose: « Un anniversaire. L'anniversaire de qui ? » puis la répétition d'un même groupe de mots en début et fin de phrase « Des millions de gens qui embrassent des millions de gens » ainsi qu'une série de questions formées sur des anaphores (répétitions en début de phrases de « qu'est ce que », « comment », « sans »). Cette longue digression du locuteur a pour effet de ralentir la révélation – révélation qui sera dite trois fois finalement – de ménager le suspense, de garder l'auditoire attentif. Elle marque aussi l'angoisse du personnage.

Soulignons encore des répétitions qui ne se répètent pas à l'intérieur de cet extrait mais qui trouvent leur écho dans l'ensemble de l'œuvre mouawadienne. Lorsqu'Aimée dit « jamais je n'aurais pu imaginer », elle marque son étonnement mais aussi son manque de foi en l'avenir, et par extension son ignorance. D'ailleurs, dans la première partie du monologue, elle répétera plusieurs fois « je ne sais pas » ou des variantes de ce signifié. Elle est donc dans le même état mental que les personnages principaux, tels que nous les avons décrits plus haut. Relevons également que le froid est souvent associé au malheur chez Mouawad : repensons à Harwan qui met en parallèle la chaleur du Liban et l'hiver à Montréal (*Seuls*). Le froid, symboliquement, annonce plus que le simple mérite des convives d'être venus. C'est l'annonce de la perte de la mère (Aimée meurt en donnant naissance à sa fille)⁶²⁷. Cette association du froid avec l'enfer et la guerre est aussi signifiante car elle annonce le périple de Loup qui remontera jusqu'à la seconde guerre mondiale pour connaître les raisons de la mort de sa mère. De plus, évoquer le mur de Berlin est une nouvelle répétition entre la guerre que Loup découvrira et l'Allemagne où elle devra se rendre. L'expression de « la fin du monde » qui débute la tirade se fait ainsi le reflet du terme « silence » qui la conclut. La fin du (de son) monde est proche pour Aimée, et sa fille se confrontera au silence de la disparition de sa mère. Pour finir, toute cette idée du lien entre moi et l'Autre, « des millions de gens qui embrassent des millions de gens » est symptomatique des pièces de Mouawad. Inutile de rappeler que les fables de ces pièces présentent un personnage qui marche en quête de connaissance et de reconnaissance puisqu'au « croisement des chemins, il y a l'Autre ». Et d'ailleurs si le prénom de Loup n'est, en ce début de pièce, qu'un silence, c'est parce qu'elle devra construire son identité.

Ainsi, la répétition n'est pas seulement stylistique dans l'œuvre de ce dramaturge. Au delà de ce jeu sur le rythme et sur les signifiés au cœur d'une réplique, la récurrence se lit à l'échelle de l'œuvre. L'écho est symptomatique de cette œuvre. Des échos se créent de page en page, d'œuvre en œuvre. Ils peuvent être de différentes natures. Mouawad les revendique. D'après lui, un élément

⁶²⁷ Aimée ne fait pas exception : même si elle s'exprime dans le début de la pièce à la place de l'héroïne, elle annonce sa propre mort par ses allusions, donc *Forêts* s'ouvre bien avec une mort initiale.

n'a sa place et ne fait sens que s'il a une réponse, un écho ailleurs dans l'œuvre. Lors de la rencontre qui suit la présentation du Quatuor au festival d'Avignon⁶²⁸, il revendique que les spectacles sont « les mémoires des uns des autres⁶²⁹ ». Il explique qu'il a ajouté des répétitions, en vue de cette présentation suivie, afin de renforcer les échos. Il précise que ces redondances peuvent naître du choix des verbes, mais aussi des acteurs qui jouent plusieurs rôles dans les différentes pièces et également de certains effets de scénographie.

Mouawad en liste un certain nombre d'exemples dans son ouvrage à propos du *Sang des promesses*. Il remarque ainsi la répétition de phrases entières. Ces phrases peuvent se retrouver plusieurs fois dans une même œuvre comme par exemple « je ne t'abandonnerai jamais » dans *Forêts*. L'auteur propose trois autres phrases du même ordre⁶³⁰. Elles sont donc comme des fils rouges ou les messages clef de ces pièces. Mais les phrases peuvent aussi se répéter d'une pièce à l'autre. C'est le cas de « Mon visage ton visage dans son visage » qui se lit dans trois des pièces du Quatuor, c'est également le cas de « l'enfance est un couteau planté dans la gorge » que nous avons déjà évoquée comme récurrence.

Au-delà des phrases, les récurrences peuvent prendre la forme d'objets. Certains apparaissent de manière systématique. C'est le cas du couteau, du téléphone, par exemples, qui sont des objets qui se trouvent dans la quasi-totalité des pièces, soit comme accessoires, soit comme éléments-clef. Le couteau permet au fils d'assassiner le père dans *Forêts*, dans *Seuls* il ne tue que symboliquement et dans *Incendies* il se fait la métaphore de l'enfance. Face à ses récurrences, Mouawad précise que ce ne sont là que des « échantillons⁶³¹ ». Cette remarque de l'auteur est judicieuse et vraie. Nous pouvons ajouter à sa courte liste quelques exemples thématiques. Il s'agira par exemple de la figure des jumeaux qui revient sans cesse. S'ils sont bien visibles dans *Incendies*, les jumeaux ne sont pas pour autant absents des autres pièces. Ils se retrouvent par exemple trois fois dans *Forêts* sous la forme de l'embryon qui se trouve dans le cerveau d'Aimée et qui aurait été son jumeau victime d'un « cannibalisme fœtal⁶³² ». Le personnage de Léonie, dans cette même pièce, a lui aussi un frère jumeau, et enfin Edgar et Hélène sont sortis ensemble du ventre d'Odette.

⁶²⁸ Les trois premières pièces sont présentées à la suite lors d'une même nuit le 10 juillet 2009.

⁶²⁹ Rencontre dans le cadre du Festival d'Avignon le 11 juillet 2009 à 16h <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Renc/2009/957> (le 04/06/2013)

⁶³⁰ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*, op. cit., p. 9-10.

⁶³¹ Ibid., p. 8.

⁶³² W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 12-3.

Les reflets existent donc à l'échelle des mots, des figures de style, des phrases, des objets, des thèmes. Ajoutons qu'à l'échelle de l'œuvre-même, les schémas se répètent. Nous l'avons noté, les personnages principaux, comme les personnages adjuvants, sont des échos les uns des autres (chapitre précédent). De même, nous avons souligné que les fables se répètent selon une même trame. L'œuvre de Mouawad est donc un tout cohérent qui suit une même inspiration. Nous espérons en avoir démontré la logique et les raisons.

3. Ruptures et soubresauts

Pour aller plus loin dans l'étude du rythme de l'œuvre mouawadienne, nous allons maintenant observer qu'au-delà des effets de redondance, le rythme se crée au travers de ruptures et de soubresauts. Joëlle Gardes-Tamine, dans son ouvrage *La Stylistique* rappelle que la langue est un « un fait de symbolique sociale⁶³³ ». Il est donc primordial de l'étudier au théâtre. Le dramaturge peut jouer sur les registres de langue (langue des précieuses, de la médecine) et sur les niveaux de langue (hiérarchie entre langue populaire et langue cultivée). La langue peut aussi caractériser l'âge, le sexe, la culture, le rang social. A ce rôle de symbole social, s'ajoute celui de symbole psychologique. La langue nous donne des renseignements sur le caractère du personnage, ses émotions : la longueur de la réplique, le ton sont révélateurs. Il faut également repérer les tutoiements, les vouvoiements, souligne Joëlle Gardes-Tamine⁶³⁴. L'auteur *Du Sang des promesses* ne fait donc pas exception. La langue de ses personnages est très marquée selon leur statut social et culturel. A l'image des multiples identités de leur auteur, les personnages portent les traces de leurs origines. Certains s'expriment en arabe (*Seuls*), d'autres incluent de nombreux termes de joul ou des expressions québécoises dans leurs paroles. Les acteurs qui les jouent en portent l'accent. Ce trait de langage est souvent le cas des personnages jeunes, notamment de Simon dans *Incendies* :

« son câlisse de testament » (p. 15),
« tabarnak » (p. 16),
« ça ne me tente pas de discuter avec toi » (p. 17),
« on décrisse toute la gang » (p. 17)

Ces expressions, qui ne sont que d'infimes exemples, seront les mêmes dans les paroles de Loup dans *Forêts*. Les personnages peuvent également s'exprimer en anglais. Cet idiome sera très présent dans *Anima* alors que le personnage traverse l'Amérique du Nord. Les variations vont aussi, bien sûr, se faire entre les différents statuts sociaux en fonction des âges et des métiers des personnages. Ce qui est notable chez Mouawad – et important dans cette étude du rythme – ce sont

⁶³³ Joëlle Gardes-Tamine, *La stylistique*, op. cit., p160.

⁶³⁴ Ibid.

surtout les brusques ruptures qu'il opère dans la langue au sein d'une même œuvre, d'une même scène et même parfois au cœur d'une même réplique d'un personnage. Ces ruptures créent ainsi un changement de cadence ou de rythme. Le personnage de Loup pourra tout à coup s'épancher au téléphone alors que le spectateur à l'habitude de ses colères qui versent dans les expressions québécoises et le vulgaire :

LOUP. [...] Papa, mon âme a mal aux dents ; vague qui m'emporte de l'intérieur comme des lames de fond, comme des caries impossibles : sensibilité, fragilité, incapacité, peine, peur et colère : tout ça bonbons trop sucrés... [...] ⁶³⁵.

Plus loin, le vulgaire reprend sa place à grand renfort de « Fuck ! Fuck fuck fuck fuck fuck fuck, fuck !! ⁶³⁶ ». Ces gros mots sont à leur tour contrebalancés à la scène suivante par les vers d'Edmond : « Nul oiseau aux confins / Nul nombre au rhizome des mains ⁶³⁷ ». Ce mouvement d'un ton à l'autre est récurrent dans les pièces de Mouawad. Il permet de passer d'un rythme lent, déclaratif, à des phrases longues frôlant le lyrisme puis à des interjections rapides et efficaces. La lecture ou l'écoute est donc facilitée. Les sens des spectateurs ou lecteurs peuvent rester à l'écoute. C'est ce qui autorise un monologue en ouverture de pièce.

Un autre changement de rythme s'opère grâce aux transitions d'un genre à l'autre. Dans *Forêts* par exemple se mélangent des scènes tragiques entrecoupées de scène dignes de comédie. Ainsi le cœur de la fable repose sur la vie de personnages enfermés dans un zoo au cœur de la forêt. Les thèmes clef du tragique y règnent en maîtres tels que l'inceste, les non-dits, les parricides et matricides. Comme dans les tragédies classiques ou dans les tragédies grecques les personnages courent à leur perte en voulant fuir leur destinée, destinée qui s'accomplit quel que soit leur choix ⁶³⁸. Mais en plein cœur de ce récit explose aussi le rire, avec les personnages de Dupontel et de Loup. La jeune fille écorche par exemple en permanence le métier du paléontologue, le nommant avec dédain « le grand pantalogue ⁶³⁹ » et ce à chaque scène qui les met en présence. L'humour de ces scènes joue sur le décalage entre ces deux personnages : le premier, un français ayant la quarantaine, docteur en paléontologie, et la seconde, jeune québécoise gothique, rebelle et au langage familier frisant le vulgaire. Cet écart entre les deux protagonistes permet des scènes très drôles qui rompent avec le tragique de manière radicale. La scène suivante pourrait être issue d'une comédie :

⁶³⁵ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 39.

⁶³⁶ Ibid., p. 60.

⁶³⁷ Ibid., p. 61.

⁶³⁸ Cf. première partie, chapitre 3.

⁶³⁹ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 41.

DOUGLAS DUPONTEL. [...] Le mieux est que vous envoyez ça à mon adresse internet / animaquaenobiscumdegunt arobase museedepaleontologiecomparee trait d'union paris trait d'union point direction point générale point fr.
 LOUP. Tabernac !
 DOUGLAS DUPONTEL. Non, non, animaquaenobiscumdegunt ça signifie animaux domestiques en latin / [...] Je vous épelle : a, n, i...
 LOUP. Donnez-lui mon adresse à moi ça va être plus simple, avec une affaire de même on sera encore ici l'année prochaine jusqu'à Pâques, Noël puis le Nouvel An.
 [...]
 DOUGLAS DUPONTEL. (au téléphone) On va vous donner une autre adresse mail.
 LOUP. Toutmecoeuretoutmefaitchier arobase hotmail point com pas d'accent pas d'apostrophe⁶⁴⁰.

Des ruptures de ce genre créent donc un équilibre certain qui rompt avec la figure de la redondance. L'alternance de ces deux phénomènes forme le rythme tantôt lent contemplatif et poétique ; tantôt rapide, drôle et trivial de l'œuvre mouawadienne. Ce qui fait affirmer à Georges Banu que « le spectacle [de Wajdi Mouawad] dans son architecture temporelle observe la dynamique de cette relation, car l'auteur-metteur en scène exerce avec soin un travail subtil de ralentissements et d'accélération en prenant soin d'élaborer une structure musicale⁶⁴¹ ».

III

Mouvements structurels

Rythme spatio-temporel

Si l'écriture de Mouawad est constituée à la fois d'un travail sur l'image et d'un travail sur les mots, ces deux extrémités se rejoignent dans la structure de ses œuvres. Les superpositions spatio-temporelles mettent parfaitement en exergue l'union entre les textes et les images. Cette technique dont use Mouawad a des échos, tant sur la fable et la richesse des mots qui la racontent, que sur la scène et ses effets sur le public.

1. Multiplication du « moi »

Commençons par un extrait de « La petite table de jardin » écrit par Mouawad dans *Contre-jour : cahiers littéraires* (2006):

En longeant un mur, je suis arrivé devant une grille fermée qui laissait voir un jardin au bout duquel on pouvait apercevoir une maison aux fenêtres grandes ouvertes. A côté de la porte qui donnait dans ce qui semblait être une cuisine, il y avait une table collée contre un

⁶⁴⁰ Ibid., p. 64.

⁶⁴¹ G. Banu, « Wajdi Mouawad un théâtre sous Haute Tension », op. cit., p. 46.

mur. À cette table, un vieillard et un enfant, face à face, discutaient. Je ne pouvais pas entendre leur discussion, mais je devinais à la tranquillité de leur geste qu'ils étaient étrangers au mouvement qui animait la ville. Les appels multipliés du navire ne les intéressaient pas. Face à face, ils nettoyaient avec attention et délicatesse des champignons. Je suis resté figé. Je les regardais, laissant grandir en moi l'envie de les rejoindre. Qu'importent le monde et le navire si là était une félicité, si là était cet instant de tous les instants, se répétant sans cesse dans un éternel présent. Plus de II fut, ni de II sera. Je tentais de pousser la grille, mais celle-ci était fermée. Mes mouvements ont dû attirer leur attention car, au même moment et avec un synchronisme qui me laissait penser que le pas de l'ange ne devait pas rôder bien loin, ils ont levé la tête et m'ont regardé. Qui m'a regardé ? Ce « ils », aujourd'hui encore, s'abat sur moi comme peut s'abattre la foudre sur l'arbre isolé. [...]. Me regardant, ils se sont tus au même instant. Je n'ai rien dit, mais à leur regards il m'apparut que tout cela arrivait soit trop tôt, soit trop tard. Ils ont d'ailleurs détourné le regard et sans plus prêter attention à ma présence, ils ont repris leur conversation. [...] Mais qui était donc cet enfant si je suis déjà le vieillard que je serai plus tard ? Et si j'étais l'enfant, qui est donc ce vieillard attablé en face de moi ? Et si j'étais déjà, moi enfant attablé devant moi vieillard, qui est celui que je suis qui les a regardés à travers la grille ?⁶⁴²

Ce texte ressemble, une fois de plus, à celui que nous avons analysé plus haut à propos d'une femme qui attend le narrateur près d'une table dans un jardin⁶⁴³. Comme nous l'avions prouvé, ces textes sont ceux qui sont les plus proches de la biographie de leur auteur. Ils sont à la fois simples et emplis de symboles. Ici le narrateur met plus encore l'accent sur l'impossibilité de rejoindre le présent, ce lieu et les personnes qui s'y trouvent. Dans le texte où se trouve la femme, nous avons relevé des paradoxes. Ceux-ci faisaient pencher le récit d'un souvenir heureux dans une émotion amère, celle de la perte de cet instant. Le récit cessait d'ailleurs avant que le narrateur n'ait pu adresser la parole à la femme. Ici la rupture entre cet « instant de félicité » et le présent est encore plus marqué. Le personnage principal se trouve de l'autre côté d'une grille et les autres protagonistes, s'ils le remarquent, finissent par l'ignorer. Le narrateur ne parvient pas à prendre possession de ce qui fut un moment heureux de sa vie. Dans tous les cas, à chaque réécriture (ce texte est, lui aussi, repris dans *Le Poisson-soi*), malgré des changements de vocabulaire et de tournures de phrases ça et là, le ton nostalgique – à la fois interrogatif et résigné – et le message sont les mêmes : le lien passé et présent ne se fait plus. Ce souvenir d'enfance est vécu non comme un événement permettant de s'y enraciner pour se construire en tant qu'adulte mais comme le sentiment d'une perte irrémédiable empêchant la construction de l'identité. Le narrateur termine ce récit sans être capable de reconnaître ce « moi » de l'enfance. Par conséquent il ne peut pas non plus identifier son « moi » présent et son « moi » futur. Dans la réécriture du *Poisson-soi* la scène est la même, si ce n'est que l'enfant et le vieillard jouent aux cartes. Nous pouvons y déceler une note d'espoir : peut être que le vieillard finira par rejoindre l'enfant.

⁶⁴² W. Mouawad, « La petite table du jardin », op. cit. p. 77-8.

⁶⁴³ Cf. deuxième partie, chapitre 1.

Cette projection de soi dans une temporalité multiple est la même que celle de Borges dans sa nouvelle *L'autre*⁶⁴⁴. Dans ce texte, Jorge Luis Borges raconte comment il a rencontré son « moi passé ». Lui se trouvant en 1969 et son « ancien moi » en 1918. L'identité des deux protagonistes est vérifiée par eux-mêmes, à force de comparaison et d'indices. Ils se nomment et se présentent également comme tels. Le jeune Borges ne croira pas à cette rencontre et pensera avoir rêvé, il l'oublie donc. Le Borges le plus âgé affirme lui, que la « rencontre fut réelle⁶⁴⁵ ». Cette affirmation du narrateur à la fin de la nouvelle est donc foncièrement à l'opposé des interrogations du narrateur dans le texte de Mouawad. Borges reconnaît son « moi passé ». La communication se produit. Il en profite même pour dialoguer avec lui. Il lui raconte tout ce qui a fait sa vie et tout ce qui s'est passé d'important dans le monde. Le narrateur de 1969 se présente donc comme un citoyen du monde qui a, selon l'expression populaire, « bien vécu ». Il est tout le contraire du narrateur de « La table de jardin » qui lui ne cesse de contempler le passé en ignorant le monde : « Qu'importent le monde et le navire⁶⁴⁶ ». Navire qu'il laisse d'ailleurs partir sans lui.

Cette interrogation sur la rencontre entre plusieurs moi appartenant à des temps différents se trouvent dans plusieurs entretiens. Mouawad l'exprime à Lise Lenne :

Et en sortant du cinéma, chacun rentrait chez lui, moi je devais traverser le jardin et je l'ai traversé en compagnie – hasard extrêmement fabuleux ! - de ce qu'on appelait en langage tout à fait courant : la plus belle fille de la classe, dont tout le monde était profondément amoureux. Et on a marché... C'est un moment absolument magique pour moi, d'une beauté absolument bouleversante. J'aurais voulu qu'il dure toute la vie. Donc, quand je suis revenu en France, je suis repassé par là, par hasard. Et là, je me suis dit : « Tiens, c'est bizarre, il y a huit ans, j'étais là et j'avais eu le sentiment de vouloir être là toute ma vie. Mais peut-être que j'y suis encore en fait. C'est juste que je ne vois plus, mais je me vois, je me revois. » Et je m'étais dit que peut-être, à ce moment-là, quand j'avais onze ans, peut-être que j'étais déjà là dans huit ans en train de me regarder, mais je ne pouvais pas me voir. Ayant cette pensée, je me suis dit : « Peut-être que je suis là quand j'aurai trente-quatre ans, en train de regarder celui qui se regarde. Mais celui que je suis aujourd'hui ne peut pas le voir. » Or, aujourd'hui, quand je repasse par le jardin, je revois celui qui, à trente ans, a revu celui de dix-huit ans qui revoyait celui de onze ans. Cette chose-là me bouleverse⁶⁴⁷.

⁶⁴⁴ Jorge Luis Borges, « L'autre » in *Le livre des sables*, Gallimard, coll. Folio, 1978.

⁶⁴⁵ Ibid., p. 19.

⁶⁴⁶ Nous retrouvons bien sûr ici la notion du voyage et du mouvement.

⁶⁴⁷ Lise Lenne, «Entretien avec Wajdi Mouawad», *Agôn* [En ligne], Entretiens et documents, mis à jour le : 21/10/2008, URL : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=290>

La même idée est répétée dans l'entretien avec Laure Adler :

Au delà de ça, c'est de faire cohabiter le réel et la réalité : la réalité du quotidien, avec un réel lié à nos souvenirs, nos espoirs, nos mémoires. C'est d'y mettre l'invisible. Par exemple, dans dix ans la vie fera peut être en sorte que je serai assis dans les gradins et je me souviendrai de moi en train de parler là aujourd'hui. Cela signifiera que le "Wajdi dans dix ans" est déjà assis dans les gradins maintenant, sans que je puisse le voir. Au théâtre, je mettrais en face de moi un acteur qui ferait mon personnage dix ans plus tard, et on pourrait voir cet invisible-là. Ces choses me passionnent parce qu'elles semblent vraies, d'autant plus vraies que l'art seul peut les raconter, les montrer⁶⁴⁸.

Cette superposition du temps exprimée de la même façon que Borges est incontournable dans l'œuvre de Mouawad. Il l'a déjà incluse dans *Littoral* et dans son adaptation de *Voyage au bout de la nuit*. Il explique qu'au delà d'une préoccupation personnelle, c'est aussi une idée qu'il a pu voir dans le film *1, 2, 3 soleil* de Bertrand Blier (1993). Cette multiplication du « moi » est un réel moyen pour un auteur de mettre en avant les questions de l'identité. Si elle se trouve dans les textes d'autofiction, elle se trouve également dans les œuvres de Mouawad. Dans ses œuvres, il met en place des superpositions spatio-temporelles. Il permet qu'un personnage puisse se croiser lui-même à différents temps. Et entraîne la possibilité que les personnages d'un temps puissent contempler ceux d'un autre temps. Ce procédé sert la construction de l'identité du personnage en lui permettant de mener à bien ses enquêtes.

2. Les superpositions spatio-temporelles et leurs effets

Une des techniques récurrentes de Mouawad est donc ce que nous appelons « la superposition spatio-temporelle ». Le Quatuor en compte presque à chaque scène. Le procédé ne date pas d'hier, il est même une des caractéristiques du théâtre contemporain. Ce qui fait s'interroger Hébert et Perelli-Contos :

Que penser de l'éclatement de l'action – traditionnellement fondatrice du théâtre – et de l'autonomisation des micro-actions proposées comme un enchâssement de séquences ou de tableaux échappant apparemment à toute continuité logico-temporelle et n'ayant, semble-t-il, rien à voir ni avec une quelconque organicité narrative, ni avec une quelconque organicité dramatique ?⁶⁴⁹.

⁶⁴⁸ Wajdi Mouawad, *Qui sommes nous?- Fragments d'identité*, Séance dirigée par Laure Adler, Entre-vues, Leçons de l'université, Editions universitaires d'Avignon, 2011, p. 54.

⁶⁴⁹ I. Perelli-Contos et C. Hébert « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage (s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s), op. cit., p. 289.

Cette définition sied à l'apparente structure des pièces de Mouawad et notamment les trois premières du Quatuor. Ce procédé est grandement utilisé par Michel Tremblay dans *L'autre monde ?* Et dans *A toi pour toujours, ta Marie-Lou* par exemple. La structure de ces pièces repose sur ce que Jean-Cléo Godin nomme un « chassé-croisé » : « non pas un dialogue, mais une sorte de chœur à plusieurs voix qui se chevauchent⁶⁵⁰ ». Mouawad qui, rappelons-le, est formé par le théâtre québécois, a évidemment côtoyé les textes de ce maître du théâtre québécois⁶⁵¹. Il en reprend donc le procédé dans ses propres structures théâtrales. Ces fragmentations et enchâssements dont parlent Hébert et Perelli-Contos peuvent prendre de nombreuses formes différentes d'un dramaturge à l'autre. Rien que dans les deux pièces de Tremblay que nous venons de citer, la mise en place y est différente. Dans la première, il s'agit de mettre en parallèle les personnages d'un roman avec ceux de la réalité. Dans la seconde, il s'agit de mettre face à face le passé et le présent d'une famille : du point de vue des parents et des filles tour à tour. Le concept qui est celui de Mouawad suit un schéma identique dans les trois premières pièces du Quatuor ; nous le nommerons « superposition spatio-temporelle » ou « double temporalité ». Il se construit comme suit : du point de vue scénique, il s'agit de mettre en présence, dans un même espace, des personnages appartenant à des époques différentes et/ou se trouvant dans des lieux différents. Du point de vue du texte, les répliques des uns et des autres s'entrelacent, faisant se répondre des personnages dont les paroles ne devraient pas se rencontrer. Cet usage a de nombreux effets sur le sens du texte et sur la perception que le public en a. Les exemples qui nous servent à illustrer cette étude sont surtout tirés de la deuxième pièce du Quatuor, *Incendies*. Cependant il en va de même dans toutes les pièces de la tétralogie, le schéma de Mouawad se répétant comme une recette et ce jusqu'à l'excès⁶⁵².

a) *Naissance par transition*

Dans *Incendies*, Jeanne et Simon sont les héros du « présent » de la fable. À l'image de Wilfrid, ils mènent une enquête sur leur mère, Nawal, afin de comprendre qui ils sont. S'affrontent alors dans la pièce leurs recherches qui appartiennent au « présent » et la vie de leur mère qui appartient à ce que nous appelons le « passé ». Le premier effet de cette mise en présence de deux temps et de deux espaces différents en un seul est de permettre la naissance de ce passé. Afin de faire éclore les événements biographiques maternels, différentes formes de transitions sont utilisées. La transition peut se faire, par exemple, au travers de la parole et du son. De manière très

⁶⁵⁰ Jean-Cléo Godin, « Tremblay : marginaux en chœur » in *Théâtre québécois II*, Jean-Cléo Godin, Laurent Mailhot, (sous la dir. de), Editions Hurtubise HMH, 1985, p. 167.

⁶⁵¹ Il fait d'ailleurs un clin d'œil à l'auteur québécois en citant son nom dans *Incendies*, op. cit., p. 79.

⁶⁵² Recette qui est donc esquissée dans *Littoral*, qui est parachevée dans *Incendies*, et qui sera menée à son extrémité dans *Forêts*. Les effets dans cette dernière seront tels qu'ils en deviendront presque leur contraire.

traditionnelle, la parole peut permettre l'évocation du passé. Ainsi Jeanne rencontre des personnages qui ont connu sa mère et lui font le récit de leurs souvenirs. C'est le cas, par exemple, d'Abdessamad qui lui raconte l'enfance de Nawal, son premier amour, sa fuite puis son retour au village. Le récit d'Abdessamad permet aussi de faire une projection vers d'autres événements passés⁶⁵³. Prenons un autre exemple : la phrase de Hermile Lebel, « votre mère a connu votre père lorsqu'elle était très jeune⁶⁵⁴ » permet d'introduire le personnage de Nawal jeune. Cette phrase est la première projection vers le passé de cette femme. La scène suivante, en effet, met en présence Nawal jeune avec son amoureux dont elle est enceinte. Cette scène 5 et jusqu'à la scène 9 incluses sont des moments de la vie de Nawal, de son enfance. La parole permet donc l'éclosion de ce passé. Elle permet la transition entre les deux temps. Le retour au temps présent des jumeaux se fait par le biais d'un son :

Nazira meurt.
On la lève du lit.
On la pause dans un trou.
Chacun lance sur son corps un saut d'eau.
C'est la nuit.
Chacun se recueille.
Un téléphone portable se met à sonner.

-10. Enterrement de Nawal-

Cimetière. Jour.
Hermile Lebel. Jeanne. Simon dans un cimetière
Hermile Lebel décroche⁶⁵⁵.

La transition entre le présent et le passé s'est faite grâce au téléphone portable de Hermile : dans la scène 4, il appelait Jeanne pour lui parler de l'enfance de sa mère. Ce qui ouvrait sur cette enfance ainsi évoquée (« votre mère a connu votre père lorsqu'elle était très jeune. »). De la même manière, la transition entre le passé et le présent s'effectue de nouveau au travers du portable de Hermile. De plus, entre les deux temps, un même événement a lieu : un enterrement qui vient colmater les liens entre les deux vies de Nawal passée et présente (son enfance et le décès de sa grand-mère face à sa propre mort).

Autre que par la parole, un moyen de faire jaillir le passé est l'utilisation de photos. Katherine Papachristos relevait déjà la présence de ce procédé dans *Celle-là* de Daniel Danis. Sur une photo de sa mère que Pierre regarde, elle est, pour lui, deux fois morte : une mortification

⁶⁵³ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 54.

⁶⁵⁴ Ibid., p. 24.

⁶⁵⁵ Ibid., p. 31.

métaphorique par la technique photographique et une réelle par le meurtre. Bien que la photo fige le mouvement, elle déclenche le processus mémoriel et récitatif⁶⁵⁶. Mais chez Mouawad il ne s'agit pas de déclencher un « processus mémoriel et récitatif », il s'agit de projeter « réellement » le passé dans le présent. Lorsque Jeanne trouve une photo, elle essaie de lui rendre son contexte, de comprendre le moment où elle a été prise et ce que faisait sa maman au moment du cliché. Tout se passe comme si, avec elle, le lecteur/spectateur rentrait dans la photo pour voir ce que la mère regarde ou fait. Au lieu d'avoir les pensées de Jeanne et ce qu'elle imagine, le lecteur/spectateur est projeté directement dans le passé de Nawal :

JEANNE : Rien. Une petite photo. Elle me l'avait déjà montrée. Elle, à 35ans, avec une de ses amies. Regardez.

*Elle lui montre la photo.
Antoine examine la photo.
Nawal (19 ans). Sawda dans l'orphelinat désert.*

SAWDA : Il n'y a personne. L'orphelinat est désert⁶⁵⁷.

Il s'agit donc bien d'une projection vers un ailleurs spatio-temporel, pas une récitation. Ainsi le passé n'est pas raconté, il est recréé par ce procédé. Il ne s'agit alors plus d'en faire le récit mais bien d'en montrer l'action. Comme si les deux événements, pourtant séparés de plusieurs années, appartenaient au présent. Le lecteur ou spectateur se trouve toujours face à des présents. Présents qui sont soit successifs soit mêlés. Ils ont des dates différentes. Les événements passés ne sont pas racontés comme le faisaient les messagers tragiques pour cause de bienséance ; ici ils sont (re)vécus, (re)vus. Ce procédé rend vivant la pièce, il évite de longues narrations en mettant au contraire l'accent sur la théâtralité, sur l'action. Les personnages du présent participent donc par la parole, les sons ou les photos à la création de l'action. Les personnages du présent sont, de plus, présents sur scène en même temps que l'événement passé a (de nouveau) lieu. C'est donc comme si les personnages assistaient ou contemplaient la scène passée. Cela donne à la pièce un aspect très télévisuel où les personnages présents regardent « en direct » les événements passés. Ils deviennent à leur tour des spectateurs ouvrant sur une mise en abyme⁶⁵⁸. Plus que télévisuel, cet aspect est très cinématographique⁶⁵⁹. Ce théâtre sans cesse en action fait partie du succès des pièces de Mouawad, il est proche de ce que son public, parfois néophyte, connaît.

⁶⁵⁶ Papachristos Katherine, « Le regard comme point de vue narratif dans le théâtre de Daniel Danis » in *La narrativité contemporaine au Québec...* op. cit., p. 202.

⁶⁵⁷ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 41.

⁶⁵⁸ Nous retrouvons ici ce que nous avons analysé précédemment : le personnage mouawadien devient tour à tour créateur de la pièce, acteur et spectateur de celle-ci.

⁶⁵⁹ Peut être également une résurgence venue d'une certaine américanité cf. Première partie, chapitre 2, III.

b) *Mener l'enquête, ménager le suspense*

Une fois ces résurgences et recréations du passé effectuées, le procédé des superpositions temporelles permet de faire avancer la trame. Ainsi, lors des révélations, Jeanne et Simon n'écoutent pas seulement ce qui leur est annoncé, ils revivent les révélations comme leur mère avant eux. Car comme le dit Mouawad par la main et les lèvres de Nawal : « Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à condition d'être découvertes⁶⁶⁰ ». Les deux moments clef de la pièce sont donc mis en scène à l'aide d'une double temporalité⁶⁶¹. Lorsque Jeanne apprend qu'elle et son frère sont nés d'un viol, la révélation est faite deux fois. Une fois grâce au récit que Malak fait à Jeanne et une seconde fois parce que ce récit projette en direct le moment passé où Malak lui-même rend à Nawal ses enfants nés de son bourreau. Les deux moments sont étroitement liés, c'est le moment où Nawal accepte d'être la mère des jumeaux, et le moment où Jeanne apprend de qui elle est née. La révélation prend donc beaucoup plus de force en étant perçue deux fois par Jeanne et par le spectateur grâce au procédé de la double temporalité. La même méthode est employée quand Simon comprend l'autre morceau de la vérité :

CHAMSEDDINE : [...] Ton frère est ton père. Il a changé de nom. Il a oublié Nihad.
Il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue.
Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu⁶⁶².

Simon explique cela à sa sœur en racontant son entrevue avec Chamseddine, lui-même racontant sa conversation avec Nihad/Abou Tarek qu'il avait embauché comme tireur d'élite. La scène se forge sur une triple temporalité où tous ces récits, rencontres et reconnaissances se font en même temps. Les didascalies soulignent :

*Il pose le nez de clown. Il chante.
Nawal (15 ans) accouche de Nihad.
Nawal (45 ans) accouche de Jeanne et de Simon.
Nawal (60 ans) reconnaît son fils.
Jeanne, Simon et Nihad sont tous trois ensemble dans la même pièce⁶⁶³.*

Les superpositions de temps servent donc la compréhension et l'émotion d'un même geste. La double temporalité permet aussi de ménager le suspense. Le lecteur/spectateur est suspendu à ces superpositions spatio-temporelles tout comme les personnages sont attentifs aux avancées de leur enquête. Un jeu se crée ainsi avec le spectateur. Le lecteur suit la quête de Jeanne : elle fait les

⁶⁶⁰ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 92.

⁶⁶¹ Ces doubles temporalités sont donc aussi mises en exergue lors de la mise en scène, comme c'est le cas dans les deux scènes que nous avons évoquées (I.) : la scène du tuyau d'arrosage et la mise à mort de Ludivine.

⁶⁶² W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 86.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 87.

recherches et le lecteur/spectateur est projeté dans la vie de Nawal. Il en sait donc parfois plus que les personnages lorsqu'il assiste aux projections du passé. A d'autres moments, il découvre l'histoire avec eux lorsque les temporalités s'enchevêtrent. Le risque de ce procédé lorsqu'il est poussé à l'extrême, comme nous l'évoquons plus haut, est de devenir « un véritable casse-tête pour le spectateur » selon Hébert et Perelli-Contos :

Ayant découvert le montage de segments spatio-temporels, le retour en arrière et la multiplicité des temps, le théâtre est passé de l'écriture et de la représentation d'histoires linéaires (un début, un milieu et une fin) et closes – et, de ce fait intelligibles –, à l'écriture (tant dramatique que scénique) d'histoires complexes en raison de leur ouverture aux jeux de la narrativité, à l'éclatement spatio-temporel, à la multiplicité et à l'enchâssement des récits⁶⁶⁴.

C'est le cas de *Forêts* où les espaces temporels se multiplient, ils y sont presque une dizaine – chacun des quatre espaces principaux se divisant ; et où les liens causaux n'apparaissent que très tard dans l'histoire⁶⁶⁵. Les paroles ou les photographies ouvrant sur une projection dirigée et logique comme celle que nous venons de relever dans *Incendies* disparaissent quasiment toutes de la trame de *Forêts*. Les sauts d'un espace/temps à un autre se font sans transition.

c) *Profondeur et résonance*

Cette limite mise à part, les superpositions qui nourrissent l'ensemble du *Sang des promesses* ont d'autres vertus. A l'instar des pièces de Tremblay, les dialogues qui s'enchevêtrent ont deux conséquences positives sur le texte et les personnages. Ils prodiguent sens et profondeur aux personnages et à leurs propos. Dans la pièce de Tremblay, *A toi pour toujours, ta Marie Lou*, l'alternance entre le passé et le présent et le mélange des paroles des deux duos entraînent une meilleure compréhension des identités de chaque personnage. Les filles tentent d'expliquer le geste de leurs parents⁶⁶⁶ et de donner un sens à leur vie malgré tout. Leurs opinions et décisions, leurs attitudes et choix de vie prennent sens sous l'éclairage des choix de leurs propres géniteurs. Carmen décide de s'y opposer et Manon de s'y conformer. A l'inverse, l'alternance des dialogues permet de donner du poids aux gestes des parents grâce à la lecture que les filles en ont. Ainsi le choix de Tremblay donne du corps aux personnalités de ses personnages et le sens de la pièce se crée au fur et à mesure de ces dialogues en écho.

⁶⁶⁴ I. Perelli-Contos et C. Hébert « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage (s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s), op. cit.

⁶⁶⁵ Cf. voir annexes I, « *Forêts* ».

⁶⁶⁶ Les parents, après avoir fait le bilan, négatif, de leur vie et du désastre de leur couple, « décident » – plus ou moins explicitement – de mettre fin à leurs jours dans un accident de voiture. Ce suicide maquillé plane sur la vie et les décisions de leurs deux filles. La pièce met en face à face les dernières heures des parents et un dialogue entre leurs deux filles devenues adultes.

Les mêmes effets existent en ce qui concerne les jumeaux Simon et Jeanne dans *Incendies*. Les superpositions qui les mettent en scène sont légèrement différentes de celles que nous évoquions jusqu'alors, puisqu'elles ont lieu dans deux espaces différents mais dans un temps identique. Cette confrontation a lieu quasiment à chaque fois qu'il est question des jumeaux. Prenons par exemple la scène qui suit la lecture du testament de leur mère⁶⁶⁷. Les didascalies indiquent à la fois : *Salle de cours où enseigne Jeanne. Rétroprojecteur. Jeanne allume le rétroprojecteur. Début du cours.* et *Salle d'entraînement. Simon avec Raph*. Les deux personnages parlent bien en même temps dans deux lieux différents. L'échange se fait alors entre les jumeaux sans qu'ils se voient et sans qu'ils le sachent, mais de manière à ce que pour le lecteur/spectateur les répliques se répondent, se complètent et s'éclairent à partir des deux données suivantes :

- Jeanne parle d'un exercice de mathématiques pures, la théorie des graphes. Elle donne un exemple à ses élèves.
- Simon se fait réprimander par son entraîneur parce qu'il a perdu ses deux derniers combats et qu'il n'est pas concentré.

L'exemple que prend Jeanne pour illustrer la théorie des graphes s'appuie sur les membres de la famille. Cet exemple fait la lumière sur sa propre famille et sur ses propres doutes. Le problème de mathématiques devient la métaphore de l'énigme de la vie de sa mère. Chaque membre de la famille représente les angles d'un polygone. Jeanne cherche à montrer quel angle, donc quel membre de la famille « voit » les autres et quels autres. Ainsi la fille ne voit ni le père, ni le frère. Du point de vue du texte, les répliques glissent vers Simon avec la phrase de l'entraîneur « tu ne regardes pas ». Cette réplique semble répondre aux différents points de vue des personnages dessinés par Jeanne dans son polygone. Donc ni l'un, ni l'autre ne voient, ne savent, ou ne veulent, regarder leur père et leur frère. Ainsi le « tu es aveugle » de l'entraîneur de Simon, éclairé par la démonstration de Jeanne, prend de l'importance : ce n'est pas seulement que Simon ne voit pas ce qui se passe dans le combat, c'est aussi qu'il est aveugle sur sa famille. De la même manière, Raph, l'entraîneur, a « trois choses à [faire] observer » à Simon, et Jeanne a également « trois paramètres » à démontrer aux étudiants. Chacune des trois notions de Jeanne trouvent un écho dans les paroles de l'entraîneur :

- les applications théoriques des polygones > « c'est toi le plus fort ! »
- les graphes de visibilité des polygones > « aucune pitié pour le type en face de toi »
- les polygones et leur nature > « si tu gagnes tu deviens professionnel »

⁶⁶⁷ W. Mouawad, *Incendies*, scène 3 : « Théorie des graphes et vision périphérique », op. cit., p. 20-2.

Les paramètres des polygones viennent qualifier Simon : en théorie il est le plus fort, il ne doit voir que son adversaire et sa nature sera celle d'un champion s'il gagne. L'identité de Simon se résume donc à un problème de mathématiques ou à l'équation de son entraîneur. Enfin, dernière partie de cette double scène, Jeanne pose le problème à ses étudiants et Raph demande à Simon d'attaquer. Ce dernier échoue, il n'est pas concentré. De son côté Jeanne avoue que le problème est impossible. Une fois de plus, les deux situations se reflètent et renforcent le sentiment d'échec des deux personnages. Le dialogue apporte avec lui l'idée qu'ils ne connaissent rien de leur famille et vivent dans une absence identitaire. La raison du manque de concentration de Simon est que « [sa] mère est morte » et dans un aller/retour – cette fois-ci, c'est la boxe qui éclaire les mathématiques – le problème de mathématiques est impossible, suggérant que la famille tracée par Jeanne est impossible. Jeanne se frotte elle aussi à l'énigme de sa mère parce qu'elle aussi n'a d'autre identité que celle d'un « pays de la solitude⁶⁶⁸ » qui est celui des mathématiques.

Par l'analyse de cet exemple au départ anodin, il est donc évident que, comme Tremblay avant lui, Mouawad utilise les doubles dialogues afin de faire résonner les paroles de ses personnages, leur donner un sens plus profond et apporter des précisions sur leur sentiment et leur identité. Ce procédé sera conservé par Denis Villeneuve dans son adaptation d'*Incendies* au cinéma⁶⁶⁹ :

ANTOINE. Qu'est-ce que vous allez faire maintenant ?
JEANNE. Acheter un billet d'avion⁶⁷⁰.

Cette phrase tirée de la pièce permet un saut dans le passé de Nawal. Retour qui est possible par l'idée de déplacement. Comme Jeanne (présent) parle de partir, Nawal (passé) à la scène suivante décide de prendre l'autobus. La fille part sur les traces de sa mère. Une sorte de symbiose qui se crée entre les deux. De la même manière dans le film, Villeneuve crée une symbiose entre les deux figures féminines. Elles sont vêtues de manière quasi identique, empruntent les mêmes chemins, montent dans les mêmes bus. Et ce, à des dizaines d'années d'écart : l'une cherchant son fils, l'autre cherchant sa mère. Il y a donc un écho, un reflet entre les deux femmes. Elles sont contraintes à la même quête (de l'autre et d'elles-mêmes).

⁶⁶⁸ Ibid., p. 20.

⁶⁶⁹ Villeneuve, D. R. / M. en scène / D. artistique S., Mouawad, W., Hetzel, G., Turpin, A., Azabal, L., Désormeaux-Poulin, M., ... Girard, R., *Incendies*, CTV International □: TF1 Vidéo □: Happiness, 2011.

⁶⁷⁰ Ibid., p. 46.

d) *Recette et création*

Sans vouloir multiplier les exemples, notons simplement que dans la scène 14, « Frère et sœur », le silence de Nawal est accentué par son reflet passé qui, au contraire, apprend les lettres de l'alphabet à sa meilleure amie. Les deux scènes côte à côte et entremêlées mettent en évidence la rupture et le changement de caractère qu'il existe entre la Nawal d'avant la naissance des jumeaux et la Nawal que les jumeaux ont connu. C'est une façon d'accentuer une histoire par rapport à l'autre. Ainsi, entendre Nawal jeune, pleine de détermination pour retrouver son fils et pour enseigner à Sawda, rend encore plus suspect le silence qu'elle observera durant les cinq dernières années de sa vie. Ce silence qu'écoute Jeanne (il a été enregistré sur des cassettes audio) semble encore plus oppressant, encore plus empli de secret. La curiosité et l'intérêt du lecteur/spectateur sont piqués à vif. Il lui est légitime de se demander quel événement terrible Nawal a pu affronter. Aussi face à l'affirmation de Hébert et Perelli-Contos :

Que penser de l'affaiblissement – pour ne pas dire la dissolution – des personnages au profit de ce que l'on peut appeler, faute de mieux, de narra(c)teurs à qui il n'est pas rare aujourd'hui de déléguer les gestes du raconteur dans des fragments de récits ou des éclats d'actions qu'aucun ordre causal apparent ne sous-tend, véritable cassette pour le spectateur... Comment reconstruire le tout ? Quel principe organisateur imaginer quand la condition minimale du narratif en général, c'est-à-dire l'exposé d'une suite de faits ou d'une série d'événements présentés dans un ordre spécifique qui font avancer l'histoire, ne semble pas convoqué ? Si « [u]ne histoire décrit une suite d'actions et d'expériences faites par un certains nombre de personnages [...] [et que] [s]uivre une histoire [...] c'est comprendre ces actions » (Tiffeneau, 1980 : 11), on peut se demander à l'instar de Jean-Pierre Ryngaert, si ce théâtre « sans tissage narratif bien tramé ne cacherait pas l'impuissance de l'auteur à construire une histoire » (1993 : 7)⁶⁷¹.

Nous pensons au contraire que chez Mouawad la fragmentation est une force, grâce à des moyens intelligents qui guident les transitions et à une structure parfaitement orchestrée. Les superpositions sont au contraire un vecteur qui donne de la profondeur au texte et aux personnages. Comme nous pensons l'avoir démontré, du point de vue de la fable, cette double temporalité permet d'accentuer la tension dramatique et le mystère, de faire avancer les choix des personnages principaux ainsi que l'enquête. Elle permet l'accélération du récit. C'est une manière de le rendre attractif grâce aux sauts d'une histoire à l'autre. Du point de vue de la forme, c'est un moyen de rendre réelles, palpables, les scènes passées comme autant de présents, de fluidifier la narration au profit de la théâtralité. De plus, elles servent véritablement de ficelles à Mouawad pour conquérir l'attention de son public et accentuer ses émotions. Car mêmes pour *Forêts* qui fut moins bien

⁶⁷¹ I. Perelli-Contos et C. Hébert « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage (s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s), op. cit. p. 289.

accueilli par la critique et le monde universitaire, le public, lui, fut conquis⁶⁷². Sûrement parce qu'il s'y reconnaît : en effet, en « Jouant avec la non linéarité, l'aléatoire, l'incertain, [les fragmentations] attestent de la crise qui secoue le monde actuel et du doute métaphysique dans lequel nous sommes plongés⁶⁷³ ».

3. Perte et remplacement de l'action par le récit

Pour terminer sur les superpositions, une remarque qui entraîne plus loin notre raisonnement : il arrive que les superpositions deviennent irréelles. A l'origine, les projections du passé sont présentées comme des projections réelles, factuelles, des projections ayant eu lieu et appartenant à la biographie des personnages, dans *Incendies* celle de Nawal par exemple. Cependant les projections deviennent par moments fantaisistes et imaginaires. Nawal est omniprésente dans la pièce. Elle est soit évoquée, soit physiquement présente. Et il arrive que son fantôme se mette à répondre à sa fille :

JEANNE. Où m'entraînes-tu, maman ? Où m'entraînes-tu ?

NAWAL. Au cœur même du polygone, Jeanne, au cœur même du polygone⁶⁷⁴.

Ce dialogue n'est pas possible car Nawal est décédée et la question de Jeanne est perçue comme une interrogation personnelle : comme si elle réfléchissait à haute voix. Or Nawal répond. Cette réponse est une seconde fois faussée, puisqu'il est impossible que Nawal connaissent le concept des graphes. Ce concept est expliqué par Jeanne précédemment dans la fable. En conséquence, comme nous l'avons soulevé à propos de *Littoral*, le personnage principal prend à son compte l'histoire, la fait sienne. Ce dialogue est, selon nous, une invention de Jeanne. De ce glissement, il devient alors impossible pour le lecteur/spectateur de distinguer ce qui appartient à l'histoire « réelle », c'est-à-dire le passé historique de la mère, et ce qui appartient à ce que Jeanne en fait, invente ou reconstitue.

⁶⁷² Nous nous basons ici sur les salles combles, sur le mouvement d'un public se levant à la fin de la représentation (à Malraux, Chambéry et aux Celestins, Lyon que nous connaissons pour avoir travaillé dans la premières des deux salles, et ayant été public dans la deuxième). Et ce même lors de la réédition de l'ensemble de la trilogie en 2009. Le public français a vu deux fois *Forêts* avec le même plaisir. Pas d'argument scientifique ici, mais le recueil des impressions que nous avons relevées lors des sorties de salles et que souligne l'émission Coup de théâtre (France 5 diffusé 9/12/12 à 1h40 <http://www.pluzz.fr/coup-de-theatre-2012-12-09-01h40.html>(13.12.12).

⁶⁷³ I. Perelli-Contos et C. Hébert « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage (s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s), op. cit.

⁶⁷⁴ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 52.

De plus, comme nous l'évoquions dans *Littoral*, l'action est réservée aux scènes du passé. Dans les scènes du présent, il s'agit surtout de reconstruire une histoire. Ces scènes présentes sont souvent constituées de monologues et de soliloques. Ces scènes telles que celle que nous venons de rapporter entraînent les personnages passés vers un statut de fantôme. Dans *Littoral*, le père s'affichait en tant que tel, dans *Incendies*, les limites sont plus fines. Si Nawal apparaissait uniquement dans les scènes passées, nous considérerions que ces scènes racontent « réellement » ce qui s'est passé et sont donc une « répétition » ou un moyen de « voir » ce passé sous forme de projections. Or, le fait que Nawal se mêle au présent et réponde aux interrogations de sa fille nous conduit à penser qu'elle est le fruit de l'imagination de Jeanne. Tout comme Wilfrid avant elle, Jeanne reconstitue peut-être un passé. Peut-être qu'elle l'invente même pour en faire le récit, devenant ainsi la narratrice de la pièce de Mouawad.

D'ailleurs ce procédé de la superposition disparaît des pièces de Mouawad après son extrême apogée dans *Forêts*. Dans la pièce conclusive du Quatuor, *Ciels*, l'alternance passé/présent n'existe plus. Le récit retrouve une chronologie et épouse à nouveau les trois unités. Le temps correspond quasiment à celui de la pièce, il est en tout cas linéaire, chronologique et régulier. Il se fixe sur une seule action, la résolution (et son échec) de la menace terroriste codée. Le lieu est lui aussi unique : il est unifié au temps et à l'action puisqu'il s'agit du lieu de travail des personnages qui tentent de résoudre l'énigme dans un temps limité. Seule demeure la multiplication des espaces puisque la scène se compose de sept espaces⁶⁷⁵, les chambres des six personnages et la salle commune, de même qu'ont lieu des visioconférences et que les appels radiographiques sont émis depuis d'autres lieux (qui n'apparaissent pas sur scène).

Le récit finit donc par prendre complètement le pas sur l'action. Le récit – fait de mots et d'éléments matériels et virtuels – est à son apogée dans le solo de Mouawad, *Seuls* (2007) : le personnage tombe dans le coma et l'histoire prend vie d'abord par les mots (avant le coma) puis par les éléments scéniques et les gestes (pendant le coma). Dans *Ciels* (2009), l'action des personnages, de par leur situation, est complètement limitée pour ne pas dire nulle. Ce brusque virage dans l'œuvre de Mouawad lui fait rejoindre « la dramaturgie contemporaine [qui] a transformé la scène, faisant du lieu de l'action qu'elle était le lieu privilégié de l'introspection⁶⁷⁶ ». Le personnage

⁶⁷⁵ Seuls vestiges des superpositions temporelles, ces sept espaces permettent au spectateur de voir en même temps les cinq acteurs dans leurs cinq chambres. Mais l'allusion s'arrête là, car les actions importantes ou les dialogues qui ont lieu dans ces espaces se succèdent.

⁶⁷⁶ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos dans l'introduction à *La narrativité contemporaine au Québec...* op. cit., p. 16.

« narr'acteur⁶⁷⁷ » se fait de plus en plus présent. Il devient un narrateur nombriliste qui donne naissance à l'histoire telle qu'il la conçoit. C'est sans doute ce qui mène Mouawad à son solo. Cette pièce rentre parfaitement dans la définition de Lesage et Gendron :

Les principaux traits du récit contemporain rejoignent ceux de certaines pièces contemporaines dans lesquelles un personnage relate sa vie sous la forme d'un monologue ou d'un soliloque. En effet, là aussi le sujet, réel ou fictif, se manifeste directement dans le récit dramatique, l'organisant à partir de sa propre subjectivité. [...] Et cette part autobiographique est aussi un des traits importants des récits de vie dans la dramaturgie contemporaine⁶⁷⁸.

Ce rapide tour du côté de la scène, de la langue et de la structure nous ramène finalement sans cesse du côté des mots, du texte et du récit au sens large (fait de mots, d'éléments scéniques et structurels). Nous retombons une fois de plus sur l'idée que l'ensemble de l'œuvre de Mouawad, si elle repose sur un mouvement, c'est sur un mouvement éternel qui prend sa source au cœur de la question de l'identité. Le retour au récit prouve le besoin de raconter et de dire, de se raconter et de se dire. Les notions de « création » et d'« identité » débordent donc nécessairement des textes tels que nous les avons décrits jusqu'alors. Elles s'articulent dans les textes et au-delà d'eux au travers de la figure auctoriale. La troisième partie en prend donc le chemin en axant son étude sur cette figure d'auteur.

⁶⁷⁷ Le terme est de Hébert et Perelli-Contos dans « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage (s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s) », op. cit., p. 289.

⁶⁷⁸ Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron, « Récit de vie et soliloque dans *leçon d'anatomie* et *the Dragonfly of chicoutimi* de Larry Tremblay » in *La narrativité contemporaine au Québec...*, op. cit., p. 175.

TROISIEME PARTIE :
TRAJECTOIRES

Tout se passe comme prévu, mon roman est terminé.

Raymond Queneau, *Le Vol d'Icare*.

INTRODUCTION DE LA TROISIEME PARTIE

La deuxième partie de la thèse a démontré l'importance de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. De l'origine des mots dans l'esprit de leur créateur au point final de chaque pièce, en passant par chacune des fibres de ses créations. Ces deux caractéristiques sont omniprésentes. Cette mouvance est à la fois le point d'origine de l'œuvre et sa marque de fabrique, son identité.

Ce que nous voulons décrire maintenant est un mouvement qui n'est plus un « voyage » subi ou un « mouvement » nécessaire et inévitable, mais bien un concept qui soit initié par l'auteur : une trajectoire. C'est-à-dire, dans le langage courant, quelque chose de volontaire, de choisi. La définition de « trajectoire » est un terme de géométrie :

Ligne décrite par le centre de gravité d'un corps en mouvement. Trajectoire des astres, des projectiles (Le Littré en ligne).

Courbe décrite par un point en mouvement, par rapport à un repère donné. (Larousse en ligne)

La trajectoire mouawadienne serait celle que la gravité (l'auteur) applique au mouvement (son œuvre et ses origines). Dans un premier temps, nous souhaitons donc revenir sur ce « centre de gravité ». Nous voulons pour cela déceler les figures de l'auteur dans ses textes, et les lieux par lesquels il incline la courbe aux mouvements. Pour ce faire, nous utilisons le concept d'autofiction.

Cette question du « je » autobiographique ou autofictif est un des moteurs de la critique romanesque : les ouvrages d'études de cas, les méthodologies, les concepts et les analyses, les tentatives de classification et de définitions foisonnent. Dans les études théâtrales, cette idée de la présence de l'auteur dans les répliques et monologues de théâtre se fait plus discrète. C'est pour cette raison que Thomas Hunkeler, qui propose une analyse des *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, s'appuie sur des théoriciens de la littérature tels que Blanchot, Deleuze, Derrida ou encore Eco, et non des théoriciens de théâtre. De même Jean-Pierre Sarrazac, afin de définir son propre théâtre, se voit obligé de commencer par théoriser cet aller-retour entre *Théâtre du moi, théâtre du monde*⁶⁷⁹. Enfin nous pouvons recenser la thèse de Patrick Leroux, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu* (2009) ainsi

⁶⁷⁹ Jean Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Collection villégiatures / essais, Editions médianes, 1995

que l'ouvrage collectif sur *La narrativité contemporaine au Québec – II : Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*⁶⁸⁰ qui donnent des pistes sur ces questions. Jean-Pierre Sarrazac, dans son premier chapitre intitulé « Sur le drame moderne contemporain – de Strindberg à Koltès », fait un rapide historique des transformations du drame depuis le XIX^e siècle. À cette époque, le drame est le parent pauvre du roman et les auteurs dramatiques cherchent à imiter le roman naturaliste en parlant eux aussi du monde, de la société avec l'acuité présente dans le roman. Tchekhov se vantera, à propos des *Trois sœurs*, d'avoir écrit une pièce aussi complexe qu'un roman⁶⁸¹. Le drame fait donc, historiquement, des liens avec le roman (le récit et la narration) pour répondre à ses propres recherches. Ce qui a des conséquences sur le rôle du personnage et sur la présence de l'auteur :

Dans les drames de Strindberg, le dialogue apparent de l'ensemble des personnages tend à devenir le monologue d'un seul : le protagoniste de la pièce, si l'on veut, ou mieux encore selon l'expression de Szondi, « sa conscience spéculaire », son « sujet épique ». [...] Le personnage central de la pièce est ainsi promu narrateur implicite du roman sous-jacent. Étape décisive de ce que nous pouvons appeler avec Mikhaïl Bakhtine, la « romanisation du drame » [...] démarche que Brecht portera à sa plus haute expression⁶⁸².

Ce phénomène s'accroît au fil de l'histoire théâtrale. Paul Lefebvre calcule, en effet, que les années quatre-vingt auront accouché d'une soixantaine de pièces ayant pour thème la création artistique (au Québec). Diane Godin, dans son article « tentation autobiographique⁶⁸³ », le confirme en donnant les exemples de pièces comme *Provincetown Playhouse...* de Chaurette, ou encore de certains textes de René-Daniel Dubois où la figure d'auteur s'était particulièrement manifestée. Godin explique que Mouawad s'inscrit dans cette problématique. Dans cet article, elle étudie notamment la pièce *Rêves* :

En imaginant un personnage écrivain livré aux affres de la création, il est clair que Wajdi Mouawad cédait d'emblée à ce que j'appellerais la tentation autobiographique⁶⁸⁴.

Ajoutons à cela les rappels de Sébastien Hubier : le « je » au théâtre est sans cesse présent, puisqu'il est la condition de l'énonciation discursive (si nous omettons les personnages qui parlent d'eux-mêmes à la troisième personne). Il souligne que le « je » dans un texte sera soit discursif soit narratif. La question est alors de se demander les conséquences d'un « je » théâtral qui serait

⁶⁸⁰ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (sous la dir. de), *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narrative*. Presse universitaire de Laval, 2004.

⁶⁸¹ Jean Pierre Sarrazac, op. cit., p. 22-5.

⁶⁸² Jean Pierre Sarrazac, op. cit., p. 28.

⁶⁸³ Diane Godin, « La tentation "autobiographique" : Rêves et Les Sept Jours de Simon Labrosse » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 96, (3) 2000, p. 29-35.

⁶⁸⁴ Ibid., p. 30.

toujours plus narratif. C'est le cas, rappelons-le, dans les pièces du Quatuor de Mouawad dans lesquelles nous avons vu qu'un personnage principal semble prendre à sa charge l'ensemble du récit. Ce qui nous permet d'avancer, tout comme Plourde à propos du narrateur dans *L'Odyssee* de Dominic Champagne, que l'archétype du personnage mouawadien est « un narrateur qui est à la fois conteur, personnage et incarnation de l'auteur⁶⁸⁵ ». Il est présent d'un bout à l'autre de la pièce comme si l'auteur insufflait le récit en le surveillant à distance. Cependant, si le personnage prend le récit à charge, en est-il pour autant une figure de son auteur réel ? Le « je » de Mouawad se trouve-t-il uniquement derrière cette figure du personnage principal ? Quel éclairage l'autofiction apporte-t-elle à la figure auctoriale mouawadienne ? Ces questions sont abordées dans le premier chapitre.

Le terme de « trajectoire » renvoie aussi, selon le dictionnaire Larousse, à l'« ensemble de la carrière d'une personnalité ». Il nous mène donc au-delà des œuvres de Mouawad vers la création de l'identité artistique et publique. L'idée de « trajectoire » nous convie à l'étude de l'identité artistique de celui qui se crée tel un personnage public. Le deuxième chapitre analyse la manière dont l'homme de théâtre devient homme public. Comment il devient un personnage lui-même. Comment il se crée comme artiste. Pour ce faire, nous nous basons notamment sur l'univers de la communication et de la stylistique à partir des ouvrages de Joëlle Gardes-Tamine, de Dominique Maingueneau ou encore le collectif *Vocabulaire de l'Analyse littéraire*⁶⁸⁶.

Enfin, dans le chapitre qui boucle notre thèse, nous observons quelles sont les « trajectoires » qui nous semblent incontournables dans l'œuvre mouawadienne. Celles-ci peuvent être décelées grâce au roman *Anima*. Ce roman est, à ce jour, la dernière œuvre de Mouawad. Il est, selon nous, une forme de condensé de tout ce qu'il a écrit auparavant. Il nous permet donc d'effectuer une forme de bilan ainsi qu'une ouverture, en revenant sur trois notions clefs : la beauté, le sublime et le cri tragique.

⁶⁸⁵ E. Plourde, op. cit., p. 138-9.

⁶⁸⁶ D. Bergez, V. Géraud, J-J. Robrieux (sous la dir. de), *Vocabulaire de l'Analyse littéraire*, Paris : Dunod, 1994.

Chapitre 1

Les figures d'auteur

Dans ce chapitre, nous analysons la présence de l'auteur dans ses pièces, par le biais du concept de l'autofiction. Cet archi-genre – le terme est de Vincent Colonna⁶⁸⁷ – pose la question des limites entre fiction et autobiographie et tente de lever cette ambiguïté. En effet, au vu des indices que le dramaturge sème, volontairement ou non, le lecteur et l'analyste sont en droit de se demander *est-il je ?* Nous utiliserons donc les critères que relève Gasparini⁶⁸⁸ et les définitions de Colonna, pour apporter la preuve, ou non, que les pièces de Mouawad peuvent rentrer dans cet archi-genre de l'autofiction. Quel que soit le résultat, cette investigation nous permettra d'obtenir des outils pour l'analyse de la présence de Wajdi Mouawad dans son œuvre. Ces différentes présences d'auteur se dissimulent dans les pièces, se présentent sous des « formes autofictives » entre biographie et invention de soi. Nous décèlerons ces différents visages.

Dans un premier temps, il est question des « figures biographiques » et de leur lien (ou non) avec la biographie réelle de l'auteur.

Dans un deuxième temps, nous ferons l'étude des « figures spéculaires » à partir de la pièce *Rêves* (en nous appuyant sur les œuvres de Pirandello et de Queneau dont elle s'inspire) et également en observant le rapport de ces « figures spéculaires » avec la figure de l'enquêteur.

Le dernier axe repose sur les conséquences de la présence des figures auctoriales : leur lien avec une certaine « sagesse universelle » et le questionnement sur le rôle d'auteur et sa place dans l'œuvre et dans le monde qu'elles font rejaillir. Ces questionnements feront la place à une troisième figure auctoriale qui se définit en reflet inversé des deux autres.

⁶⁸⁷ Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Edition Tristram, 2004.

⁶⁸⁸ Philippe Gasparini, *Est-il je ? - Roman autobiographique et autofiction*, Editions du Seuil, Mars 2004.

I.

Autofiction biographique

Selon Philippe Lejeune⁶⁸⁹, pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait pacte. C'est-à-dire que l'auteur dise clairement qu'il va parler de lui et de son histoire à son lecteur. Ce qui est vrai pour *Les Essais* ou *Les Confessions*. Cela devient plus complexe quand le pacte n'est plus dit mais que le lecteur ou l'analyste « sent » que l'auteur parle de lui : par exemple, lorsque l'auteur se raconte mais qu'il refuse de le reconnaître ; ou encore lorsque l'auteur veut se mettre en fiction⁶⁹⁰. Cette manière qu'a l'auteur de se dire, caché derrière ses lignes, a donné naissance au terme d'« autofiction ». Il apparaît sous la plume de Serge Doubrovsky en 1977. Celui-ci le « crée » pour qualifier son travail dans son roman *Fils* répondant ainsi à Philippe Lejeune et à son *Pacte autobiographique* :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après la littérature, concrète, comme on dit musique⁶⁹¹.

À partir de là, les définitions se multiplient, les auteurs qui s'en revendiquent s'additionnent : inepties pour certains, trésors de la critique pour d'autres. Vincent Colonna est de ceux-ci, il « pense que l'autofiction est un archigenre qui transcende les modes discursifs et les formes artistiques⁶⁹². » De la même manière, « Paul John Eakin rassemblait tous les récits à la première personne, quel que soit leur statut, sous l'appellation *autobiographical narrative*, en considérant qu'ils sont nécessairement régis par un processus de *self-invention* où entrent autant d'imagination que de mémoire⁶⁹³ ». Pour Le Petit Robert, l'autofiction est un « récit mêlant la fiction à la réalité autobiographique », ce qui, souligne justement Delaume, « ne délimite rien et crée une forme de « fourre-tout » très vaste et quasiment propre à chaque écrivain⁶⁹⁴ ». Alain Buisine propose également d'user de ce concept pour certaines biographies. Il pose le terme de

⁶⁸⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Coll. Poétique, 1975.

⁶⁹⁰ Cf. Maurice, *La figure de l'auteur*, Seuil, Coll. Poétique, 1995.

⁶⁹¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Folio Gallimard, 2001 : quatrième de couverture.

⁶⁹² Échange par mail avec nous (novembre 2012).

⁶⁹³ P. Gasparini, op. cit., p. 313.

⁶⁹⁴ Chloé Delaume, *La règle du je*, Édition Presse Universitaire Française, 2010, p. 18.

« biofiction » qui serait un « récit chronologique de la vie d'un individu particulier⁶⁹⁵ », une forme de biographie documentée mais romanesque où l'auteur comble ce qui manque par de la fiction, donne son interprétation de la biographie, la rend plus attractive peut-être, mais moins précise parfois. Vincent Colonna, premier défenseur de ce genre – dont il fait l'objet de sa thèse – place le début de l'autofiction avec Lucien. Pour lui, l'autofiction a toujours été : de Lucien à Schmidt⁶⁹⁶. Selon lui, l'autofiction est une possibilité de lire les œuvres différemment, d'en éclairer certains aspects :

Prise au sérieux, dotée d'une extension et d'une compréhension conséquentes, reformulée dans ses principes et ses moyens, cette mythomanie littéraire devient un instrument de lecture prodigieux. Tour à tour microscope et microscope, elle permet de reconsidérer des phénomènes d'écriture apparemment marginaux, de découvrir des plaisirs littéraires inconnus, des émotions inédites⁶⁹⁷.

Nous nous en saisissons afin de déceler les figures autoriales des pièces et des romans de Mouawad. Vincent Colonna propose quatre sous-catégories d'autofiction. Les deux premières ne correspondent pas au travail de Mouawad :

L'autofiction fantastique :

Définition : L'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros) mais il transfigure son existence et son identité dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance. Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer l'image de l'auteur. À la différence de la posture biographique, celle-ci ne se limite pas à accommoder l'existence, elle l'invente ; l'écart entre la vie et le récit est irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale⁶⁹⁸.

Il n'existe pas de tel écart « irréductible » entre la vie de Mouawad et celle de ses personnages. Au contraire, le lecteur est sans cesse en proie au doute et « comprend » que Mouawad parle par exemple du Liban même si l'auteur ne le cite pas. Les pièces de Mouawad ne rentrent pas dans cette catégorie de « fiction totale de soi ». La deuxième définition de Colonna « l'autofiction intrusive » :

Définition : dans cette posture, si c'en est bien une, la transformation de l'écrivain n'a pas lieu par le truchement d'un personnage, son interprète n'appartient pas à l'intrigue proprement dit. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un « narrateur-auteur » en marge de l'intrigue. Cette posture suppose un roman « à la troisième personne » avec un énonciateur extérieur au sujet. Dans cette « intrusion de l'auteur » (Georges Blin), le narrateur harangue son lecteur, se porte caution des faits relatés ou les contredit, rapporte deux épisodes ou s'égaré dans une digression ; portant à l'existence une « voix » solitaire et sans corps, parallèle à l'histoire⁶⁹⁹.

⁶⁹⁵ Référence manquante : citation issue de C. Delaume ou de V. Colonna.

⁶⁹⁶ V. Colonna, op. cit., p. 16.

⁶⁹⁷ Ibid., p. 13-4.

⁶⁹⁸ Ibid., p. 75.

⁶⁹⁹ Ibid., p. 135.

Cette définition ne correspond là encore pas totalement à la posture de Mouawad. Dans ses pièces, aucun narrateur extérieur à l'histoire ne vient commenter la pièce, par exemple. Dans son roman *Anima*, le coroner est une des figures du narrateur puisqu'il rassemble les derniers écrits qu'il a reçus et en rédige la conclusion comme dans une sorte d'épilogue. Cependant, le coroner est bien un personnage de l'histoire et non une voix « solitaire » et « sans corps », ce qui éloigne de cette deuxième définition. La troisième définition de Colonna, en revanche, permet une première approche des figures auctoriales mouawadiennes :

L'autofiction biographique :

Définition : l'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage. Certains contemporains (Doubrovsky, Angot) revendiquent une vérité littérale et affirment vérifier lieux, dates, faits et noms. D'autres quittent la réalité phénoménale (le personnage est un bébé qui porte le patronyme de l'auteur), mais restent plausibles, évitent le fantastique ; font en sorte que le lecteur comprenne qu'il s'agit d'un mentir-vrai, d'une distorsion au service de la véracité, [...]. Un noyau narratif élémentaire est exhibé comme véridique et comme l'axe du livre, sur le modèle de quelques précédents historiques : à 75 ans Goethe parlait encore de son héros Werther [...] comme d'« une créature nourrie de son propre cœur »⁷⁰⁰.

La place que prend Mouawad dans ses pièces peut être qualifiée par cette définition. Il se trouve bien dans ses pièces d'une part des éléments biographiques réels, des anecdotes historiques réelles : l'incendie du bus (*Incendies*, *Journée de noces chez les Cromagnons* et *Visage retrouvé*) ou le massacre de quatorze jeunes femmes à l'école polytechnique le 6 décembre 1989 à Montréal (*Forêts*) par exemple pour ne citer qu'eux. Mouawad s'en sert pour justifier les peurs et les choix de ses personnages (la phobie des bus de Nawal ; le choix d'Aimée de ne pas avorter pour ne pas « tuer » une quinzième femme). De même, les personnages de ses pièces sont souvent des exilés qui vivent au Québec et sont amenés à faire un voyage dans le pays natal de leurs parents : ce qui est le cas dans *Littoral* et dans *Incendies* ; et d'autre part, des éléments totalement fictionnels, inventés de toutes pièces. Pensons, par exemple, aux rencontres qui semblent sans cesse fortuites, la manière dont l'intrigue de ses pièces tombe inmanquablement sur une résolution, peut-être trop « heureuse(s) pour être vraisemblable(s) ». Pensons à la manière d'introduire de l'onirisme dans sa construction du Liban⁷⁰¹ et la façon dont il introduit des éléments fantastiques tels que des fantômes⁷⁰² pour ne prendre que quelques exemples.

⁷⁰⁰ Ibid., p. 93.

⁷⁰¹ Cf. première partie, chapitre 1.

⁷⁰² Cf. deuxième partie, chapitre 2.

Afin de déceler et d'isoler la figure auctoriale de ce « mentir-vrai », nous recourons aux outils que Philippe Gasparini propose dans son ouvrage *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*⁷⁰³. Pour Gasparini, en effet, l'autofiction permet de jouer sur des décalages entre l'âge du protagoniste et celui de l'auteur. De jouer sur le prénom qui n'est pas forcément celui de l'auteur. Gasparini autorise aussi les coïncidences trop heureuses pour être vraisemblables. Selon lui, dans l'autofiction, l'auteur peut aussi succomber aux attraits de l'onirique, s'amuser à décaler le lieu ou le temps de l'histoire par rapport à sa biographie⁷⁰⁴. Cette définition plus souple de Gasparini permet d'avancer dans l'observation des figures auctoriales mouawadiennes.

Gasparini propose alors plusieurs moyens factuels de repérer la présence de l'auteur dans un texte. Il nomme par exemple « Echos et reflets » les marques cachées de l'auteur, comme le prénom caché ou suggéré. Chez Mouawad, nous retrouvons le « W » qui est à la fois un « W » et un « M » renversé. Il se trouve trois fois dans ses nom et prénom : **Wajdi Mouawad**. Les personnages principaux ont tous cette marque de fabrique, « ce codage » selon Gasparini : **Wilfrid, Wahab, Nawal, Sarwan, Sawda, Loup (Wolf), Clément Szymanowski, Harwan**, et ainsi de suite. Non seulement ce jeu se devine, mais il est de plus revendiqué par leur auteur dans *Le Sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*⁷⁰⁵. Mouawad porte de l'importance à son prénom. Il est la marque qu'il n'est pas natif de la sphère occidentale et en même temps la seule chose qui « lui reste » avec l'exil et la perte de ses repères. Il explique dans l'entretien avec Laure Adler :

Peut-être que la seule chose qui me permettait de savoir que j'existais était mon prénom.
[...] Ce prénom signifie « ma vie », « mon existence »⁷⁰⁶.

La présence des jeux sur le W et le M n'est donc pas étonnante mais bien nécessaire à l'auteur pour attester de sa présence. Gasparini énonce ensuite que, dans son ouvrage, « le mot « identité » [...] est tressé de plusieurs sens »⁷⁰⁷. Ce terme, dans son acception administrative et policière, désigne les nom, prénom, date et lieu de naissance, adresse, qui figurent sur la « carte d'identité ». Cette identité caractérise, en principe, chacun d'entre nous de façon immuable. En termes de relation logique, « identité » est synonyme de similitude, d'équivalence. En jouant sur cette polysémie, il s'agit de chercher des signes d'équivalence entre l'identité onomastique de l'auteur et celle du héros-narrateur. Appliqué à l'œuvre de Mouawad, il est évident que les adresses

⁷⁰³ P. Gasparini, op. cit.

⁷⁰⁴ Ibid., p. 29-30.

⁷⁰⁵ W. Mouawad, *Le Sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*, op. cit., p. 10.

⁷⁰⁶ Laure Adler, op. cit., p. 33.

⁷⁰⁷ P. Gasparini, op. cit, p. 45.

des personnages de Mouawad sont celles de l'auteur (Montréal, Liban...), leur âge est aussi similaire à celui qui les écrit (un jeune trentenaire)⁷⁰⁸. Gasparini va plus loin, encore, en expliquant que « la superposition de deux instances d'un récit en première personne peut se fonder sur d'autres critères que leur nom et prénom. L'identité de tout un chacun ne se définit pas seulement par son état civil mais aussi par son aspect physique, ses origines, sa profession, son milieu social, ses goûts, ses croyances, son mode de vie, etc. Cette identité-là, contrairement à la première, n'est pas statique, donnée une fois pour toute, mais dynamique, conquise, construite et sans cesse évolutive. Or, qui dit évolution dit tensions, conflits et dialectique⁷⁰⁹ ». Cette identité plus large au sens où l'entend Gasparini rejoint notre étude de l'identité des personnages mouawadiens⁷¹⁰. Ce sont les éléments que nous avons relevés quand nous évoquions les résurgences libanaises⁷¹¹ et l'installation au Canada⁷¹². Ainsi, la figure biographique mouawadienne est morcelée : elle se retrouve dans l'identité de ses personnages, dans la fable de ses textes, dans des allusions éparses. Les personnages de ses textes se rassemblent tous sous une même essence de personnage : jeune, vivant en Occident et qui, faisant face à une rupture familiale importante (un secret, une faille, un exil), doit mener une enquête qui l'amènera à se confronter à l'Histoire et à ses membres (souvent dans le monde arabe) afin de déterminer sa propre identité. Exactement comme l'auteur lui-même se met en quête de son histoire, tente de combler la faille de son exil par l'écriture. Et exactement comme Wajdi Mouawad se trouve sans cesse entre l'Occident et l'Orient. Gasparini ajoute d'ailleurs que « cette remémoration de l'enfance va souvent de pair avec une thématique de l'exil et du déracinement⁷¹³ ». Les figures biographiques sont une manière pour l'auteur de tenter de saisir ou de se réapproprier sa propre histoire. Il confie à Laure Adler :

Dans *Forêts*, les personnages n'arrêtent pas de dire les uns aux autres : "Edmond, regardez-moi, je suis Ludivine, c'est moi." Edmond dit : " Je suis Edmond, c'est moi", Loup dit : "Je suis Loup, c'est moi". Et tout ce que je peux dire est c'est phrase très simple : "Je suis Wajdi, c'est moi"⁷¹⁴.

⁷⁰⁸ Mouawad note dans son ouvrage *Seuls : chemin, texte et peintures*, à propos du personnage qu'il incarne sur scène : « Pourquoi Harwan ne parle-t-il plus l'arabe ? Pour la même raison que moi. / Quel est l'âge d'Harwan ? L'âge que je donne à voir. » (op. cit., p. 97)

⁷⁰⁹ P. Gasparini, op. cit, p. 45-6.

⁷¹⁰ Cf. deuxième partie, chapitre 2.

⁷¹¹ Cf. première partie, chapitre 1.

⁷¹² Cf. première partie, chapitre 2.

⁷¹³ P. Gasparini, op. cit., p. 49.

⁷¹⁴ Laure Alder, *ibid.*

La figure biographique, bien que morcelée, prend une forme plus étendue dans le monologue *Seuls*. Le personnage d'Harwan y est un des plus proches du parcours biographique et des questionnements de son auteur. Thésard, il raconte avoir du mal à terminer sa thèse et en trouver le sens. Suite à un accident, il tombe dans le coma. Cette brusque rupture avec la vie qu'il mène à Montréal et qu'il construit au travers de sa thèse le mène à revivre la première rupture de sa vie : l'exil. À partir de là, le personnage raconte ses souvenirs d'enfance et ses blessures liées à la fuite du pays (notamment la perte de la langue maternelle). Ce solo est au plus près de ce que l'auteur a pu dire de sa propre expérience. Dans l'édition de la pièce, Mouawad confie : « Harwan c'est moi ». Ce monologue prend des allures de récits de vie tel que le définissent Lesage et Gendron :

Le genre [le récit de vie] est constitué d'un ensemble composite de textes, qui oscillent entre narration et poésie, fiction et autobiographie, dans lequel on retrouve pourtant certains traits communs⁷¹⁵.

Ainsi le personnage d'Harwan quitte de plus en plus le monologue de théâtre jusqu'à présenter un récit de vie. Il incarne, de ce fait, de plus en plus une figure de l'auteur. Lesage et Gendron expliquent d'ailleurs que ces monologues sont « des récits de vie fictifs ou autofictif portés sur la scène⁷¹⁶ ». Par ce commentaire, elles confirment donc que la pièce *Seuls* peut être classée dans l'archi-genre de l'autofiction et que Harwan incarne une figure mouawadienne.

Chloé Delaume pense que « l'autofiction abrite souvent la tragédie⁷¹⁷ », que l'autofiction est une piste, « une forme littéraire parfaitement subjective où le Je se libère des fictions imposées, s'écrivant dans sa langue et chantant par sa plaie⁷¹⁸ ». À ce propos, rappelons qu'Isidore – la figure de l'inspiration dans *Rêves* – dit au personnage-écrivain : « Prends ton crayon et tranche-toi les veines⁷¹⁹ ». Cette injonction reprend véritablement l'idée de Delaume de « chanter par sa plaie ». Elle suggère une nouvelle fois la part personnelle, subjective voire biographique qui est le « sang » de l'écriture : son fil conducteur. Comme l'écrit Delaume « l'autobiographe écrit *sur* sa propre vie. L'autofictionnaliste écrit *avec*⁷²⁰ ». De même Mouawad use de l'élément biographique comme de l'un des éléments nécessaires à la construction de sa pièce.

⁷¹⁵ M.-C. Lesage et A. Gendron, « Récit de vie et soliloque dans *leçon d'anatomie et the Dragonfly of chicoutimi* de Larry Tremblay », op. cit., p. 174.

⁷¹⁶ Ibid., p. 172.

⁷¹⁷ C. Delaume, op. cit., p. 71.

⁷¹⁸ Ibid., p. 77.

⁷¹⁹ W. Mouawad, *Rêves*, op. cit., p. 27.

⁷²⁰ C. Delaume, op. cit., p. 20.

Cependant, beaucoup d'autres éléments viennent s'ajouter aux éléments biographiques et certains éléments des pièces de Mouawad n'ont même strictement rien à voir avec sa vie. Il rappelle, à ce propos, que son père est vivant et en bonne santé, contrairement à celui de ses personnages tel celui de Wilfrid (entretien tiré du DVD du film *Littoral*). Les personnages principaux sont aussi souvent des femmes. Et les histoires que Mouawad raconte à leur propos sont très différentes de ce qu'il a vécu. Il invente et ajoute à ses pièces des personnages appartenant à l'Europe, des soldats de la première et seconde guerre mondiale, des résistants. Il met sur pied des histoires de cadavres enlacés et d'anthropologues qui les étudie, des poètes terroristes... L'imagination dont il fait preuve est tout aussi foisonnante que ses références interculturelles et intertextuelles et l'amène souvent très loin de sa biographie. Notons également que la plupart des éléments biographiques que nous avons relevés concernent le passé du dramaturge. Sa vie actuelle sociale, familiale, est plutôt discrète et ne se trouve pas dans ses œuvres théâtrales ou romanesques.

II.

L'autofiction spéculaire

La dernière des quatre définitions proposées par Vincent Colonna est « l'autofiction spéculaire ». Il en donne la définition suivante :

Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre ; ce peut n'être qu'une silhouette ; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit sa présence comme le ferait un miroir⁷²¹.

Colonna donne l'exemple d'À *la recherche du temps perdu* « où le narrateur omniprésent n'est jamais nommé⁷²² ». Le prénom de « Marcel » n'apparaît que dans *La Prisonnière* à deux reprises dans la bouche de celle qui aime le narrateur. Les faits racontés ne sont pas avérés et empêchent de voir dans l'œuvre de Proust des mémoires authentiques. Colonna conclut que « [Proust] a eu une attitude ambiguë, qui équivalait à une sorte de contrat suspensif (ni, ni), refusant à la fois le qualificatif d'autobiographie et celui de roman⁷²³ ». Cette définition nous permet d'ouvrir sur la deuxième figure auctoriale mouawadienne qui se trame dans ses œuvres. C'est celle qui

⁷²¹ V. Colonna, op. cit. p. 119.

⁷²² Ibid., p. 120.

⁷²³ Ibid.

renvoie à l'écrivain, celle qui permet la construction de l'œuvre, les enchaînements, l'orchestration du mouvement des personnages. Elle est partout dans l'œuvre derrière les didascalies, les formulations, chacun des mots. Elle s'incarne parfois dans des personnages précis. Pour les déceler, nous reprenons les outils de Philippe Gasparini :

S'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte : écrivain, l'auteur l'est, incontestablement, son livre l'atteste. S'il attribue cette manie à son héros, il signifie *ipso facto*, par le moyen le plus simple et le plus efficace, un point commun entre eux ; il instaure un effet miroir qui va structurer la relation, donc déterminer l'appréciation générique du texte par le lecteur⁷²⁴.

Un tel personnage, il en est un parmi les œuvres de Mouwad. Il s'agit de Willem dans la pièce *Rêves*. Afin de comprendre la nature de cette figure spéculaire, nous proposons une étude de cette pièce éclairée par Pirandello et Queneau dont elle prend la suite.

1. La figure du romancier : Willem

Ce personnage est l'occasion d'observer comment Mouawad met en exergue sa propre quête d'identité artistique, ses doutes en tant qu'écrivain. Cette étude s'appuie sur la comparaison de trois mises en abyme : celle de Luigi Pirandello, celle de Raymond Queneau et celle de Wajdi Mouawad. Il se trouvait, en effet, déjà une mise en abyme de contenu dans *Littoral*, il s'agit cette fois d'une mise en abyme de l'acte narratif lui-même dans *Rêves*⁷²⁵. La fable que nous propose Mouawad dans cette pièce repose sur Willem, le personnage principal. Il passe la nuit à écrire dans une chambre d'hôtel. Les personnages de son roman lui apparaissent et viennent dialoguer avec lui. Mouawad « [se] penche sur l'acte même de la création⁷²⁶ » et raconte, au travers de Willem, comment sa rencontre avec les personnages lui permet d'aboutir à l'œuvre. Ce procédé de « l'autobiographie de la création », de « la mise en scène du créateur », est un des thèmes phares du théâtre québécois de ces dernières années⁷²⁷. Mouawad se réclame d'ailleurs de Robert Lepage. Nous avons cependant choisi les œuvres de Queneau et de Pirandello afin d'approfondir celle de Mouawad à force de différences et de similitudes. En effet, Raymond Queneau, dans *Le Vol d'Icare*⁷²⁸, met en scène un auteur : son personnage Hubert Lubert voit son propre personnage, Icare, s'envoler des lignes de

⁷²⁴ P. Gasparini, op.cit., p. 52.

⁷²⁵ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, coll. Poétique, éd. du Seuil, 1977

⁷²⁶ Wajdi Mouawad dans son introduction à l'édition de *Rêves* (2002 : 5)

⁷²⁷ Se référer au n° 102 de la revue Voix et Images de 2009 "Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain"

⁷²⁸ Raymond Queneau, *Le vol d'Icare*, nrf, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2006.

son roman pour vivre sa propre vie dans Paris. Queneau s'inspirait ouvertement de Pirandello qui présentait le phénomène inverse : *Six personnages en quête d'auteur*⁷²⁹. La comparaison entre ces trois œuvres est rendue possible pour deux raisons :

- Tout d'abord, parce que Mouawad a probablement lu Queneau et parce qu'il a mis en scène la pièce de Pirandello en 2001⁷³⁰.
- Queneau de son côté à lui aussi lu Pirandello qu'il cite dans ses *Journaux* et il fait d'ailleurs dire à un de ses personnages que « tout ceci est bien pirandellien ». L'interaction entre ces trois œuvres est donc réelle.

Quant à la comparaison entre roman et pièce de théâtre, elle est rendue possible non seulement parce que le texte de Queneau, dans sa forme, a des allures de pièce de théâtre et a d'ailleurs été monté⁷³¹ ; mais aussi parce que Mouawad présente un personnage romancier et non dramaturge. Rappelons également que Mouawad se définit la plupart du temps comme un auteur contraint à la mise en scène⁷³².

a) *Rencontre conflictuelle*

Un des enjeux des trois textes est de montrer les difficultés qu'ont les trois écrivains à créer leur œuvre. Pour cela ils s'appuient sur la nature même du théâtre : il s'agit de mettre dans un rapport d'égalité et dans un même espace les auteurs et les personnages. Cet espace est précis et défini puisque les pièces de Pirandello et de Mouawad respectent la règle des trois unités. De même, le texte de Queneau commence par l'apparition de l'écrivain à son bureau et se termine avec l'expression « mon roman est terminé ». Queneau met ainsi en évidence l'espace clos dans lequel les auteurs et les personnages évoluent.

Cet espace commun et ce rapport d'égalité permettent de créer le conflit que se livrent auteurs et personnages. Ce conflit repose sur les attentes de chaque partie et leur capacité à influencer la partie adverse. Les personnages attendent des auteurs qu'ils les révèlent, les comprennent et qu'ils les fassent entrer dans le monde de l'art, précise Pirandello⁷³³. Quant aux

⁷²⁹ Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Gallimard, 1950.

⁷³⁰ *Six personnages en quête d'auteur*, Traduction de Marco Micone, mise en scène de Wajdi Mouawad, Théâtre de Quat'Sous, 2001

⁷³¹ *Le Vol d'Icare*, les 16 et 17 novembre 2006, à Liège, par la compagnie « Tréteaux sur la fontaine », mise en scène et scénographie de Samuel Chauvaux avec la collaboration de Luc Jaminet (la courte échelle)

⁷³² Wajdi Mouawad, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Voyage pour le festival d'Avignon*, op. cit.

⁷³³ Luigi Pirandello, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris : édition Denoël, traduction de Georges Piroué, 1990,

auteurs, ils veulent aboutir à une œuvre qui fasse sens. Dans les trois œuvres se dessine la plainte de l'auteur en proie au bon vouloir de ses personnages et ne parvenant pas à faire entendre son autorité et sa voix. Chez Queneau, des personnages qui sont auteurs créent leurs propres personnages. Nous appellerons les premiers des « personnages-écrivains » et les seconds « personnages de personnages ». Le récit de Queneau est la fuite des personnages de personnages et la poursuite des personnages-écrivains pour les récupérer et rédiger leur roman. Chez Pirandello, il se trouve des personnages « réels » (les acteurs et le metteur en scène) et les six personnages fictifs qui cherchent un auteur qui écrirait le drame pour lequel ils ont été inventés. Ces derniers veulent être écrits ou mis en scène. Cependant, ils ne respectent pas les consignes du chef de troupe et passent leur temps à intervenir ou à se rebeller. Chez Mouawad, l'auteur, Willem, est très peu charismatique. Il doute sans cesse du bien fondé de son écriture et de sa capacité à la mener à son terme. Il redoute sans cesse que « [son] roman soit, au fond, totalement vide⁷³⁴ ». Les doutes récurrents des personnages-écrivains se retrouvent chez leur auteur : Queneau les exprime par exemple dans ses *Journaux* :

Il me semble que je n'ai rien fait, rien fait. Pourtant j'ai publié sept (sept !) romans.
La grande gloire ! Je n'y pense pas, ça ne compte pour rien⁷³⁵.

Ses romans passés ne le satisfont plus. Il n'en reconnaît plus la saveur et la joie de les avoir écrit car il sait de plus que : « les livres sont des cailloux que l'on jette dans la mer. Quelques-uns font des ricochets, mais tous finissent par tomber au fond⁷³⁶ ». Donc, l'important ce n'est pas la gloire ou la postérité qui sont éphémères. Ce qui compte vraiment c'est la création en elle-même, c'est la satisfaction de trouver l'écriture.

Ce rapport conflictuel entre les personnages-auteurs et leurs personnages a plusieurs conséquences. Les courses-poursuites, les retournements de situations, les apparitions de nouveaux personnages entraînent ces trois œuvres du côté du théâtre de boulevard. Cette tonalité de boulevard apporte avec elle l'humour, le comique de situation. La situation en elle-même est également cocasse puisque donnée pour vraie, tout en étant totalement improbable. Le rire permet à son tour de discréditer le propos des personnages-écrivains. Ils deviennent ridicules. Ils ne sont pas pris au sérieux par leurs personnages. Ce qui a des conséquences sur l'œuvre même en train de se faire. Le

p. 64.

⁷³⁴ W. Mouawad, *Rêves*, op. cit., p. 18.

⁷³⁵ Raymond Queneau, *Journaux 1914-1965*, édition établie et annotée par Isabelle Queneau, Gallimard, Paris, 1996, p. 450.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 805.

drame que veulent mettre en scène les six personnages devient une comédie. Le roman que Hubert Lubert et que Willem disent vouloir écrire ne voit pas le jour tout comme le chef de troupe ne parvient à mettre en scène aucune pièce.

Cette complainte de l'auteur se révèle, cependant, être une supercherie : les trois auteurs dévoilent aux lecteurs/spectateurs toutes les ficelles des marionnettistes qu'ils sont. Et contrairement à ce qu'ils présentent, Queneau, Mouawad et Pirandello achèvent bien leur œuvre. Pirandello, après avoir présenté une comédie décousue, conclut, comme prévu, sur un drame avec la mort de l'un des enfants. Les personnages-écrivains finissent par aboutir à leur œuvre : Willem peut faire la lecture de ce qu'il vient d'écrire et Hubert Lubert annonce « tout se passe comme prévu, mon roman est terminé⁷³⁷ ». Ainsi, les auteurs et les personnages-auteurs se jouent donc de leur public et de leurs personnages. Ils présentent un conflit sous un jour négatif et stérile. Ce conflit s'avère être fécond et ce rapport dialectique permet la création. Leur impuissance à créer est donc un leurre. Tous les trois tirent de leur doute, de leur difficulté, de leur impuissance à créer une force de création.

b) Rencontre de créations

La rencontre auteur/personnages est également l'occasion de traiter de l'essence d'une œuvre : de ce qui fait le terreau dans lequel elle naît. Les trois auteurs proposent des mondes quasi surréalistes, tout en paradoxes : mélange de tragique et de comique, de fiction et de réalisme, précise Pirandello⁷³⁸. Ces quatre termes pouvant s'appliquer aux trois œuvres de notre étude. Nous avons abordé la question du tragique et du comique, voyons à présent les effets du paradoxe réalisme/fiction.

Les trois auteurs défendent vouloir écrire « vrai ». Ce faisant, ils rapprochent sur un même plan la réalité et la fiction qu'ils créent. Les deux sont considérées comme des expériences réelles. Ainsi, leurs personnages se font les porte-paroles de cette volonté de décrire la réalité. Dans *Rêves*, le personnage de l'inspiration, Isidore, rappelle à Willem qu'il « ne [peut] pas [se] mettre à inventer⁷³⁹ ». Willem doit écrire ce qui est réellement arrivé aux personnages dont il parle dans son roman. Nous avons vu plus haut⁷⁴⁰ que ces personnages se font les témoins de l'Histoire et donc de ce qui a véritablement été. La réalité fictionnelle et la réalité historique se rejoignent donc. De

⁷³⁷ R. Queneau, *Le vol d'Icare*, op. cit., p. 1359.

⁷³⁸ L. Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, op. cit.

⁷³⁹ W. Mouawad, *Rêves*, op. cit., p. 24.

⁷⁴⁰ Cf. deuxième partie, chapitre 2.

même, Queneau s'interroge dans ses *Journaux* sur la place de l'autobiographie⁷⁴¹. Ainsi, dans son roman, les personnages-écrivains font des expériences afin de pouvoir ensuite décrire, de manière précise, dans leur roman, ce qu'ils ont vécu. Ils s'amuse par exemple à se provoquer en duel pour ensuite pouvoir rédiger dans leur roman les différents étapes de l'affrontement⁷⁴². Ces jeux expérimentaux sont autant d'images de l'autobiographie qui prennent leur place dans la fiction. De même, Queneau fait dire au personnage du médecin : « pourtant un roman, ça ne doit pas être difficile à écrire, il suffit de raconter une histoire vraie⁷⁴³ ». Isidore, dans *Rêves*, renchérit en imposant à Willem : « prends ton crayon et tranche-toi les veines⁷⁴⁴ », suggérant l'importance de l'autobiographie dans l'œuvre.

Les trois auteurs suggèrent que cette rencontre paradoxale entre réalité et fiction apporte de la puissance à leur œuvre. Pirandello avance même l'idée que les six personnages font plus « vrais » que les acteurs. Il questionne ainsi la question de l'illusion théâtrale et du ton juste d'une fiction.

La rencontre auteur/personnages est aussi un moyen pour les trois auteurs d'aborder la question de leur inspiration et de leurs sources. Ils évoquent donc d'une part leurs sources et les intertextualités qui en découlent, et d'autre part, ils proposent une image, une incarnation de leur inspiration. Dans sa pièce, Mouawad rappelle que l'écriture ne peut se passer de ce qu'il a lu et fait dire par exemple à Willem qu'il a « du Lautréamont en tête⁷⁴⁵ ». Queneau va lui aussi dans le sens de l'intertextualité voire des plagiat en présentant des personnages-écrivains qui s'espionnent ou se volent leurs idées. Il sème également çà et là des citations connues telles que le « that is the question » de Shakespeare. Pirandello dévoile une métaphore de l'inspiration dans « Comment et pourquoi j'ai écrit *Six personnages en quête d'auteur*⁷⁴⁶ ». Il explique qu'une femme, qu'il nomme Fantasia⁷⁴⁷, lui apporte des personnages dont il crée des pièces, des romans, des nouvelles :

Elle s'amuse à conduire chez moi, pour que j'en tire des nouvelles, des romans, des comédies, des gens les plus mécontents du monde : hommes, femmes, enfants, jetés dans des situations étranges et compliquées, dont ils ne trouvent plus le moyen de sortir, contrariés dans leurs projets, joués dans leurs espérances, avec qui, souvent, en somme, c'est vraiment une grande pitié d'avoir affaire⁷⁴⁸.

⁷⁴¹ R. Queneau, *Journaux 1914-1965*, op. cit., p. 354.

⁷⁴² R. Queneau, *Le vol d'Icare*, op. cit., chapitre XXIV.

⁷⁴³ Ibid., p. 1214.

⁷⁴⁴ W. Mouawad, *Rêves*, op. cit., p. 27.

⁷⁴⁵ Ibid., p. 18.

⁷⁴⁶ L. Pirandello, « Comment et pourquoi j'ai écrit *Six personnages en quête d'auteur* » in *La Revue de Paris*, Juillet-août, 1925.

⁷⁴⁷ Ou « Folle du logis » selon les traductions.

⁷⁴⁸ L. Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, op. cit., p. 333.

Mouawad dans *Rêves* reprend cette image avec le personnage d'Isidore. Ce dernier apparaît dès le début de la pièce, il dicte le roman, fait apparaître les personnages du roman de Willem. Isidore est la « Fantasia » de Mouawad. La figure de l'inspiration prend aussi, chez lui, la forme des pièces que Mouawad écrit. Il explique cette idée dans plusieurs entretiens, notamment celui avec Joël Cramésnil⁷⁴⁹ où il raconte qu'il rencontre ses pièces qui prennent la forme de personnages et qu'il les fréquente jusqu'à pouvoir écrire l'histoire qu'ils renferment⁷⁵⁰.

De ces figures de l'inspiration découle l'apparition à proprement parler de leurs personnages. Ces derniers sont en chair et en os aussi bien pour venir inspirer leur auteur que pour ensuite vivre leur vie. Les auteurs en décrivent les étapes de création. Au départ, les personnages sont esquissés, ils n'ont pas de prénom : ni chez Pirandello, ni chez Mouawad. Icare est dévoilé peu à peu par Queneau : il commence par en donner une description physique à Morcol, le détective qui lui demande le signalement du personnage :

1m76, cheveux châtain, nez droit⁷⁵¹.

Cette description est tout ce qu'il y a de plus succinct et de banal. Queneau pousse le vice jusqu'à donner cette même description à d'autres des personnages du roman tel Adalbert de Chamissac-Piéplu, un autre personnage de personnage. Queneau donne ensuite le contexte de la vie d'Icare qu'il a choisi, puis par allusions et jeux de mots, il nous rappelle ses origines mythiques ; avant de faire apparaître son personnage dans le deuxième quart du texte. Les personnages des deux autres auteurs sont aussi présentés par à-coups, le suspense est ménagé et les révélations sur leur nature et leur identité se font au fil des pages. Dans le cas de Pirandello, les personnages en quête d'auteur n'apparaissent que dans le deuxième tiers de l'œuvre. Dans le cas de Mouawad, nous avons énuméré les étapes d'identification des personnages principaux, de leur absence d'identité à leur charge de narrateur⁷⁵². Dans la pièce *Rêves*, les différents personnages du personnage-auteur, Willem, sont nombreux. Ils n'ont pas de nom : leur désignation renvoie au sentiment de souffrance qu'ils représentent : « homme silencieux », « homme écroulé », « femme décharnée », « femme emmurée », etc. Ils finissent cependant par ne former qu'un seul personnage qui acquiert l'identité avec un prénom : Soulaymân⁷⁵³. Ce personnage – somme de plusieurs – suggère l'identité multiple dont Mouawad est lui-même cousu.

⁷⁴⁹ W. Mouawad, entretien avec Joël Cramésnil, op. cit.

⁷⁵⁰ Cf. deuxième partie, chapitre 1.

⁷⁵¹ R. Queneau, *Le vol d'Icare*, op. cit., p. 1208.

⁷⁵² Cf. deuxième partie, chapitre 2.

⁷⁵³ Le prénom de ce personnage renvoie vraisemblablement au prophète Soulayman qui apparaît dans le Coran (notamment sourate 27). Cette unique référence à ce texte religieux est probablement due à l'idée de guide et de sagesse que le prophète incarne. C'est aussi une nouvelle évocation du Liban reconnu cette fois dans sa part musulmane.

Les personnages de ces trois textes sont donc dans un paradoxe : à la fois vivants et indépendants, ils ne peuvent vivre sans le pouvoir démiurgique des mots. Ils se créent au fil des mots. Pirandello propose d'ailleurs de concrétiser cette création par l'art en faisant apparaître un septième personnage en direct sur scène : Madame Pace. Celle-ci apparaît lorsque les autres personnages reconstituent le décor dans lequel elle doit exister. Mouawad utilise exactement le même procédé de l'apparition sur scène. Ce qui donne naissance à la scène suivante :

WILLEM. Je crois que je viens d'avoir une idée !
On frappe à la porte. La porte s'ouvre. Entre la femme décharnée.
FEMME DECHARNEE. Excusez-moi de vous déranger, mais je crois qu'on vient tout juste de m'inventer !⁷⁵⁴

L'ensemble des personnages de la pièce *Rêves* arrive en suivant les pensées de Willem ou les décisions d'Isidore. C'est donc par lui et par Willem que la pièce peut se construire, au fur et à mesure de leurs choix et de leurs découvertes. Ce rôle que détiennent Willem et Isidore se retrouve sous d'autres formes chez d'autres personnages dans les pièces de Mouawad.

3. La figure de l'enquêteur

Philippe Gasparini propose en effet que, « pour affaiblir la connotation autobiographique de l'identification professionnelle, l'auteur peut tenter une manœuvre de déplacement en attribuant à son personnage une position professionnelle contiguë à sa propre position de romancier⁷⁵⁵ ». Gasparini cite les enquêtes des personnages-narrateurs des romans de Modiano où les filatures et les recoupements d'archives laissent à penser que l'auteur traque son passé et par là même son texte⁷⁵⁶. C'est également ce procédé que Queneau emploie dans *Le vol d'Icare*. Il crée ainsi le personnage de Morcol chargé de retrouver Icare. Si Morcol ne parle pas d'enquête ou de criminel comme un véritable détective, c'est que son métier est de filer les « fruits de l'imagination ». Morcol poursuivant ce personnage d'Icare représente bien le jeu de Queneau qui tente de créer « son » Icare. Le détective croise ce dernier régulièrement dans l'œuvre sans le reconnaître. Lorsqu'il s'exclame : « Encore lui ! Décidément, il vient en quelque sorte se jeter dans mes bras !⁷⁵⁷ Non sans risque pour ma personne, risques du métier, dira-t-on, mais la question n'est pas

⁷⁵⁴ W. Mouawad, *Rêves*, op. cit., p. 32.

⁷⁵⁵ P. Gasparini, op. cit., p. 42.

⁷⁵⁶ Ibid., p. 58.

⁷⁵⁷ L'idée de ce personnage qui vient se jeter dans les bras de son auteur fait penser à la manière dont Pirandello dit que les personnages lui apparaissent, lui « tombent dessus » sans qu'il ait son mot à dire. Cf. paragraphe sur l'inspiration I, 2b, 1925.

là⁷⁵⁸ ». Le lecteur est en droit de se demander de quel métier parle Morcol : s'agit-il du détective qu'il est ou de l'image de l'auteur-Queneau qu'il représente ? Au fil du texte de Queneau, Icare n'est plus si inatteignable pour Morcol. Il conclut, alors qu'il vient enfin de le retrouver par hasard :

Eh bien, adieu ! Monsieur Icare, je vous aurais tout de même retrouvé ! Quelle consolation pour mon amour-propre et quelle satisfaction pour mes vieux jours⁷⁵⁹.

Cette phrase de Morcol pourrait bien être une exclamation de Queneau. Ici, à quelques pages du dénouement, le personnage d'Icare avec ses différentes origines est devenu celui de Queneau. Tout comme Morcol, Queneau l'a découvert. De plus, *Le vol d'Icare* est la dernière œuvre de Queneau : avec ce personnage éponyme, il met un point aux romans, peut être même à l'écriture, tout comme Morcol prend sa retraite.

Or, nous avons déjà repéré ce même phénomène de l'enquête dans l'œuvre de Mouawad⁷⁶⁰. L'enquête n'est pas le seul trait commun entre le roman policier et l'œuvre de Mouawad. Outre « la fascination vis-à-vis de la mort » et « le mort comme point de départ »⁷⁶¹, tous deux ont recours aux récits fondateurs⁷⁶². Franck Evrard souligne :

Le roman noir visualise le mécanisme de la violence, l'élevant au rang de mythe en puisant dans la mythologie grecque et ses crimes familiaux retranscrits par la tragédie comme *L'Orestie* d'Eschyle ou *Œdipe-Roi* de Sophocle. *Le Sang des Atrides* (1977) de Pierre Magnan est une transposition à Digne du mythe de la tragédie grecque⁷⁶³.

Parmi les récits fondateurs, le mythe d'Œdipe se trouve en bonne place. Ce mythe est celui dans lequel puisent de nombreuses fables policières. *Œdipe-Roi* a d'ailleurs été réédité dans la Série Noire⁷⁶⁴. Mouawad ne fait pas exception : comme nous l'avons souligné plus haut, ses personnages emboîtent le pas de ce personnage mythique. Autre similitude entre ces deux univers, la question de l'identité :

Ce thème [de l'identité] est exploité dans de très nombreux romans policiers : que l'on songe aux déguisements ou aux fausses identités, à la recherche de sa véritable identité, à l'amnésie, au dévoilement progressif de la « vraie » vie de tous, aux soupçons qui pèsent sur chacun ou même aux ressemblances [...] entre victime et agresseur ou entre enquêteur et agresseur, les frontières s'estompent⁷⁶⁶.

⁷⁵⁸ R. Queneau, *Le Vol d'Icare*, op. cit., p. 1289.

⁷⁵⁹ Ibid., p. 1303.

⁷⁶⁰ Cf. deuxième partie, chapitre 2.

⁷⁶¹ Idem.

⁷⁶² Cf. première partie, chapitre 3.

⁷⁶³ Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Dunod, Paris, 1996, p. 120.

⁷⁶⁴ Sous forme de roman dans une adaptation de Didier Lamaison (1994) rééditée en folio en 2007.

⁷⁶⁵ Franck Evrard, op. cit., p. 122.

⁷⁶⁶ Yves Reuter, *Le roman policier*, Armand Colin, 2^e édition, 2009, p. 104.

La comparaison entre le monde policier et celui de Mouawad est donc possible par toutes ces ressemblances. Comparons donc la figure de l'enquêteur de romans policier aux personnages mouawadiens.

a) *les caractéristiques de l'enquêteur*

Commençons par rapporter les caractéristiques principales de l'enquêteur de roman policier. Tout d'abord, le détective est du côté de la raison. Selon Siegfried Kracauer⁷⁶⁷, c'est pour ce fait qu'il n'est pas caractérisé : « un visage rasé de près et dont les traits distingués sont dépourvus de toute expression propre⁷⁶⁸ » et une « une silhouette indéfinie ». Il est souvent « célibataire, privé de sentiment ou bloqué suite à une douleur⁷⁶⁹ ». Ces quelques traits principaux font immédiatement penser aux personnages adjuvants que nous avons pointés plus haut⁷⁷⁰. Leur situation sociale et leur description physique correspondent à la définition de Kracauer. Rappelons, de plus, que le personnage-adjuvant a souvent un métier qui est utile au personnage principal et l'aide dans sa quête. Ces occurrences les plus frappantes sont celles de Boon (Paul-Emile Beauregard) dans *Assoiffés* et Aubert Chagnon dans *Anima*. Les deux personnages ont quasiment le même métier : l'un anthropologue judiciaire, l'autre médecin coroner (une équivalence du médecin légiste) donc chargés d'enquêter. Ajoutons à ces deux figures les personnages-adjuvants du Quatuor : dans *Incendies*, il s'agit du notaire Hermile Lebel qui conseille les jumeaux, les encourage à se rendre sur les traces de leur mère, les seconde dans leur enquête administrative et part même avec eux. Dans *Forêts*, c'est le paléontologue Douglas Dupontel qui accompagne Loup dans sa quête. Dans *Ciels*, il s'agit de Clément Szymanowski⁷⁷¹ : c'est lui qui découvre le code, la raison, la date et le lieu des futurs attentats. Ce nom de Clément Szymanowski est également un écho de Clément Boltansky⁷⁷². Clément Boltansky est le personnage qui recueille la confession de Norvège dans *Assoiffés*. Ces deux personnages au prénom identique et un nom aux consonances quasi similaires (les personnages semblent avoir la même origine) se construisent autour de similitudes qui les rapprochent autrement que par leur patronyme. Tous deux sont des scientifiques, le premier

⁷⁶⁷ Siegfried Kracauer (Francfort-sur-le-Main, 1889 – New York, 1966) est un journaliste, sociologue et critique de films allemands. Proche de l'école de Francfort, il écrit aussi bien sur la société moderne que sur le cinéma, la danse et un ouvrage sur le roman policier (1925).

⁷⁶⁸ Siegfried Kracauer, *Le roman policier*, Payot, 1971, p. 80.

⁷⁶⁹ Ibid., p. 89.

⁷⁷⁰ Cf. deuxième partie, chapitre 2, II.

⁷⁷¹ Karol Szymanowski est un compositeur ukrainien (1882- 1937) qui devient notamment membre d'honneur de Ceske Akademie Vedy a Umeni, du Conservatoire Letton de Musique à Riga, de l'Académie Royale Ste Cécile à Rome, de l'Académie Royale de Musique à Belgrade, de la Société Internationale de Musique Contemporaine. En 1935, Szymanowski obtient le Prix National de Musique. La filiation entre l'enquêteur et l'artiste est donc à lire entre les lignes. Mouawad, en choisissant le nom de son personnage, sème des indices.

⁷⁷² Le nom Boltansky peut renvoyer au photographe plasticien et cinéaste Christian Bolanski. Il s'agit d'un nouvel indice désignant le personnage comme une figure auctoriale.

professeur de mathématique, le second cryptanalyse. Tous deux ont aussi une sensibilité artistique. Le premier est enclin à l'écriture, le second traduit des poèmes. Ils rejoignent donc cette catégorie de personnages-adjuvants.

Tous sont des personnages qui ont la capacité d'inciter à la quête, leur métier respire la volonté de savoir et d'enquêter. Tous incarnent une forme de détective et tous possèdent les traits que donne Siegfried Kracauer : solitaires non caractérisés. Ils ont en commun leur apparition inattendue. Ils arrivent sans aucune explication, sans que leur origine ne soit précisée et parfois le lien avec le héros est lointain. Toutes ces figures mouawadiennes apportent une aide détachée de tout rapport de bénéfice. Par exemple, le seul intérêt du notaire dans *Incendies* se trouve dans la « beauté du geste » et dans une sorte d'hommage qu'il rend à la mère des jumeaux dont il était l'ami. De ce fait, ils rejoignent un autre trait typique des enquêteurs de roman policier que rapporte Siegfried Kracauer : le détective est détaché du récit car il ne recherche pas un objet qu'il a lui-même perdu, contrairement aux héros. Il est disponible pour résoudre les cas qui lui sont soumis⁷⁷³. Ces enquêteurs, dans l'œuvre mouawadienne, sont comme nés en eux-mêmes, comme auto-crés. Ils n'ont pas d'autres caractérisations que ce pourquoi ils sont là : inciter et aider l'enquête. De même, Kracauer affirme : « Plus d'une fois le caractère de fin en soi que prend le processus rationnel dans le roman policier est explicitement reconnu : [...] Sherlock Holmes dit lapidairement : « je ne joue le jeu que pour l'amour du jeu⁷⁷⁴ ». Nous retrouvons ici l'idée du « Passeur » que nous évoquions dans le chapitre 1 de la deuxième partie. À l'image du Stalker, l'adjuvant guide les autres parce qu'il se sent le devoir de le faire. C'est, selon lui, le seul geste qui fasse sens. Alors que nous avons avancé qu'il s'agirait d'une figure de l'artiste, nous pouvons maintenant, à la lumière de ces nouveaux éléments, le confirmer.

Siegfried Kracauer souligne, de plus, que le roman policier est lu comme une peinture de la société par l'"École de Francfort". Le détective y apporte une touche irréaliste mais nécessaire pour rassurer le chaos du monde. La fin doit se terminer sur une réconciliation où triomphe la raison. C'est exactement ce qu'il se passe dans les pièces de Wajdi Mouawad. À l'échelle humaine, le personnage-adjuant est celui qui relève le défi d'apporter le calme rationnel dans le chaos de la vie du personnage principal. Comme le propose André Vanoncini, « les personnages de roman policier, quelles que soient leurs fonctions, apparaissent généralement comme responsables de leur destin. Ils

⁷⁷³ Ibid., p. 86-7.

⁷⁷⁴ Siegfried Kracauer, op. cit., p. 162 (la citation tirée de *L'Agonie de Sherlock Holmes*).

croient en leur faculté d'intervenir dans le monde ou, du moins d'en relever les défis⁷⁷⁵ ». C'est donc là un trait commun de plus entre les détectives de roman policier et les personnages-adjuvants de Wajdi Mouawad : faire triompher la raison et la vérité.

b) *Enquête d'écriture*

Les points d'assimilation entre l'enquêteur de roman policier et les personnages adjuvants sont donc réels. Ces personnages de Mouawad semblent tout droit sortis d'un roman policier, tout comme la trame qui les raconte : chaque pièce commence par un mort dont il faut tout apprendre et tout comprendre. Cette comparaison entre le monde de Mouawad et le monde du roman policier, puisqu'elle fonctionne parfaitement, nous permet d'éclairer la figure auctoriale spéculaire. En effet, le roman policier n'est pas étranger aux questions de mises en abyme et de travail d'écriture. Tout d'abord parce que l'enquêteur est celui qui permet le déroulement de l'enquête. « Il figure et narrativise la résolution du mystère⁷⁷⁶ ». Il permet également de combler le vide entre les personnages⁷⁷⁷. Toutes ces attributions sont celles de l'auteur qui est donc incarné dans ce personnage d'enquêteur. Il agit en « Dieu créateur⁷⁷⁸ » ; cette expression vaut aussi bien pour le personnage de l'enquêteur que pour l'auteur lui-même. Ainsi dans *Incendies*, c'est par la parole du notaire que jaillit le passé de Nawal, au moment où il dit : « votre mère a connu votre père lorsqu'elle était très jeune⁷⁷⁹ ». La pièce s'ouvre sur une scène passée qui donne des premiers éléments de réponses aux personnages principaux. Dans le roman de Mouawad, Aubert Chagnon, le coroner, précise et répète qu'il est « gardien des faits⁷⁸⁰ ». À partir des éléments factuels, le rôle de ces « détectives » est donc de reconstituer les événements qui se sont déroulés et qui ont entraîné la mort, la faille, le chaos. Pour employer l'expression de Mouawad, les personnages-adjuvants sont là pour vérifier, en quelque sorte, que « la seconde oubliée » soit retrouvée. Ils se doivent donc de recréer le récit passé afin de permettre l'enquête future et sa résolution. Le rôle de ces personnages débute avec le texte et termine avec lui. C'est ainsi Hermile Lebel qui ouvre *Incendies*. Dans *Assoiffés*, nous avons vu comment Boon fait jaillir le récit en comprenant ce qui est arrivé à Murdoch et en faisant jaillir le personnage imaginaire qu'est Norvège⁷⁸¹. Il semble que pour lui les métiers d'écrivain et d'anthropologue sont interchangeables ou complémentaires :

⁷⁷⁵ André Vanoncini, *Le roman policier*, Presse universitaire de France, Coll. Que sais-je ?, 2^e édition 1997, p. 101.

⁷⁷⁶ Yves Reuter, op. cit., p. 49.

⁷⁷⁷ S. Kracauer, op. cit., p. 79.

⁷⁷⁸ Ibid., p. 93.

⁷⁷⁹ W. Mouawad, *Incendies*, p. 24.

⁷⁸⁰ W. Mouawad, *Anima*, p. 373.

⁷⁸¹ Cf. deuxième partie, chapitre 2, III.

MURDOCH. Je rêvais de donner vie à des personnages, inventer un monde pour faire voir ce qui n'existe pas... Finalement, je suis devenu anthropologue judiciaire. Et au lieu de faire voir ce qui n'existe pas, je fais voir ce qui n'existe plus⁷⁸².

L'enquêteur comme l'auteur permet à l'histoire de se construire au fil de ses observations, intuitions, idées. Dans *Anima*, le roman s'ouvre sur la découverte du cadavre de la femme de Wahhch. Le coroner chargé de l'enquête sera régulièrement en contact téléphonique avec ce dernier, afin de le tenir au courant de l'avancée de l'enquête. Comme le récit est mis dans la gueule des animaux que Wahhch rencontre⁷⁸³, ces conversations téléphoniques avec le coroner (rapportées au style direct) sont les seuls instants du roman qui permettent d'en savoir plus sur l'enquête en cours : elles servent de fil conducteur. Elles permettent la présence du coroner d'un bout à l'autre du roman : tel un narrateur qui attend son tour. Lors du dernier chapitre, il prend la parole :

Les événements que je vais tenter de rapporter sont survenus il y a plus d'une année, pas très longtemps après le décès de ma femme, mais bien avant que me parvienne, par colis postal, le manuscrit du texte qui précède⁷⁸⁴.

Aubert Chagnon est donc, là encore, celui par qui naît le texte, celui par qui le manuscrit a pu voir le jour. Il se charge même d'y apporter sa touche personnelle en y apportant une fin. Pensons aux auteurs qui annoncent « voici des lettres que j'ai trouvées » dans la préface ou le premier chapitre de leur roman, suggérant qu'ils n'ont eu aucune influence dans la rédaction de ce qui suit. Montesquieu, Balzac ou Gautier ont tous joué de ce subterfuge. En prenant la parole à ce moment de l'histoire, le coroner suggère, au contraire, qu'il est le narrateur du roman de Mouawad, qu'il est celui qui permet le processus d'écriture. L'écriture du roman policier « en quête de sens, manifeste ses ratures, ses hésitations, ses réécritures jusqu'au chapitre final, où enfin, parfois, s'écrit la véritable histoire⁷⁸⁵ ». Tout comme le détective dans le roman policier « tente de réécrire le bon texte, de comprendre ce qui s'est passé en rétablissant le « chapitre manquant », l'auteur construit son texte. Or comme le met en avant Franck Evrard :

Le roman policier donne parfois l'impression de trouver sa raison d'être, non dans l'univers référentiel réel, mais dans la fiction qu'il est en train d'élaborer, dans le récit du crime qu'il affirme [...]. Cette conscience de n'être que pure fiction, conduit le texte à se mettre en abyme, à se réfléchir en se redoublant et en se pensant lui-même⁷⁸⁶.

⁷⁸² W. Mouawad, *Assoiffés*, p. 13.

⁷⁸³ Ils sont autant de figures subjectives qui tour à tour prennent à charge le récit et permettent son déroulement.

⁷⁸⁴ W. Mouawad, *Anima*, p. 373.

⁷⁸⁵ Y. Reuter, op. cit., p. 109-110.

⁷⁸⁶ F. Evrard, op. cit., p. 86-7.

L'écriture du roman policier ne cesse de se construire d'elle-même, de s'auto-commenter. Elle revient sur elle-même, semant ses propres indices pour sa propre résolution. Cette remarque appliquée au texte de Mouawad, si nous filons la comparaison, permet d'avancer que les personnages ne sont pas seulement en quête d'identité mais en quête de création et d'écriture. De la même manière qu'une fois l'énigme résolue, le roman policier incite à une relecture plus attentive et moins naïve afin d'en comprendre toute la révélation, les pièces de Mouawad incitent leur lecteur à reprendre la fable au commencement. C'est de manière très explicite le cas dans *Littoral* quand Simone s'exclame :

On a notre histoire ! Un homme cherche un lieu pour enterrer le corps de son père. À travers cette histoire, chacun racontera la sienne ! Nous raconterons en redisant et en refaisant ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques nous irons et nous raconterons notre histoire⁷⁸⁷.

Cette phrase permet de relire la pièce de Mouawad comme une mise en abyme, de lire la pièce comme étant le récit fait par ces jeunes gens. Simone est donc bien un personnage-adjuvant et par là même, une figure auctoriale. Ainsi, l'ensemble des textes que nous étudions peut être lu comme une quête de création. Les personnages principaux en sont les narrateurs, comme nous l'avons souligné à la deuxième partie, chapitre 2, mais c'est par les enquêteurs devenus figures actoriales que le récit peut se dérouler. La présence de l'auteur Mouawad, en tant qu'écrivain, se démultiplie donc entre ces deux instances.

III.

Réflexions universelles et figure inversée

1. Réflexions universelles

a) Dialogue avec le public

La rencontre que décrivent Pirandello, Queneau et Mouawad dans *Rêves* révèle son ambition lorsque nous observons la nature même des personnages de personnages. Leur nature faite à la fois d'une simple essence inachevée et de cohérence indépendante leur permet une vie littéraire intemporelle. Ainsi Queneau explique que certains personnages du roman d'Hubert Lubert peuvent passer d'un roman à l'autre en gardant leur identité. Si nous reprenons la démonstration de Jean

⁷⁸⁷ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 87.

Rousset⁷⁸⁸, un personnage peut devenir un mythe littéraire en conservant un certain nombre d'invariants de son récit d'origine. De même que suite à notre analyse, les personnages mouawadiens forment une répétition d'un même personnage en quête de son identité. Ce personnage-essence est donc indépendant des différentes pièces de Mouawad. Les six personnages de Pirandello vivent eux aussi en dehors de tout auteur. Pirandello souligne dans sa préface qu'il pouvait les voir, sentir leur souffle. Par extension, si un personnage peut vivre en dehors des lignes de son auteur, c'est qu'une œuvre peut vivre en dehors de son auteur.

Les trois auteurs expliquent alors une des raisons profondes de leur écriture. *Le Vol d'Icare* est la dernière œuvre de Queneau. Il y fait le bilan de son œuvre en s'attaquant à tous les aspects de l'écriture, de l'écrivain et du monde littéraire, et il charge Icare de faire vivre son œuvre dans la postérité. Le personnage doit devenir le porteur de son œuvre afin que celle-ci vive en dehors de lui : dans des réécritures, des adaptations par exemple. Chez Pirandello, l'enjeu est de démontrer que l'universalité d'une œuvre se trouve dans sa capacité à être à la fois une forme fixe et mouvante, tout comme les personnages qu'il présente. Il rejoint donc Queneau dans son raisonnement sur le devenir d'une œuvre⁷⁸⁹. Chez Mouawad, les personnages partent souvent sur les routes dans le but d'aller témoigner de leur histoire et de l'Histoire. Ce qui est le cas des personnages de *Littoral* qui veulent aller sur les places publiques et « faire exploser une bombe dans la tête des gens⁷⁹⁰ ». Ce qui est aussi le cas de Willem à la fin de la pièce *Rêves* : il part sur les routes. La rencontre personnages/auteur permet à Mouawad de rappeler qu'il n'écrit pas pour raconter des histoires comme la critique lui en a parfois fait le reproche⁷⁹¹. Il revendique au contraire qu'un auteur est là pour permettre l'expression de la Perte et de la Colère :

WILLEM. Voilà ! L'essence même de la raison qui pousse un personnage à apparaître à tel auteur plutôt qu'à un autre est très simple : tous deux portent, au fond du cœur, la même perte ! Exactement la même ! C'est ce qu'on appelle le miracle de la création, [...] et le papier c'est le lieu de leur rencontre [...]. C'est là le sens de cette écriture, il ne peut pas y en avoir un autre⁷⁹²...

⁷⁸⁸ J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, op. cit.

⁷⁸⁹ Cette idée rejoint les définitions de *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco (1965) sur l'intemporalité et la richesse d'une œuvre.

⁷⁹⁰ « La bombe que je veux poser est plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosée dans ce pays. [...] Cette bombe ne peut exploser que dans un seul lieu. Dans la tête des gens. [...] On va aller raconter des histoires. Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter ! » W. Mouawad, *Littoral*, op. cit. p. 62.

⁷⁹¹ Wajdi Mouawad, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Voyage pour le festival d'Avignon*, Propos recueillis par Antoine de Baecque, P.O.L, 2009.

⁷⁹² W. Mouawad, *Rêves*, op. cit. p. 44.

Ainsi cette rencontre entre les auteurs et leurs personnages entraîne une autre, celle de la rencontre d'un auteur avec son public et du devenir de son œuvre. Car une fois la perte reconnue, l'auteur a besoin de la colère du personnage pour l'exprimer, Willem réclame encore à ses personnages :

Donnant, donnant : je vous fais part de ma perte, je vous la donne, qu'elle dise la vôtre, mais j'aurai besoin après cela, d'un cri de colère, un cri de colère contre le monde⁷⁹³.

Dans le prolongement de cette idée, la rencontre entre personnages et auteur atteint son paroxysme quand les rôles s'inversent. Les rencontres de ce type voient toujours à la fin les rôles s'inverser : les six personnages chez Pirandello prennent clairement le dessus sur les acteurs et le chef de troupe à la fin de la pièce. Chez Queneau, l'idée du personnage qui devient auteur était déjà dans sa première œuvre *Le Chiendent*, où à la fin, les personnages se rendent compte qu'ils appartiennent à une œuvre qui vient de s'achever et décident de la réécrire. Dans *Le Vol d'Icare*, les personnages de romans décident de ce qu'ils veulent de leur destin : ils prennent ainsi à leur charge le déroulement de l'histoire. Icare se prend même au jeu de la création en inventant des poèmes. Chez Mouawad, le phénomène de cette mise en abyme se retrouve puisque à la fin de *Littoral*, les personnages partent sur les routes pour raconter leur propre histoire, c'est-à-dire l'histoire que Mouawad vient de présenter. Cette rencontre entre personnage et auteur apparaît au départ comme factice et conflictuelle, elle s'avère féconde. Elle permet aux personnages de devenir à leur tour auteurs. Ils sont alors chargés de faire vivre l'œuvre dans la postérité, de la rendre universelle. Ils permettent ainsi l'ultime rencontre : celle de l'œuvre avec la réception. Enfin, en créant leurs personnages, comme nous l'avons démontré, les auteurs donnent naissance à une œuvre ; œuvre qui leur permet de se créer en tant qu'auteur.

b) Proximité avec la vérité

Vincent Colonna parle d'« autofiction » aussi bien que de « fabulation de soi ». Il reprend, pour ce faire, le sens originel de la « fabulation » : « dans son sens le plus ancien, le terme de fabulation désigne « la version romanesque d'un ensemble de faits⁷⁹⁴ ». Nous retrouvons ici l'idée de Chloé Delaume : s'écrire et décrire les faits, le réel mais avec les armes de la fiction. Ce mélange entre vrai et vraisemblable, entre éléments fictifs et éléments historiques entraîne le texte vers d'autres significations que le seul récit de soi. En effet, « le vrai écrivain n'est pas celui qui raconte

⁷⁹³ Ibid.

⁷⁹⁴ V. Colonna, op. cit., p. 155.

des histoires, mais qui se raconte dans l'histoire. La sienne et celle, plus vaste, du monde dans lequel il vit⁷⁹⁵ ». Mouawad est donc, selon cette définition, « un vrai écrivain ». Son œuvre épouse parfaitement cette définition du « Je-monde » que propose Delaume. L'autofiction telle que la conçoit Delaume est une manière d'être au plus près de la vérité, au plus près de l'auteur, bien plus que dans l'autobiographie, parce que, selon elle, la « fictionnalisation de soi » est lucide.

Loin, très loin de la crédulité de l'autobiographie. Crédulité de l'auteur, qui pense que sa mémoire est sa meilleure alliée et qu'il peut se livrer comme il va à confesse. Crédulité du lecteur, qui gobe tout rond le pacte d'une vérité toujours javellisée. Comme si les souvenirs stockés dans le cortex n'étaient jamais soumis aux modifications, à la reconstruction. Comme s'il était possible de lui faire vraiment confiance⁷⁹⁶.

Delaume souligne ici l'impossibilité pour l'autobiographe d'être au plus près de la vérité, sa mémoire et l'inconscient finissant par modifier le réel. Elle lui préfère l'autofictionnaliste qui assume de ne pas pouvoir tout maîtriser et use à la fois de l'élément biographique et de l'élément fictionnel pour rédiger son œuvre. C'est ce que souligne également Hubier en prenant l'exemple de *Nadja*. Breton fait un roman à partir d'une rencontre réelle avec la femme du même nom. Hubier note :

[...] partant d'une vérité personnelle, l'écrivain en fait un récit qui la modifie suffisamment pour n'être plus une autobiographie, et trop peu pour être un véritable roman. [...] La transposition de sa propre histoire en pseudo-fiction offre bien à l'écrivain la possibilité de prendre quelques distances vis-à-vis de lui-même et lui permet d'agréger subjectivité et objectivité, significations intimes et sagesse universelle⁷⁹⁷.

C'est tout à fait ce que fait Mouawad. Il mêle les éléments historiques, les faits réels, à ses propres personnages, qui eux sont fictifs. L'Histoire que Mouawad a côtoyée se retrouve dans ses pièces après avoir été déconstruite et reconstruite par la fiction. Il orchestre le tout grâce aux différentes figures actoriales. C'est sous l'éclairage de son intimité, de sa sensibilité qu'il peut aller plus loin dans sa lecture du monde et de la réalité⁷⁹⁸. Ce qui fait dire à Hubier :

Psycho-récits, monologues narrativisés et rapportés annoncent les autofictions des dernières décennies du XX^e siècle : comme ces dernières, ils se fondent sur une certaine porosité de la conscience, de la sensation du monde. Comme elles, ils

⁷⁹⁵ D'après Philip Roth, dans un entretien à *Télérama* et cité par C. Delaume, op. cit., p. 31.

⁷⁹⁶ C. Delaume, op. cit., p. 19.

⁷⁹⁷ Sébastien Hubier, *Littératures intimes - Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2005, p. 113.

⁷⁹⁸ Ce thème est un sujet de thèse en cours tel que celle de Céline Lachaud, *Wajdi Mouawad un théâtre politique ?* ou encore celle de Alexandra Von Bomhard, *Famille, histoire et société dans le théâtre de Joel Pommerat et de Wajdi Mouawad*.

rapprochent l'écriture du rêve et du fantasme. Comme elles, ils brouillent les repères temporels et permettent d'explorer la folie et de suggérer les ravissements de la quotidienneté. A cet égard, la distance n'est pas si grande du *Mrs Dalloway* (1925) de V. Woolf ou de *La Nouvelle des rêves* (1925-1926) de Schnitzler à *La Rue des boutiques obscures* (1978) de Modiano ou à *La Femme gelée* d'Annie Ernaux (1981) selon laquelle « la fiction protège » et permet « d'aller au plus loin possible dans l'exposition du non-dit familial [et] sexuel »⁷⁹⁹.

Ce sont donc les caractéristiques, que met en avant Hubier, qui sont les plus proches du travail de Mouawad. Dans ce cadre-là, nous pouvons dire que son œuvre est une forme d'autofiction théâtrale qui serait le prolongement de celles des dernières décennies du XX^e siècle.

c) *Universalité*

Ce faisant, Mouawad, à l'effigie de « ces créateurs de la scène » dont parle Plourde, est le tenant d'une vision artistique qui se structure autour d'une interrogation commune, qui n'est pas [uniquement] « pourquoi raconter ? », ni « que raconter ? » mais bien « comment raconter ?⁸⁰⁰ ».

[...] [l'autofiction] reprend et condense l'enjeu commun à toutes les écritures du *moi* : connaître et expliquer ce qui fait la singularité d'un individu – singularité dont la valeur est, étonnement, universelle⁸⁰¹.

Hubier pose également que « c'est parce qu'elle repose sur une mise en pièces de l'identité, qu'elle permet à son auteur de restituer des représentations de lui-même qui, tout en étant improbables, se rapprochent le plus, in fine, de la vérité⁸⁰² ». Nous retrouvons ici l'idée de Mouawad se faisant témoin de l'Histoire. Ce trait associé à la figure de l'auteur est une autre des raisons du succès de l'œuvre mouawadienne : sa proximité avec les questionnements de son public.

2. Le miroir inversé

Malgré toutes ces vertus que permet la présence de l'auteur dans son texte (dialogue avec la réception, proximité avec la vérité et rapport à l'universalité), il existe chez Mouawad une forme de grincement dans les rouages en apparence bien huilée de ses figures autoriales. Couturier rappelle que la figure d'auteur a plusieurs rôles et prend plusieurs formes :

Le « je » se ballade donc d'un personnage à l'autre, le deuxième reprenant la parole et la suite du récit du premier⁸⁰³.

⁷⁹⁹ Annie Ernaux, citée par S. Hubier, op. cit., p. 108.

⁸⁰⁰ E. Plourde, op. cit., p. 119.

⁸⁰¹ S. Hubier, op. cit., p. 129.

⁸⁰² Ibid. p. 125.

⁸⁰³ M. Couturier, op. cit.

Ce « je » de la figure auctoriale a donc plusieurs visages, il se multiplie. Vincent Colonna explique lui aussi, à ce propos, que la capacité à l'altruisme, à la multiplication de son « moi », ainsi que la mimésis sont d'ailleurs des conditions sine qua non à la création littéraire. Cette « multiplication de soi-même [est] exigée par la forgerie littéraire⁸⁰⁴ ». Ainsi, dans l'œuvre de Mouawad, il existe une troisième figure d'auteur. Cette troisième figure est une figure inversée des deux autres. Elle incarne Wajdi Mouawad s'il était resté au Liban. Donc l'artiste qui n'aurait pu être (naître?) ou, s'il avait été, qui aurait été complètement différent, voire opposé. Nous pourrions l'appeler figure « thanatographique⁸⁰⁵ », c'est-à-dire liée à la mort : mort de l'enfance libanaise, de la potentielle vie libanaise et de la personne ou l'artiste qu'il aurait été. Nous aimons aussi le nommer « miroir inversé », renvoyant cette fois à la tradition des échos et des répétitions qui jalonne les œuvres de Mouawad. Voici donc une ultime répétition... inversée.

a) *Une série de figure énigmatiques*

NIHAD. Moi aussi, je suis photographe. Je m'appelle Nihad. Photographe de guerre. Regarde. C'est moi qui ai tout pris.

Nihad lui montre photo sur photo.

L'HOMME. C'est très beau...

NIHAD. Non ! Ce n'est pas très beau. La plupart du temps on pense que ce sont des gens qui dorment. Mais non. Ils sont morts. C'est moi qui les ai tués ! Je vous jure.

L'HOMME. Je vous crois...

Fouillant dans le sac du photographe, Nihad sort un appareil photographique [...]. Il regarde dans le viseur et mitraille l'homme de plusieurs photos. Il tire de son sac un gros ruban adhésif et attache l'appareil photo au bout du canon de son fusil.

Qu'est ce que vous faites...

L'appareil est bien fixé.

Nihad relie le déclencheur souple à la gâchette de son fusil. Il regarde dans le viseur de son fusil et vise l'homme.

Qu'est ce que vous faites ?! Ne me tuez pas ! Je pourrais être votre père, j'ai l'âge de votre mère...

*Nihad tire. L'appareil se déclenche en même temps. Apparaît la photo de l'homme au moment où il est touché par la balle du fusil. [...]*⁸⁰⁶

Dans la fin de cette scène, Nihad chante en se servant de son fusil comme micro et il mime une interview en anglais où il raconte comment il a écrit cette chanson alors que son pays était en guerre. Cette scène est très choquante : de par son sujet et également parce que c'est la première et une des deux seules apparitions de Nihad, le fils perdu de Nawal⁸⁰⁷. Ce personnage terrible est proche de l'art puisqu'il est photographe et qu'il écrit et chante ses textes. Dans l'armée, il est

⁸⁰⁴ V.Colonna, op. cit., p. 172.

⁸⁰⁵ http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/mort_ecrite

⁸⁰⁶ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 76.

⁸⁰⁷ Arraché à sa mère à la naissance, orphelin, il s'enrôle dans l'armée au début de la guerre. Il devient un des meilleurs tireurs d'élite de son camp. Il change son nom en Abou Tarek et devient gardien de prison et bourreau. C'est dans ce cadre qu'il viole sa mère sans la reconnaître. De ce viol naissent les jumeaux. Leur frère est leur père.

d'ailleurs surnommé « l'artiste⁸⁰⁸ ». Dans cet extrait, le lecteur/spectateur fait la connaissance de Nihad. Il ne sait pas qui il est. Il est présenté comme un personnage jeune, un ado qui écoute du rock en faisant semblant de chanter et de jouer de la guitare. Il joue comme un enfant (comme à la scène précédente quand il imite le chanteur), il fait semblant de parler anglais. Il est totalement détaché du monde. Ses actes innocents et propres à son âge permettent de mettre ensuite en avant l'horreur de ses actes par le brusque contraste qui s'en dégage. Nihad est franc-tireur et n'a aucune notion de la mort et de l'horreur de ce qu'il commet. Le fusil devenu guitare puis pied d'appareil photo crée une image forte et effrayante. Ce personnage est en marge des autres personnages. A priori, dans l'œuvre mouawadienne, les personnages d'artistes sont plutôt une part identitaire des personnages principaux ou des adjuvants comme nous venons de le voir. Les auteurs ou artistes n'y sont pas présentés comme des bourreaux sans émotion. Ce personnage pose donc question. Pour le comprendre, il faut aller chercher les échos auxquels il renvoie.

Edmond le Girafon, *Forêts*, peut, par exemple, être l'un de ces échos. Edmond est un poète esseulé, le seul membre de la famille de Loup qui ne trouve pas de réponse à ses questions et sombre dans la folie en répétant les mêmes vers. Les scènes où il apparaît restent en suspend. Lorsque Edmond le Girafon est sur scène, aucune réponse n'est apportée au personnage qui l'interroge⁸⁰⁹. La mission qui est confiée à Edmond n'est d'ailleurs pas accomplie⁸¹⁰. Ce grincement dans les rouages du Quatuor devient le sujet central de la dernière pièce de Mouawad. Dans *Ciels*, les artistes en viennent à produire la guerre, l'horreur et le terrorisme. En effet, les terroristes dans cette pièce sont « ceux qui sont nés pendant les guerres, Vietnam, Liban, Iran-Irak, ceux qui ont grandi à l'ombre des hécatombes : Bosnie, Rwanda, Kosovo, Tchétchénie. Ils ont trente ans et cherchent aujourd'hui à donner la parole à toute la jeunesse sacrifiée avant eux⁸¹¹ ». Ils veulent se venger des pères qui sont coupables de tous les maux du XX^e siècle. Mais au-delà de cette « vengeance de la jeunesse par la jeunesse⁸¹² », qui demeure un classique de l'histoire, ce qui est frappant c'est que cet organisme terroriste est formé de poètes et d'artistes. Le groupe diffuse des messages codés à la radio : ce sont des poèmes, parfois inédits. Ils regorgent de vers et de références à la mythologie grecque :

⁸⁰⁸ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 86.

⁸⁰⁹ Ludivine l'interroge sur l'histoire de leur famille mais Edmond ne pourra lui donner des réponses que partielles et il ne donne pas les raisons de son abandon (scènes 17 à 19).

⁸¹⁰ Il s'enfuit du zoo où sa famille est enfermée pour aller chercher de l'aide et revenir chercher ses nièces. Mais il ne retourne pas les chercher. Il faillit ainsi à sa promesse sans qu'aucune raison ne soit donnée.

⁸¹¹ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 59-60.

⁸¹² Ibid. p. 60.

A l'instant Minotaure⁸¹³ n'incriminer ni ciel ni mer pour n'incriminer nul bleu. Ni Prusse ni outremer. Aux astres qui chutent promettre le silence ! Qui voudrait à l'instant minotaure trahir le ciel, quand le ciel est sang de ton sang chair de ta chair ?⁸¹⁴

Le vice de leur entreprise repose sur le fait que pour déjouer l'attentat il faut se fier à la « théorie du Tintoret » : c'est-à-dire recouper leurs poèmes avec l'image du tableau du Tintoret *L'annonciation* (1585) de façon à ce que le tableau devienne une carte indiquant le lieu, la date et l'heure des attentats⁸¹⁵. Cette théorie est bien sûre rejetée par les autorités, car jugée trop fantaisiste, ce qui entraîne l'accomplissement des attentats et donc la réussite des poètes vengeurs.

Cette même figure d'artiste « maléfique » revient encore sous les traits de Napier de la Forge dans la dernière pièce de Mouawad, *Temps*. Dans cette pièce, comme la peste avait envahi Thèbes, les rats ont envahi la ville de Fermont, où se passe l'histoire, attendant que justice soit rendue. Deux frères et une sœur se retrouvent quarante ans plus tard pour liquider la succession de leur père mourant. La sœur, Noëlla de la Forge, révèle que le père la violait et qu'elle souhaite leur aide pour le tuer. Ce père néfaste est en même temps poète⁸¹⁶. La maîtresse de Napier, Blanche Leblanc, veut récupérer les écrits et poèmes de celui-ci et les faire publier. Pour sauvegarder cette littérature, elle accepte le chantage que lui impose Noëlla : si Napier est assassiné, les écrits lui seront remis, s'il meurt de sa propre mort, les écrits seront détruits.

Nous avons trouvé un énième écho de ce personnage dans le texte *Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui en d'autres circonstances eut été poète, mais qui fut poseur de bombes) à sa mère morte depuis peu*⁸¹⁷... Le personnage est quasiment le même que Nihad : un jeune garçon ayant l'âme poète finit par poser des bombes plutôt que des mots. Ces figures d'artiste surprenantes seraient donc dues à une vocation manquée, à des circonstances malheureuses. Mouawad demande ainsi dans *le Poisson-soi*⁸¹⁸, ce qu'il serait devenu s'il était resté au Liban : « Que serais-je devenu,

⁸¹³ « L'instant Minotaure » qu'imposent les poètes apparaît comme une vengeance du fils monstrueux (par la faute de son père Minos coupable deux fois du malheur du Minotaure : d'avoir négligé la promesse faite à Poséidon et d'enfermer son fils dans le labyrinthe). Mouawad opère ainsi un nouvel éclairage sur le mythe, reportant la pitié sur le monstre plutôt que sur les victimes sacrifiées.

⁸¹⁴ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 61.

⁸¹⁵ Cf. dernier chapitre de la thèse.

⁸¹⁶ Cette figure paternelle est unique dans l'œuvre de Mouawad. Tous les autres sont ou des pères absents ou des pères bourreaux. Aucun n'est à la fois violeur ET poète.

⁸¹⁷ W. Mouawad, « Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui aurait pu être poète mais qui fut poseur de bombes) à sa mère décédée depuis peu » *Revue Frictions - Théâtre-écritures*, n° 6, Hiver 2002-2003.

⁸¹⁸ W. Mouawad, *Le Poisson-soi, version quarante-deux ans*, Montréal, Canada, Boréal, 2011.

une arme à la main ?⁸¹⁹ ». Dans son dialogue avec Hortense Archambault et Vincent Baudriller, il aborde cette question. Il pose qu'il a un « jumeau resté au Liban » :

Ce qui revient dans mon théâtre, c'est précisément le fait que j'ai un « frère jumeau », resté au Liban, j'ai un frère jumeau que je ne rencontrerai sans doute jamais [...] Il regarde ma vie de l'autre côté, d'un autre point de vue. » [...] Nécessairement dans mes pièces, il y a des jumeaux⁸²⁰.

Serait-il devenu dramaturge ? Ou serait-il devenu soldat ? Dans un renversement, le dramaturge se demande si l'artiste peut devenir un guerrier au sens figuré comme au sens propre. Au-delà de l'engagement du poète, il questionne les possibilités d'un artiste. S'il ne peut « faire le bien », peut-il faire le mal ? C'est en poursuivant cette idée que Mouawad en vient sûrement à créer la pièce *Ciels*. Le final de cette pièce est la conclusion du Quatuor. La réussite de l'acte terroriste vient inverser la conclusion des trois premières pièces précédentes du Quatuor. Celles-ci se construisent autour d'un cercle vertueux⁸²¹. L'enquête quasi-policrière entraîne la compréhension des circonstances de « la mort initiale ». En élucidant les raisons de cette mort, les personnages principaux entendent leurs origines. En comprenant d'où ils viennent, ils comprennent qui ils sont et se tournent vers la création. Chacun des « Happy End » de ces trois pièces se base donc sur une compréhension et une réconciliation qui permet la création. Seulement ce n'est pas le cas dans *Ciels*. Ce final du Quatuor est annoncé par des personnages tels que ceux que nous venons de décrire.

b) *Art et horreur*

C'est ainsi que nous revenons au personnage de Nihad, artiste maléfique. De même que dans le texte de la *Lettre d'amour...* le jeune homme s'interroge :

La guerre est si belle ! Est-ce les grands artistes de ce monde qui préparent une grande fête pour que le spectacle que je vois de ma fenêtre soit si éblouissant ? Qui donc crée une chose aussi envoûtante à regarder que la guerre ? [...] Maman, comment une chose si horrible peut-elle être si belle ?

Les frontières entre le bien et le mal, entre la beauté et la laideur apparaissent si fines qu'elles en deviennent interchangeables. Le personnage de Nihad est là pour en attester. Il assimile ses balles à des poèmes qu'il lance sur les gens. Si le tir (= le poème) est réussi, alors son poème est

⁸¹⁹ Ibid., p. 74.

⁸²⁰ W. Mouawad, H. Archambault, V. Baudriller, *Voyage pour le festival d'Avignon*, op. cit., p. 66-7.

⁸²¹ Cette expression de « cercle vertueux » est la stricte inversion du « cercle vicieux ». Utilisée dans différentes disciplines telles que l'économie, la psychologie ou l'éducation, cette expression désigne la manière dont des causes positives entraîne des effets positifs qui améliore le système entier.

réussi et la photo qui l'illustre est « fantastique⁸²² ». Ainsi, dans le final de *Ciels*, Mouawad pousse cette conception à son paroxysme en imaginant que les lieux des attentats soient les musées des beaux-arts des plus grandes villes du monde :

On parle de véritables scènes d'horreur à l'intérieur des musées où ont eu lieu les attentats. On parle de corps démembrés et de tableaux inestimables déchiquetés. [...] Ce sont des tableaux et des cadavres mélangés, on évoque le sang, on évoque la peinture⁸²³.

Cette réplique est l'une des dernières de la pièce juste avant la scène conclusive. L'art détruisant l'art est un concept très fort. Cette image de la mort mêlée à l'art est marquante. Elle ressemble en écho à la citation que nous avons prélevée de la *Lettre d'amour...* où il est dit que les artistes seraient à l'origine de la beauté de la guerre. Est-ce une manière pour Mouawad d'avouer sa désillusion ? Est-ce une proposition vers une autre forme d'art, si terrible soit-elle ? Cette ambiguïté de la finalité de l'art naît dès son origine. Le don de l'écriture est tout aussi ambigu dans *Rêves* par exemple. Les mots d'Isidore qui incitent voire obligent Willem à écrire sonnent comme une incantation :

Tout a commencé dans la colère
[...]
Prenant naissance à même tes horribles menstruations,
Satan.
Il était aussi affreux que jadis il fut beau,
Lui,
Premier ange devant Dieu
[...]
Il pleurait de ses six yeux
Et dans chacune de ses gueules
Il broyait trois fois ton visage.
Il s'approcha de toi
Et te cracha à la bouche les lambeaux de toi-même,
En te hurlant à l'âme :
« Réjouis-toi, car je te fais don de l'idiotie :
Tu seras poète!
Tu écriras la colère et la haine⁸²⁴.

Ces mots d'Isidore sont complexes à plusieurs égards. D'abord parce qu'il semble s'adresser à une femme (avec le terme « menstruations »). Nous retrouvons ici une complexité qui existait déjà dans l'idée de faire de Simone la figure christique au même titre que Wilfrid, ou encore de faire des

⁸²² W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 80.

⁸²³ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 79.

⁸²⁴ W. Mouawad, *Rêves*, op. cit., p. 48-9.

personnages biographiques des femmes. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est cette idée que le don de poète vient du diable. Dans l'article *Acte de foi* que Mouawad rédige pour la revue *Jeu*⁸²⁵, il aborde au contraire la création comme quelque chose de sacré⁸²⁶. Rappelons que *Rêves* est un texte de fiction tout comme le personnage d'Isidore qui prononce ces terribles mots. Quoi qu'il en soit, la création est présentée comme une force contre laquelle l'auteur ne peut lutter et à laquelle il est obligé de se conformer. Il semble se trouver aussi dans ces personnages de poètes ambigus et dans ces scènes très violentes l'idée que le poète doit se faire le témoin des maux du monde. Mouawad semble percevoir l'écriture comme un acte de foi et un acte d'engagement.

Cependant, il semble également que Mouwad doute du pouvoir de cet engagement et de cette foi en l'écriture. Si nous lisons, en effet, ce phénomène qui mène de la création à la destruction à l'échelle du parcours artistique de Mouawad, nous retrouvons le personnage d'Harwan. De l'aveu de l'auteur, cette figure est celle qui lui est la plus proche « Et si Harwan c'était Wajdi, si Wajdi n'avait pas fait de théâtre⁸²⁷ ? ». La figure de l'auteur ne peut être plus explicite. A la fin de la pièce, Harwan préfère rester dans son coma : c'est-à-dire dans le monde qu'il s'est créé à partir de ses souvenirs d'enfance et de ses jeux. Il se coupe de la vie réelle. Dans cette pièce apparaît une représentation du tableau de Rembrandt, *Le fils prodigue*. Le personnage en est fasciné et à la fin,

*Il saisit le couteau.
Il fissure la paroi.
Il grimpe dans la peinture.
Harwan traverse les couleurs.
Harwan est à présent dans le ventre du tableau.
Il est à jamais dans son cadre*⁸²⁸.

Le personnage choisit la mort. Notons au passage la multiplication des échos – dont la fonction a été soulignée dans le chapitre 3, II de la deuxième partie – qui se trouve dans l'une des trois dernières pièces de l'œuvre mouawadienne⁸²⁹ : le couteau et le mélange du corps, de la chair avec la peinture, comme l'image des attentats dans *Ciels*. Disparition, destruction et art sont liés une fois de plus. Un autre écho plus subtil prend sa source dans la première pièce de Mouawad, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*⁸³⁰. Le personnage de Willy, depuis les toilettes où il est

⁸²⁵ W. Mouawad, « Acte de foi » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 78, 1996, p. 18-21.

⁸²⁶ Cf. première partie, chapitre 3.

⁸²⁷ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 112-3.

⁸²⁸ Ibid., p. 184.

⁸²⁹ *Temps* est la dernière qui ait été présentée et publiée (2011). *Ciels* est l'avant-dernière pièce de théâtre, la dernière du Quatuor (2009) et *Seuls* coupe le Quatuor du point de vue de la chronologie, ayant été présentée à Chambéry avant la conclusion du Quatuor (2008).

⁸³⁰ Mouawad écrit *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* alors qu'il est en dernière année à l'école de théâtre (1990), mais elle n'est créée qu'en 1998 après *Partie de cache-cache entre deux tchécoslovaques* (1991) et *Jour de*

enfermé, joue avec ses excréments, dessine avec eux, peint sur les murs exactement comme le fera Harwan avec de la peinture. Comme son homologue du futur, Willy choisit la mort et se défenestre à la fin de la pièce. Entre ces deux figures, une filiation est évidente. Le processus est le même que celui souligné précédemment : ce qui dans les premières pièces se fait discret, voire anecdotique, prend le devant de la scène dans les pièces suivantes.

Le questionnement de Mouawad n'est donc pas seulement de savoir si un artiste peut « faire le mal » à l'image des poètes dans *Ciels* ou de Nihad, mais également de savoir si l'artiste peut avoir un véritable pouvoir. Que peut faire son homologue artiste au Liban, les hostilités ne cessant pas pour autant ? Est-ce qu'un artiste en exil peut faire plus que celui resté au Liban ? Par cela même, Mouawad interroge et s'interroge sur le pouvoir de l'art, sur son influence, sur son pouvoir de dénonciation et sur sa faculté à « aider » le monde. Il avoue, par la figure de Harwan ou par celle de Napier de la Forge, que l'artiste peut échouer et ne trouver réponse que dans « la mort ». *Temps*, *Ciels* et *Seuls* sont les dernières créations théâtrales de Mouawad ; depuis, il a écrit un roman et fait les mises en scène des pièces de Sophocle. Il semble qu'il en soit arrivé à son extrémité ; s'il refait des créations, il lui faudra trouver un nouvel élan, un nouveau langage.

3. L'écriture autofictive

Ce nouveau langage peut être suggéré par l'écriture dont Mouawad use dans son texte *Le Poisson-soi*. Reprenons la définition de l'autofiction par Doubrovsky :

Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après la littérature, concrète, comme on dit musique⁸³¹.

Autrement dit, une manière de se dire et de dire en usant d'un langage en liberté, donc d'une écriture particulière, innovante, proche de la musique. Delaume, dans sa propre définition (reprise à Doubrovski), propose :

L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner, dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie mais bien une « réinvention⁸³² ».

noces chez les Cromagnons (1994). Voir annexes.

⁸³¹ Doubrovsky cité par C. Delaume, op. cit., p. 16.

⁸³² Ibid., p. 52.

Il ne s'agit plus seulement d'un compte-rendu autobiographique mais d'une réinvention à partir du biographique, menant à un objet littéraire original. Mouawad pousse cette expérience avec l'écriture d'un texte difficilement classable et qu'il intitule *Le Poisson-soi*. Dans ce texte, il propose une nouvelle forme de narrateur qui s'éloigne (au moins en apparence) des figures autoriales. Ce pas de côté s'effectue grâce à l'emploi de la troisième personne :

Je voudrais tellement ne plus avoir à dire
Je
Ne plus m'occuper de rien
Je voudrais tellement que quelqu'un dise
Il
Pour moi
Qu'on me débarrasse⁸³³

Après ces mots, le narrateur occupe une troisième personne du singulier, les dialogues sont rapportés au discours direct. Ce « il » s'épuise à trouver le mot juste, la résonance exacte. Il use les mots jusqu'à la corde. Il les manipule. Il joue et les transforme. C'est ainsi que le livre devient poésie. Les mots sont répétés, mis en boucle, décomposés. La première des étapes de ce jeu poétique en est la disposition des mots dans l'ouvrage. Mouawad se fait le disciple d'Apollinaire. Les espaces s'étendent, parfois les pages revêtent un blanc immaculé sur une page qui n'est suivie que d'une question, de deux mots sur la suivante : « qui parle⁸³⁴? ». Comme nous l'avons reproduit dans la citation précédente, les mots peuvent être alignés à droite, la taille des caractères peut varier. L'auteur utilise à l'extrême ce qu'il mettait déjà en place dans l'édition de *Seuls*. Comme le soulignait Hervé Guay (2009), Mouawad opère une redécouverte du texte, des mots qui le compose, et de la forme qu'il revêt.

Au-delà de la typographie, il se trouve aussi un jeu sur la sonorité des mots, sur les lettres qui les composent, cette fois donc à la manière de l'OULIPO :

crrrrr
cri
ri
rire
ire
écrire⁸³⁵

⁸³³ W. Mouawad, *Le Poisson-soi*, op. cit., p. 16.

⁸³⁴ Ibid., p. 54.

⁸³⁵ Ibid., p. 76.

Ces quelques mots s'étalent sur une seule page en gros caractères. Il s'y trouve un jeu sur les sonorités et les anagrammes qui n'est pas sans rappeler le surréalisme :

Soins intensifs
D'un temps détersif
Astiquées les secondes
Tous les tics tous les tacs
Puzzle sous-marin
Récifs
Où s'écrasent les globules de la joie⁸³⁶

La ponctuation est quasi absente, les allitérations et assonances nombreuses et le sens secondaire. Les jeux sur les mots deviennent systématiques dans l'ouvrage au point de devenir une méthode. L'auteur, à ce propos, rappelle la capacité de l'artiste à digérer les excréments comme un scarabée pour en sortir un éclat de beauté (les couleurs vives et variées des ailes des scarabées). Il s'attelle alors à un exercice de digestion de la langue, exercice sûrement inspiré de l'OULIPO et des surréalistes qui consiste à transformer un texte informatif sur les différentes guerres du XX^e siècle en un texte poétique.

L'auteur commence par ôter les espaces et la ponctuation du texte en question. Puis il opère un deuxième exercice. Le texte ainsi aggloméré est composé de 541 lettres. Il décide donc de compter cinq et d'extraire la 5^e lettre, puis de compter quatre et d'extraire la quatrième lettre, puis de compter un et de l'extraire elle aussi. Il recommence ainsi jusqu'à la fin du texte. Il ne lui reste que les 161 lettres qu'il a ainsi extraites, qu'il agglomère de nouveau. Il classe ensuite les lettres similaires comptant le nombre de A, de B, de C et ainsi de suite. Ensuite il recompose de nouveaux mots avec ces lettres tels que « Apnée, Appâts, Aube, Cassiopée, Chemin, Déluge ». Il donne un titre à chacune de ces trois étapes de création : « digestion, métabolisation, métamorphose⁸³⁷ ». Enfin il compose un poème avec les mots ainsi recréés⁸³⁸.

Ce travail sur la langue suggère le prolongement des questionnements de l'auteur : comment dire autrement ? Comment quitter les rivages du biographique ? Les récits de guerre ? Les longs monologues ? Comment se dire différemment ? Comment s'avoir ? Cette nouvelle langue que Mouawad teste dans ce court ouvrage se déploie dans son roman *Anima*⁸³⁹.

⁸³⁶ Ibid., p. 86.

⁸³⁷ Ibid., p. 44-51.

⁸³⁸ Voir annexe II, n° 3.

⁸³⁹ Nous aurons l'occasion de l'étudier dans le dernier chapitre de la thèse.

Chapitre 2

Relations au public et identité artistique

Après avoir traqué les figures d'auteur au cœur des œuvres de Mouawad, nous voulons mettre à jour les figures d'auteur au-delà de ses textes. Nous pensons que l'artiste construit son image avec méthode ou du moins – dans le cas où le phénomène serait inconscient – qu'il contribue à créer une figure d'auteur différente encore de celle qui se trouve dans ses pièces. Cette figure se dessine sous la forme d'un artiste sans cesse en recherche de création, en mise en abîme de lui-même et de son travail. Elle s'élabore lors des entretiens, des articles de presse, des présentations des futures créations et des programmations. Elle s'enracine dans les textes autofictifs. Elle se tisse de métaphores et de paroles poétiques. Wajdi Mouawad se présente comme un artiste qui parle beaucoup mais qui dit peu. Comme s'il était sans cesse en représentation, sans cesse dans le besoin de créer une image, une métaphore, en ne posant que rarement des discours clairs. Nous avons pu démontrer à quel point son œuvre est diverse et complexe, à la fois fuyante et répétitive, à la fois subtile et empli de paradoxes ; il en est de même pour son image d'artiste.

Dans un premier temps, nous analyserons le rapport de Mouawad avec son public. Il a été difficile de ne pas aborder ce sujet, lors des chapitres précédents, puisqu'il est intimement lié à l'engagement de l'artiste et à ses mises en scène ; cependant, nous voulons ici rassembler et approfondir les enjeux de ce rapport.

Cette question du rapport avec le public nous entraîne vers le deuxième axe : la manière dont ces jeux avec le public, ajoutés à ceux qu'il entretient avec la presse, contribue à la création d'une image de lui-même.

Le dernier axe du chapitre est consacré aux différents supports qui permettent l'élaboration de cette figure d'artiste. Nous commenterons notamment les entretiens, les articles de journaux qui conduisent à une nouvelle forme de littérature mouawadienne : entre autofiction et poésie.

I

Relations publiques

1. L'auteur et son lecteur

D'un point de vue chronologique, la question du public apparaît dans les textes dès la première pièce du Quatuor *Littoral* en 1997. Plus qu'une évocation, c'est une véritable annonce, puisque les personnages se présentent clairement comme de futurs acteurs :

SIMONE. On a notre histoire ! Un homme cherche un lieu pour enterrer le corps de son père. À travers cette histoire, chacun racontera la sienne ! Nous raconterons en redisant et en refaisant ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques, nous irons et nous raconterons notre histoire⁸⁴⁰.

Cette exclamation et décision de Simone se trouve dans le dernier tiers du texte. Elle clôt l'avant-dernière partie de la pièce. Avec les mots de Simone, les personnages agissent comme s'ils étaient les aèdes de l'Antiquité, se devant de réciter et de transmettre l'Histoire. Ce faisant, ils incarnent le projet artistique de Mouawad. La compagnie qu'il crée avec Isabelle Leblanc, à l'occasion de ce spectacle, *Littoral*, s'appelle le Théâtre Ô Parleur. Ce titre reflète cette volonté de dire et de crier au monde. Avec le terme de « places publiques », l'auteur matérialise un échange entre des actants qui ont un message à délivrer et des spectateurs qui leur serviront de réceptacles. Dans sa pièce *Rêves*, Mouawad met en scène ce rapport spectateurs/auteur pour la deuxième fois. Nous avons évoqué la fable de cette pièce au chapitre précédent. Il s'agit, ici, d'insister sur la présence non de l'auteur mais du lecteur/spectateur qui est, lui aussi, inclus dans la pièce. Dès l'introduction de l'édition de la pièce, l'auteur écrit :

« Rêves » a donc surgi de ces deux interrogations : En quoi la création a-t-elle un lien avec le monde ? Comment vivre dans l'écriture lorsqu'on en a été arraché ?⁸⁴¹

La deuxième interrogation a déjà fait l'objet de plusieurs réflexions, c'est la première qui nous interpelle maintenant. Le « monde » dont parle l'auteur n'est autre que le spectateur/lecteur potentiel. Mouawad poursuit cette réflexion en racontant qu'il observe les passagers dans les bus, les piétons dans la rue, en se demandant si telle ou telle personne pourrait être touchée par son théâtre. Ainsi, dans la fable de *Rêves*, il crée une incarnation de ce récepteur de son théâtre sous les

⁸⁴⁰ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 87.

⁸⁴¹ W. Mouawad, *Rêves*, op. cit., p. 6.

traits de l'hôtelière. Ce personnage permet à la figure de l'auteur, Willem, de se demander « tu crois que ça peut l'intéresser, toi, l'hôtelière, cette histoire-là ?⁸⁴² ». Bien que discrète face aux personnages très prononcés que sont les « personnages de personnages », l'hôtelière est omniprésente dans la pièce, par le simple fait que l'histoire se déroule dans son hôtel. Elle est avec Willem le seul personnage « réel » de la pièce. Il s'agit donc d'un auteur face à son spectateur, avec entre eux l'imagination, les personnages et le texte. Cette disposition, basée sur l'échange entre ces deux entités, est mise en exergue dès le début de la pièce :

VOIX DE LA FEMME EMMUREE. Est-ce que quelqu'un m'entend ? ... Est-ce que quelqu'un m'entend... ??? Si seulement il pouvait y avoir un peu de lumière, se serait déjà plus facile... C'est toujours plus facile avec de la lumière...

Bruit d'une clef qu'on tourne dans la serrure. La porte s'ouvre. La minuterie du couloir est allumée. L'hôtelière allume la lumière de la chambre et entre⁸⁴³.

Nous citons ici les premières lignes de la pièce. La femme emmurée, qui appartient à l'univers de l'imaginaire, espère de l'écoute et souhaite que lumière soit faite sur sa présence. Elle incarne la fiction qui a besoin du regard du public et de l'éclairage sur la scène pour exister. C'est l'hôtelière qui enclenche la lumière et donc la possibilité du regard. La figure de l'hôtelière, dans cette pièce, est donc primordiale. Elle apparaît sur scène avant même l'arrivée de celui qui incarne l'auteur. Elle permet l'apparition de l'auteur.

Sa présence a de l'importante tout au long de la pièce : elle en marque le rythme. Régulièrement, cette femme entre dans la chambre pour quelque raison matérielle (parler de la lumière des toilettes, proposer un casse-croûte, donner des précisions sur les services de l'hôtel...). Ce faisant, elle interrompt le dialogue entre Isidore et Willem qui sont en train de travailler sur le roman en cours de rédaction. Cette interruption permet une nouvelle observation sur le rôle de l'hôtelière. Alors qu'Isidore (figure de l'inspiration, de l'imagination, de la création) réagit très mal à ses interruptions, l'auteur incarné par Willem écoute les paroles de l'hôtelière, les prend en compte. Ce phénomène met en évidence le lien que l'auteur doit/veut entretenir avec son public.

Le rôle de lecteur est également mis en évidence lorsque l'hôtelière partage avec Willem les écrits de son propre fils et qu'elle s'intéresse aux écrits du jeune homme :

L'HOTELIERE. [...] Monsieur, lisez-moi quelque chose de ce que vous avez écrit...⁸⁴⁴

⁸⁴² Ibid., p. 24.

⁸⁴³ Ibid., p. 11.

⁸⁴⁴ Ibid., p. 64.

Cette spectatrice improvisée contribue également au roman qu'est en train d'écrire son hôte. Dans ce dessein, elle raconte à Willem ses propres souvenirs et ses propres douleurs. La femme emmurée du début de l'histoire est en fait un souvenir que l'hôtelière avait oublié. Le dialogue qui s'instaure entre Willem et l'hôtelière fait ressurgir ce souvenir. Il s'agit d'un moment heureux de la jeunesse de cette femme : la première fois où elle a vu un ballet. Les premières lignes de la pièce, que nous avons citées plus haut, appartiennent donc elles aussi à l'hôtelière. Ce personnage de l'hôtelière incarne donc tour à tour tous les profils du spectateur. Elle provoque l'apparition de l'auteur ; elle est à la fois réceptacle et source d'inspiration pour l'œuvre de l'auteur. L'un contribue à l'autre.

L'évocation de ce public potentiel et de la relation avec lui se lit dans ces différents rôles de personnages tantôt auteur, tantôt acteur ou public ; mais il se lit également, au-delà de la fable, dans des jeux de mises en abîme. Nous avons évoqué le fait que les personnages de *Littoral* deviennent des acteurs devant des spectateurs. Ils sont plus que cela, puisqu'ils incarnent aussi ceux qui viennent de raconter l'histoire qui est en train de s'achever. Les histoires qu'ils vont aller « crier au monde » sont celles de *Littoral*. L'auteur Mouawad invite ainsi à revenir au début de la pièce. Cette mise en abîme est renforcée par une rupture avec le quatrième mur. C'est le cas quand Sabbé déclare :

SABBE. [...] J'ai fait un rêve grotesque. J'étais avec quelques personnes dans un lieu étrange ; une de ces personnes traînait avec elle un cadavre, mais un cadavre qui parlait, un cadavre qui faisait le mort... Nous étions dans un lieu clos, un lieu vaste... Confiné au pied d'un grand mur, et dans le noir il y avait du monde, du monde assis, qui nous regardait⁸⁴⁵.

Tout cet extrait a un double sens. Du point de vue du spectateur, il vient rompre l'illusion théâtrale dans laquelle il était plongé et vient lui rappeler qu'il assiste à une pièce. Du point de vue de la fable, Sabbé fait le point sur l'histoire en racontant exactement tout ce que le spectateur vient de voir, insistant donc sur la mise en abîme. Enfin, cette phrase est à prendre au sens propre (le récit de la pièce jouée sur scène) et au sens figuré (ce que ressentent les personnages). Les termes « lieu vaste, clos, grand mur » sont autant d'expressions qui renvoient à la fois à la scène de théâtre et au désespoir ambiant du récit dans lequel les personnages évoluent⁸⁴⁶. Ce procédé met en avant, d'une nouvelle manière, la présence du public, soulignant une fois de plus l'importance de la relation avec lui pour l'auteur.

⁸⁴⁵ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 66.

⁸⁴⁶ Notons au passage que Sabbé fait également allusion au rôle de l'acteur. Le cadavre du Père s'exprime à la fois parce qu'il est incarné par un acteur et parce qu'il refuse de rejoindre le royaume des morts.

Par ces descriptions dans ses propres pièces, Mouawad exprime sa conception du « public idéal ». Le rôle qu'il veut tenir envers lui est d'ailleurs confirmé par Simone :

La bombe que je veux poser est plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays. [...] Cette bombe ne peut exploser que dans un seul lieu. Dans la tête des gens. [...] On va aller raconter des histoires. Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter !⁸⁴⁷

Ce rôle de l'auteur envers son public est un rôle engagé comme nous avons pu le décrire au début de la thèse⁸⁴⁸. Pour arriver à ce but que décrit Simone, l'auteur laisse la place au metteur en scène pour y contribuer.

2. Le metteur en scène et son spectateur

Nous avons observé les mises en scène de Mouawad⁸⁴⁹ et la manière dont elles reposent sur le mouvement. Ce mouvement naît de la structure des pièces, de la langue que les acteurs véhiculent, mais également de l'ensemble des matériaux utilisés. Marie-Christine Lesage souligne :

Non seulement la convocation des autres arts multiplie les sources d'information, mais viennent s'y ajouter la diffusion et la transmission des signes visuels et sonores médiatisés, c'est-à-dire qui agissent indirectement par la perception du spectateur⁸⁵⁰.

Dans cette observation de Lesage, retenons surtout l'idée que le metteur en scène sollicite les perceptions du spectateur mais pas uniquement pour le distraire ou le séduire. Il semble, en effet, que Mouawad cherche à ne pas trop distraire son public afin de le concentrer sur les multiples signifiants des mises en scène. Il confiera vouloir garder le spectateur en éveil et l'inciter à imaginer et à réfléchir. Dans son éditorial pour la saison 2008-2009 du Théâtre français du Centre National des Arts (CNA) d'Ottawa, le directeur artistique prévient son futur spectateur :

Ici il y a un théâtre. Si vous voulez, vous pouvez y venir, mais rien ne vous y force, ni le devoir de culture, ni la bienséance. Venez comme vous le désirez, mais un conseil : mieux vaut y venir comme le tigre qui va vers sa proie⁸⁵¹.

⁸⁴⁷ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 62.

⁸⁴⁸ Cf. première partie, chapitre 2.

⁸⁴⁹ Cf. deuxième partie, chapitre 3.

⁸⁵⁰ Marie-Christine Lesage, « Le théâtre et les autres arts » in *Le théâtre québécois 1975-1995*, op. cit., p. 336.

⁸⁵¹ Nous possédons les brochures des différentes programmations du théâtre français du Centre National des Arts (CNA) des quatre saisons sous la direction de Wajdi Mouawad entre 2008 et 2012. Nous les avons téléchargées depuis leur site internet mais les liens n'existent plus à ce jour. Cet éditorial se trouve dans la brochure de la saison 2008-9, p. 5.

Le spectateur des pièces de Mouawad ne doit donc pas venir pour se distraire, mais bien pour être *acteur* : il doit être « le tigre ». Dans cette conception, le spectateur est à même de se sentir, comme chez Ronfard, le participant d'un spectacle-événement. Jean Pierre Ronfard est un célèbre metteur en scène québécois qui précède Wajdi Mouawad ; Paul Lefebvre avance à son propos que :

Jean Pierre Ronfard ne prend plus son spectateur « comme victime (car on dit « victime d'une illusion, n'est-ce pas ?), mais comme complice⁸⁵².

En effet, Ronfard, véritable novateur durant la fin des années 70 et jusqu'au milieu des années 80, voulait que son public participe à ses spectacles. Il faisait de ses spectateurs les complices de sa mise en scène. Ce qui le mène, par exemple, à leur fournir des lampes de poche pour éclairer à leur guise sa pièce *Lumières S.V.P* (TEM, 1976). De la même façon, Wajdi Mouawad en tant que metteur en scène cherche à intégrer le spectateur. Dans la mise en scène de *Ciels* la question du spectateur est centrale. Lors de la conception de la pièce et de la scène, il réfléchit à un système qui permettrait au spectateur de faire partie de la scène. Nous l'avons souligné plus haut, la scène de ce spectacle est un dispositif à part entière. Il s'agit d'un cube clos. Les scènes se trouvent sur chaque paroi tout autour. Elles sont élevées, non pas au niveau des yeux mais au-dessus. Et le spectateur est au centre du cube, au milieu des quatre scènes, installé sur des tabourets tournants qui lui permettent de se mouvoir pour suivre les différentes scènes. Le metteur en scène place donc le public au cœur du dispositif. De cette manière, le spectateur peut faire partie du spectacle. Lors de l'ouverture du spectacle, le spectateur est introduit dans une ambiance inhabituelle. Durant les premières secondes de la pièce, il n'y a aucune présence humaine (autre que les spectateurs eux-mêmes). A la place, des lumières clignotantes, des noirs, et un son cacophonique, dont nul sens ne lui parvient. C'est comme si le spectateur se trouvait face à une destruction finale, un chaos, alors que la pièce commence seulement. Puis lorsque la première voix humaine se fait entendre, c'est une voix masculine, menaçante qui lui égrène un texte violent, oppressant, « hoquetant⁸⁵³ ». Dans le texte, la didascalie indique :

*Jardin d'une cours intérieure.
Centaines de statues.
Deux hommes.
Matin⁸⁵⁴*

⁸⁵² Paul Lefebvre « Jean Pierre Ronfard, metteur en scène vingt et une aspérités » in *Le théâtre Québécois 1975-1995*, op. cit., p. 206.

⁸⁵³ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 13.

⁸⁵⁴ Ibid., p. 15.

Les statues ainsi désignées ne sont autres que les spectateurs eux-mêmes⁸⁵⁵. Les spectateurs qui n'ont pas accès à la didascalie comprennent qu'ils sont perçus comme des statues du jardin par les personnages dès les premières répliques. Cette prise de conscience du spectateur apporte une touche d'humour. Blaise Centier détaille leur « rôle » et leur place dans ce qui est une tirade d'introduction. Il explique que dans ce jardin aucune plante n'a jamais réussi à croître et que c'est pour cette raison que les statues ont été installées : « C'est plus aride qu'une fougère, mais ça procure un sentiment de présence, ça rappelle les êtres chers, les amis, on finit par s'en faire des confidents », relate Blaise et il conclut : « Ici, pour ne pas craquer, il faut craquer. Alors on se met à parler aux statues ». Cette présentation du public comme champ de statues abonde dans le sens des rôles du public que nous avons commencé à énumérer. Comme l'hôtesse, le public de *Ciels* est une oreille omniprésente. C'est aussi quelqu'un qui est cher aux personnages et par extension à leur auteur. Mouwad emploie le terme de « confident », d'« amis ».

Tous ces éléments suggèrent que Mouawad tend à faire participer le public, à le rendre complice de la mise en scène, puisqu'il lui propose de faire partie du spectacle, comme le faisait Ronfard avec les lampes de poches. Mais nous pensons que chez Mouawad la relation avec le public est plus complexe que cela. À certains égards, le public mouawadien⁸⁵⁶ est même plutôt du côté de la victime que du complice. Le spectateur participe à une expérience, mais dans laquelle il reste maîtrisé, pour ne pas dire captif. Pensons à la place du spectateur dans *Ciels* : il se trouve soumis aux effets spéciaux que nous avons décrits plus haut et devient victime de l'attaque terroriste qui y est simulée. Il est déstabilisé car il se trouve dans un lieu où il n'a pas de référence. Il croit aller au théâtre et tous les éléments auxquels il s'attend sont absents : il n'y a pas une scène mais quatre, il n'est pas face à la scène, mais elles sont autour et au-dessus de lui, il n'est pas sur un fauteuil mais sur des tabourets tournants. Il y a donc dans cette installation quelque chose de l'ordre de la captivité : il est prévenu qu'il ne pourra sortir qu'en cas de réelle nécessité afin de ne pas déranger le spectacle. Les issues sont masquées. Et l'inconfort du tabouret le force à rester éveillé : impossible de s'endormir ou de faire semblant de suivre la pièce. Le spectateur subit donc la pièce. Son pouvoir est si peu considéré qu'il est une « statue », un élément du décor, autour duquel les personnages se déplacent. Dans l'ensemble du Quatuor, et dans le cas extrême de *Ciels*, le spectateur est donc un peu démuné. Mouawad lui demande un effort : le spectateur est sans cesse sollicité. Il doit rester en éveil – les pièces sont longues – et suivre les multiples mouvements de la

⁸⁵⁵ Voir annexe II, n° 2.

⁸⁵⁶ Cette expression qui peut être vue comme excessive prendra tout son sens au fil de l'analyse qui suit. Nous pensons qu'il existe un public mouawadien qui le suit, l'écoute, le rencontre et attend ses spectacles avec impatience.

scène. Il doit rester concentré et imaginer les trames de l'histoire qui manquent, les lieux qui ne sont que symbolisés. Le spectateur doit deviner et reconstituer l'histoire de lui-même, à partir des seuls éléments scéniques. Il doit se frayer un chemin qui fait sens entre les multiples histoires qui peuplent ces quatre pièces.

Avançons un peu plus dans cette considération du spectateur comme captif. Ces premières observations sont celles qui apparaissent lors du déroulement même des spectacles. Ce sont les rapports que la fable et la structure de la pièce elles-mêmes provoquent avec le public. Ces observations peuvent être menées plus loin grâce à celles que nous avons faites plus haut. Nous avons rapproché les spectacles mouawadiens des scènes médiévales⁸⁵⁷. En effet, à l'occasion du festival d'Avignon de 2009, le metteur en scène recrée l'ensemble du Quatuor. Il propose à la scène *Littoral, Incendies, Forêts* dans un seul spectacle de 11h avec deux entractes. Le spectacle, joué de nuit et en plein air, impose au spectateur des conditions particulières. Le programme précisait « Prévoir des vêtements chauds ». Le spectateur mouawadien est sollicité physiquement tout comme le spectateur médiéval. Il peut avoir faim, froid ; il aura sans doute sommeil. Le spectacle l'absorbe donc comme s'il devenait une part de lui-même. Il vit le spectacle, le ressent, l'éprouve. Dans une rencontre avec le public qui suit la nuit de la représentation, le metteur en scène souligne qu'il n'est plus question d'un spectacle mais bien d'une expérience⁸⁵⁸. Paul Lefebvre à propos des spectacles de Jean-Pierre Ronfard affirme que « le spectateur n'assistait plus à un spectacle, il participait à un événement⁸⁵⁹ ». Dans les spectacles de Wajdi Mouawad, la conception est la même. Tous les éléments mis en œuvre par l'artiste éprouvent le spectateur, le provoquent. Il ne se rend pas à une pièce de théâtre, il a le sentiment d'appartenir à un événement. Yves Jubinville pense d'ailleurs que cette caractéristique de l'événementiel est responsable d'une part du succès populaire de ce metteur en scène. C'est une manière de renouer avec le rituel du théâtre, avec la participation à un événement collectif (valeur de ralliement), à la rencontre, aux échanges. Les spectateurs s'y trouvent nombreux et le public comporte des personnes de tous âges et notamment de la jeunesse⁸⁶⁰. Georges Banu a le même sentiment qu'Yves Jubinville. Dans son article « Wajdi Mouawad sous haute tension », il rapproche Mouawad de Camus, avançant que l'un « éclaire l'autre⁸⁶¹ ». Le rapprochement qu'il effectue avec cette figure du XX^e siècle est possible, selon lui, car les deux

⁸⁵⁷ Cf. première partie, chapitre 3.

⁸⁵⁸ Rencontre dans le cadre du Festival d'Avignon le 11 juillet 2009 à 16h <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Renc/2009/957> (le 04/06/2013)

⁸⁵⁹ Paul Lefebvre « Jean Pierre Ronfard, metteur en scène vingt et une aspérités » in *Le théâtre Québécois 1975-1995*, op. cit, p. 211.

⁸⁶⁰ Entretien avec nous en juin 2012.

⁸⁶¹ G. Banu, « Wajdi Mouawad un théâtre sous Haute Tension », in *Traduire Sophocle*, op. cit., p. 41.

auteurs partagent le même rapport au tragique, « au désastre » avec lequel ils entretiennent la même « relation lyrique⁸⁶² ». Georges Banu pose également que les deux dramaturges sollicitent le même type de public, à savoir celui de la jeunesse, et qu'ils suscitent les mêmes critiques : celles d'être trop populaires⁸⁶³.

Le théâtre mouawadien est effectivement un théâtre qui touche au populaire. L'artiste renoue avec des thématiques universelles : amour, mort, famille, filiation. Il propose des thématiques et une atmosphère proche de la culture américaine⁸⁶⁴ et donc proche de ce que le public connaît, telles que les constructions cinématographiques⁸⁶⁵. Ajoutons à cela qu'il choisit un protagoniste contemporain du public, souvent un personnage qui a entre vingt et trente ans. C'est ce que souligne Geneviève L. Blais dans son article « WM vers un ailleurs troublant⁸⁶⁶ ». Autant de traits qui le rapproche de ce que décrit Brecht dans son *Petit Organon*.

37. Le fait de situer l'action à l'époque du spectateur peut le faire se sentir plus proche et vivre les mêmes événements. Il se pose alors la question de comment il aurait réagi et c'est là le début de la critique.

38. Il faut que le personnage soit pareil aux autres sans l'être vraiment afin que tout un chacun, malgré ses différences et son expérience, puisse s'y retrouver. Il faut que le personnage ait « un discours où il lui arriverait de changer d'opinion ou qui dirait tout simplement des phrases contradictoires : l'écho, mêlant sa voix à la sienne, confronterait les phrases »⁸⁶⁷.

Le nombre et la variété des personnages mouawadiens permettent de rentrer dans ces critères. Les personnages principaux sont de jeunes trentenaires, ce qui représente l'âge de la majorité du public mouawadien. L'action de chacune des pièces se situe l'année où elles sont représentées. Les personnages principaux ont, de plus, un discours souvent confus qui peut être contradictoire (soliloques). Ils sont par nature des essences indéfinies⁸⁶⁸ qui permettent au spectateur de s'identifier.

Enfin, comme nous venons de le décrire, ses pièces sont conçues et perçues comme des événements médiatiques. Elles éveillent la curiosité, voire l'excitation et l'attente. Mouawad joue souvent à guichet fermé, il faut donc réserver les places à l'avance (dès l'ouverture des guichets, que

⁸⁶² Ibid., p. 42.

⁸⁶³ Ibid.

⁸⁶⁴ Cf. première partie, chapitre 2.

⁸⁶⁵ Cf. deuxième partie, chapitre 3.

⁸⁶⁶ Geneviève L. Blais, « Regard vers un ailleurs troublant : Wajdi Mouawad », *Jeu : revue de théâtre*, n° 117, (4) 2005, p. 154-160.

⁸⁶⁷ B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, suivi de, *Additifs au petit organon*, Paris, L'arche, 1963, p. 54.

⁸⁶⁸ Cf. deuxième partie, chapitre 2.

ce soit à la scène nationale de Malraux à Chambéry (73), aux Célestins à Lyon (69) ou lors du festival d'Avignon⁸⁶⁹. Ce sont toutes ces considérations qui nous ont amené à penser l'idée du « spectateur mouawadien ». Il serait à ce propos très intéressant de faire une étude socio-culturelle (voire sociologique) de cette « expérience » des spectateurs. Nous pensons qu'ils forment en grande majorité un profil type. Pour les jeunes dont parlent Jubinville et Banu, le théâtre de Mouawad est souvent la première expérience théâtrale. L'événement auquel ils assistent crée des liens entre eux. Ils discutent avant, après les spectacles et pendant les entractes de ces mises en scènes fleuves. Ils se rassemblent parfois en communauté. Il se trouve en effet plusieurs pages facebook qui sont consacrées aux spectacles de l'artiste contemporain. Mouawad lui-même provoque cette idée du rassemblement puisqu'il organise de multiples rencontres. Elles ont lieu au moment des représentations. Citons par exemple la rencontre dans le cadre de la présentation du Quatuor au Festival Trans'Amérique de Montréal en 2010 qui a eu lieu le 10 juin à 17h⁸⁷⁰, celle du même type lors des mêmes représentations au festival d'Avignon en 2009 (11 juillet à 16h à l'École d'Art). Ces deux rencontres publiques sont d'un type traditionnel comme il s'en fait dans ce genre de manifestations culturelles, mais l'artiste de scène multiplie les occasions. Les rencontres ont parfois lieu en dehors de tout lien avec un spectacle en tournée. Ce qui est le cas des rencontres que nous citons régulièrement ou dernièrement de l'entretien public avec Tiphaine Karsenti qui a eu lieu au Centre Pompidou en avril 2013. Il suffit de faire une recherche sur le site de Youtube, d'aller sur les sites des salles de spectacles qui l'ont accueilli ou encore de jeter un œil au catalogue de la BNF pour se rendre compte du nombre impressionnant d'entretiens enregistrés ou filmés dont il est la figure centrale. Dans la rencontre qui a lieu après l'événement que fut Quatuor à la Cour des Papes d'Avignon en 2009, les spectateurs ne manquent pas de remercier Wajdi Mouawad chaque fois qu'ils prennent la parole pour lui poser une question.

Lors de cette même rencontre publique, une personne interroge Wajdi Mouawad sur sa relation à la peinture. Elle explique avoir été surprise de la place que la peinture tient dans le Quatuor auquel elle vient d'assister. Elle n'a pas terminé sa phrase que des rires parcourent l'assemblée. Cette réaction des autres spectateurs, a priori déplacée, ne l'est pas lorsque l'on sait que dans sa création précédente, *Seuls*, Mouawad joue, peint et se vautre dans de la peinture pendant la moitié de la représentation. Ces rires sont la preuve d'une complicité entre le public et « leur » artiste. Le spectateur mouawadien est aussi un connaisseur. Il a l'habitude de ses pièces. De tels éléments étoffent notre idée du « spectateur mouawadien ». Il serait à notre sens très riche

⁸⁶⁹ Nous nous basons ici sur des entretiens téléphoniques passés à ses différents organismes lors de nos réservations.

⁸⁷⁰ Références : <http://www.fta.qc.ca/2010/littoral-incendies-forets>. (le 13/08/2013)

d'approfondir cette relation de l'artiste avec son public en menant par exemple des entretiens avec « ses » spectateurs. De même qu'il serait sûrement important de faire une étude du type de spectateurs qui le rencontrent. Peut-être n'appartiennent-ils pas tous à cette communauté de « spectateurs mouawadiens » mais aussi à un public plus averti, curieux, ou encore universitaire.

3. Le directeur artistique et son public

Prolongeons encore notre regard en prenant, après l'auteur et le metteur en scène, l'échelle du directeur artistique. Nous avons commencé à étudier les programmations du CNA afin de déterminer la place et le rôle que se donne Wajdi Mouawad au cœur de la scène théâtrale québécoise⁸⁷¹. Reprenons-les maintenant pour approfondir la manière dont ce rôle de directeur artistique lui permet d'accroître sa relation avec le public.

Mouawad emploie souvent le terme d'« embraser » son public. Dans ce terme, il y a le sens des « braises », du « feu ». Sans aller jusqu'à l'expression populaire qui laisserait entendre que Mouawad veut « mettre le feu » à son public, gardons tout de même l'idée d'une « violence » faite au public. Le spectateur doit, dans l'intention du dramaturge, repartir transformé. En tant que directeur artistique du Théâtre français du Centre National des Arts d'Ottawa, Mouawad rédige l'éditorial du programme de la saison 2008-2009. Dans ce texte, il argue que le théâtre a une mission, pour lui-même et pour celui qui écouterait ses pièces. Il se doit de faire réagir son spectateur. Et lorsque nous avançons intuitivement que Mouawad voulait lui « mettre le feu », nous n'étions pas loin de la vérité. Cet éditorial rend compte du rôle que l'art doit avoir pour le monde selon lui. Il rend compte de l'engagement que le Théâtre doit avoir pour son public. Ainsi, le directeur artistique s'adresse au futur spectateur. Il parle à ce spectateur hypothétique en l'incluant dans son monde. Il lui dit « nous sommes des immeubles ». Son texte file cette métaphore. Elle met à jour ce travers de l'homme à ne pas oser sortir de lui-même, à rester dans ce « monde domestique où le chauffage est agréable, petit salon de thé protégé de la douleur » alors qu'en lui se trouve « un monde splendide » mais qu'il n'ose découvrir. Mouawad, fort de ce constat, explique alors son rôle en tant que directeur artistique. Il se propose de devenir « pyromane » pour détruire ce petit monde trop calfeutré qui passe à côté de la beauté et de la douleur. Il donne ainsi sa vision de ce que doit être l'art :

⁸⁷¹ Cf. première partie, chapitre 2.

L'œuvre d'art est ici, dans ce théâtre, vue comme un feu obligeant le locataire en moi à se faire connaître, à révéler son identité à l'immeuble que je suis pour qu'en courant partout, il ouvre enfin les portes derrière lesquelles se terrent les trésors les plus intimes et les plus bouleversants de mon être⁸⁷².

Le découpage de son texte est clair : d'un « nous » commun à chacun ; à tout homme tombant sur ce texte, il passe au « je » qu'il présente et qu'il définit. Ce « je », c'est lui-même en tant qu'individu mais aussi en tant que directeur artistique et en tant qu'artiste. Il définit son rôle et rappelle que l'œuvre d'art l'amène à engager « en [lui] un combat dont [il est] à la fois le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant. » Pour terminer, Mouawad s'arrête sur le « vous » qui invite son lecteur, à son tour, à devenir acteur de sa vie en devenant spectateur et en venant rejoindre le théâtre.

[...]
Nous sommes des immeubles habités par un
locataire dont nous ne connaissons rien.
Nous sommes des immeubles.

Directeur de théâtre, en ce sens, rime avec pyromane.
Je voudrais foutre le feu, que la ville s'embrace, que
les immeubles crament enfin. Car qu'arrive-t-il
lorsqu'un immeuble est ravagé par l'incendie? Les
vitres se brisent, les habitants ouvrent leurs portes
et se mettent à courir partout! Les extincteurs se
déclenchent, inondant tout le confort d'avant,
fracassant tout, ravageant tout! On en voit, parfois,
en proie au désespoir, se jeter même par les fenêtres
pour échapper à la chaleur intense des flammes!
L'œuvre d'art est ici, dans ce théâtre, vue comme un
feu obligeant le locataire en moi à se faire connaître,
à révéler son identité à l'immeuble que je suis⁸⁷³.

Cet éditorial n'est pas sans violence. Après avoir annoncé « nous sommes en guerre », Mouawad emploie des termes qui rentrent dans ce champ lexical de la guerre : « guerrier, colère, totalitarisme, mal, douleur, ravages, fracasse, s'écroule », champ lui-même porté par le champ lexical du feu : « pyromane, flamme, brûlés, embrase, brisées, extincteur, chaleur intense » ; ces deux champs sont de manière générale intensifiés par un vocabulaire inquiétant : « usés, sombres, dédales, noir, étranges, effrayants ». La volonté de Mouawad de réveiller son public ne peut être plus clairement énoncée.

⁸⁷² Extrait de l'éditorial de la saison 2008-2009 tiré de la brochure de la programmation de la saison 2008-9 du Théâtre français du Centre National des Arts (CNA) d'Ottawa, p. 4-5.

⁸⁷³ Idem.

L'engagement de Mouawad à provoquer un public réactif, attentif et qui pourra tirer des enseignements des spectacles auxquels il assiste commence dès l'enfance et l'adolescence. Pour le public d'enfants, il écrit des pièces que nous avons en partie étudié⁸⁷⁴. Le Théâtre français du CNA propose une programmation dédiée aux enfants. Cette programmation est menée par Benoît Vermeulen, que Mouawad a choisi comme programmateur jeunesse. Les deux hommes avaient travaillé ensemble pour *Assoiffés*.⁸⁷⁵ Dans son propre éditorial, Benoît Vermeulen reprend le thème de la programmation : « nous sommes en guerre ». Il explique être en guerre pour les enfants contre les maux modernes (la télévision abrutissante, l'ordinateur hypnotisant, les jeux-vidéo déshumanisants) qui cherchent à anéantir l'intelligence des enfants et leur sens critique. Comme Mouawad, les armes de Vermeulen sont « l'intelligence, la poésie, la beauté, la découverte et l'émerveillement ». Il termine :

Oui, je suis en guerre, mais c'est pour offrir aux jeunes un espace où ils pourront dépasser la surface des choses et des idées reçues et, peut-être, idéalement, se dépasser eux-mêmes⁸⁷⁶.

Ainsi, pour la programmation de 2010-2011, Benoît Vermeulen fait passer les spectacles de cinq à neuf. Cette saison ouvre également sur une série spéciale pour l'adolescence alors que précédemment la programmation s'adressait uniquement à l'enfance. Le credo de ce programme est toujours « la liberté intellectuelle, pas de bons sentiments et pas de point de vu tracé mais une ouverture pour un cheminement personnel. » Vermeulen propose son propre spectacle, *Éclat et liberté*, qui incite le public adolescent à la question de l'engagement et de la prise de parole. Il propose également une pièce de Jean-Frédéric Messier qui s'intitule *Au moment de sa disparition*. La fable ressemble aux quêtes des personnages de Mouawad. À l'image de Lou ou de Wilfrid, le cerveau de JF, le personnage principal, entreprend de traverser les États-Unis. Puis, un jour, dans le désert de l'Arizona, il disparaît, laissant seulement des vidéocassettes. Celles-ci font écho aux peintures qu'Harwan laisse dans *Seuls* de Mouawad. Les similitudes entre les univers de ces différents artistes sont significatives. Ce choix dans la programmation prolonge le désir du Théâtre français d'amener son public à une réflexion sur soi chère à Mouawad.

⁸⁷⁴ Cf. deuxième partie, chapitre 2, I.

⁸⁷⁵ Texte de Mouawad et mise en scène de Vermeulen en 2006 par la compagnie Le Clou.

⁸⁷⁶ Extrait de la brochure de la programmation de la saison 2008-9 du Théâtre français du CNA, p. 30.

Cette réflexion se prolonge de l'enfance à l'adolescence avec le « Projet Sophocle⁸⁷⁷ ». Entre 2011 et 2015, Wajdi Mouawad mettra en scène l'intégrale des sept pièces de Sophocle, ce qui donnera lieu à trois spectacles. Le premier volet, l'opus *Des Femmes*, a vu le jour en juillet 2011. Wajdi Mouawad a souhaité que cinq groupes d'une dizaine de jeunes, venus de Mons, Namur, Nantes, Montréal et de La Réunion, qui auront vingt ans en 2015, accompagnent l'ensemble de ce travail. Ils seront les témoins de cette aventure. Ces jeunes passeront de l'adolescence à l'âge adulte au contact de Sophocle. « Comment cette pensée, socle de notre civilisation est-elle encore vivante pour ces jeunes gens ? Leur présence aux côtés de Wajdi Mouawad aura-t-elle une influence sur le processus de création ? » Telles sont les questions soulevées par ce projet. Il s'y trouve donc bien un lien direct avec ce rôle de Passeur que Mouawad endosse. Il se fait le Passeur de ce groupe de jeunes par le biais du théâtre. Un voyage est programmé chaque année, en sa compagnie, avec l'ensemble des jeunes concernés par le projet. Les voyages sont choisis en lien avec une des phrases clef des pièces de Mouawad : « Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprends à penser » (prononcé par exemple ici par Nazira, la grand-mère de Nawal dans *Incendies*⁸⁷⁸). Ils se dérouleront suivant ce plan :

- Athènes : « apprends à lire » : En juillet 2011, la première partie des pièces de Sophocle, l'opus *Des Femmes*, sera présentée à Athènes. Ce sera l'occasion pour ces groupes de se retrouver une première fois et de rencontrer le traducteur Robert Davreux et le dramaturge François Ismert, qui les conduiront dans ce berceau de l'histoire, pour comprendre et décrypter les sources de notre civilisation.

- Lyon : « apprends à écrire » : Avec Natalie Zemon Davis, historienne, auteure du *Retour de Martin Guerre*, spécialiste notamment de la cause des femmes à la Renaissance, les jeunes découvriront l'histoire du livre à travers celle d'une communauté d'imprimeurs protestants, les nombreux manuscrits présents à Lyon et les métiers qui s'y rapportent.

- Auschwitz : « apprends à compter » : Les jeunes auront 18 ans au moment de ce voyage incontournable si on veut comprendre notre monde aujourd'hui, l'humanité ne pouvant jamais se départir de ce qu'il s'est passé là. Les chiffres y ont une signification toute particulière. Au passage à leur majorité, ils appréhenderont le rapport à la responsabilité.

- Le monde de l'oralité (pays arabe ou africain) : « apprends à parler » : Ce voyage se fera dans un pays où ils pourront se confronter à l'oralité, un facteur essentiel à la transmission. Le lieu dépendra de la conjoncture politique et des possibilités de voyage à cette période.

⁸⁷⁷ Cf. <http://www.theatreunion.re/avoir20ans/projet.php> (le 05/02/2014).

⁸⁷⁸ op. cit., p. 31.

- « Apprends à penser » : Offrant l'opportunité d'englober les expériences précédentes, le cinquième voyage devrait se dérouler en dehors des terres, idéalement la lune... « Un équivalent est à trouver ! » précise Mouawad.

Par ces différents biais et grâce à ses différentes casquettes artistiques, Wajdi Mouawad parvient à renouer avec les fondamentaux du théâtre, décrit dès l'antiquité par Aristote, comme le rappelle Gasparini :

Contrairement à Platon, Aristote voyait dans la littérature un facteur de cohésion sociale. D'où sa prédilection pour le théâtre qui rassemble les citoyens autour d'une représentation de leur histoire. Mais, paradoxalement, il expliquait l'effet bénéfique de la *mimèsis* par la catharsis, qui est un phénomène psychologique, intime, personnel, secret. *La Poétique* prenait donc en compte un autre destinataire que le peuple dans son ensemble : l'individu. Elle légitimait, avant Barthes, la notion de plaisir du texte et, avant Freud, sa fonction curative⁸⁷⁹.

Nous pourrions ajouter : « avant Mouawad, sa contribution à « l'incendie » de cet individu ».

II.

Mouawad : personnage public

La relation tumultueuse de Wajdi Mouawad avec son public l'entraîne vers une définition et la création d'une figure de l'artiste. C'est de cette relation que l'artiste puise sa définition. A l'image de ses personnages, qui, s'ils demeurent enfermés, meurent, Mouawad entretient une relation nécessaire avec son public. Cette relation est revendiquée et sans cesse sollicitée. Elle donne naissance à celui que tous appelle « Wajdi ». Cette identité ainsi créée est une nouvelle mise en scène. L'artiste tient un rôle vis-à-vis de son public. Il tend à maîtriser une image quasi commerciale ou en tout cas emplies de provocations.

1. Création d'un mythe

Lors de notre séjour au Canada, nous avons eu accès à une revue de presse importante, celle du Centre de Recherche Interuniversitaire sur la Littérature et la Culture Québécoises (CRILCQ). Elle nous a permis de confirmer une intuition que nous avions et qui est encore plus présente au Québec qu'en France. Mouawad se met en scène lui-même en tant qu'artiste en train de créer. C'est-à-dire qu'il parle beaucoup de son travail de création avant même que les pièces ne soient terminées. Il élabore différentes stratégies pour faire découvrir son travail, sa méthode, ses répétitions, aux journalistes et à son futur public.

⁸⁷⁹ P. Gasparini, op. cit., p. 335.

Ainsi, il propose des spectacles, des rencontres publiques qui sont en fait des mises en scène des répétitions. Par exemple, il annonce que, dans le cadre du Festival du Théâtre des Amériques (FTA), le public pourra rencontrer un théâtre en train de se faire. La séance intitulée « L'espace fictionnel est un couteau planté dans la gorge de la réalité » permet au public de le rencontrer avec ses comédiens, ses concepteurs, et d'échanger à propos de son prochain spectacle, *Forêts*⁸⁸⁰. Dans cette démarche se devine l'idée de faire du processus de création un spectacle en soi. La rencontre est incluse dans le programme du FTA, au même titre que les pièces qui y sont présentées. Elle a un titre comme le serait un spectacle. Ce titre est d'ailleurs une reprise d'une phrase clef du *Sang des promesses* comme nous l'avons relevé plus haut⁸⁸¹. Le lien entre son œuvre aboutie et le processus de création est donc mis en évidence par la reprise de cette phrase clef. Les deux sont traités sur le même plan par Mouawad et sont présentés sur un pied d'égalité. Ainsi son travail de créateur est annoncé comme un spectacle, voire une œuvre.

Les mises en scène de ce genre peuvent aller jusqu'à la provocation. Nous avons énuméré plus haut ses coups de gueules, ses lettres ouvertes sur le sol québécois⁸⁸² ; il en est de même en France. L'une des provocations les plus marquantes est sa décision de faire monter Bertrand Cantat sur les planches. Le metteur en scène a effectivement décidé que Cantat chanterait et tiendrait le rôle du chœur dans les mises en scène qu'il fait des pièces de Sophocle. Lors de la programmation de trois premières tragédies à Avignon en 2011, la polémique fait débat. Faire monter une idole du rock français coupable du décès de sa femme, Marie Trintignant, a de quoi faire réagir. Les réactions sont mondiales. La Suisse, Barcelone et même le Québec refuse de voir jouer l'ancien chanteur de Noir Désir. Walid Salem et Nolwenn Le Blevenec, journalistes sur Rue89⁸⁸³ résument les débats. Ils comprennent le scandale et louent la puissance théâtrale de l'homme sur scène. Émotions dont nous avons pu être témoin lors du passage de la trilogie aux Célestins (Lyon) en décembre 2011.

Provocation ou foi en le pardon et en la rédemption ? Il est aussi possible d'arguer que cet événement valorise aussi le côté très rock'and'roll du dramaturge lui-même. Ce genre d'écarts peut laisser penser à la volonté de l'artiste de devenir une sorte de mythe. Peut-être se projette-t-il dans le rock de Bertrand Cantat. En tout cas il se l'approprie en lui laissant faire la totalité des musiques de

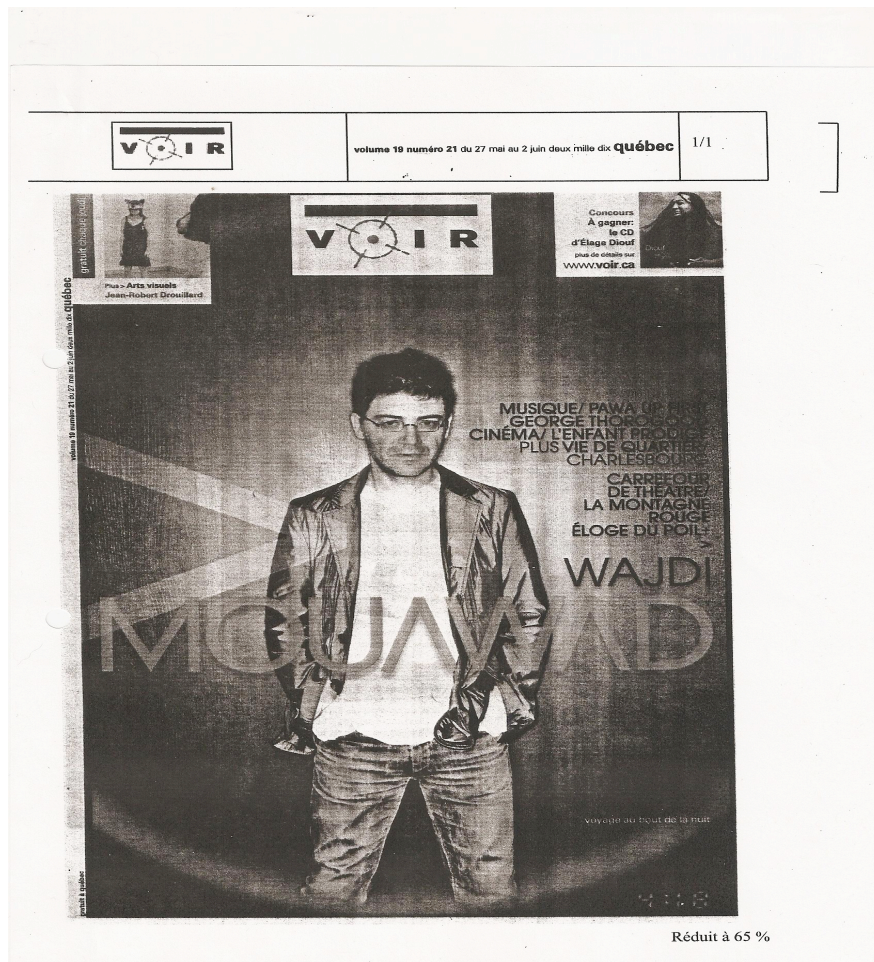
⁸⁸⁰ Lise Gagnon, « Imaginaire quantique : chantier autour de Forêts » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 117, (4) 2005, p. 57.

⁸⁸¹ Cf. deuxième partie, chapitre 3.

⁸⁸² Cf. première partie, chapitre 2.

⁸⁸³ <http://www.rue89.com/2011/07/03/cantat-sur-la-scene-de-mouawad-dune-tragedie-lautre-211981>
<http://www.rue89.com/2011/04/09/huit-ans-apres-bertrand-cantat-divise-toujours-le-monde-en-deux-199316>

la mise en scène de ses pièces de Sophocle. Ils rédigent ensemble la traduction qu'ils font des paroles du chœur ; cela permet à Mouawad de figurer sur la pochette d'un disque⁸⁸⁴. Sans compter que cette polémique a fait connaître son nom à un public plus large que le public de théâtre, grâce à celui de Cantat. Ceci peut être vu comme une anecdote. Mais à ce nom sur la pochette d'un disque s'ajoute des clichés photo où Mouawad pose tel un chanteur de rock :



Cette photo est la couverture de *Voir*, volume 19, numéro 21 du 27/05 au 02/06/2010. L'artiste pose, les mains dans les poches, le regard vers le spectateur/lecteur, en jean, chemise blanche et veste de cuir. Il arbore une attitude très rock, très fière. Ces remarques sont peut-être un peu subjectives, quant à l'attitude rock'and'roll supposée de Mouawad. Cependant son attitude provocatrice ne cesse pas avec ces deux exemples. Cette mise en scène de lui-même se révèle également au travers du jeu qu'il mène avec les journalistes. La photo de couverture de *Voir* paraît à l'occasion de la tournée du Quatuor à Montréal ; l'artiste en fait la promotion en donnant rendez-vous « à cinq représentants de médias québécois devant le métro Mont-Royal... à 1h du matin⁸⁸⁵ ». Le rendez-vous commence dans un peep show :

⁸⁸⁴ *Chœur*, décembre 2011, Actes Sud – disque et livret.

⁸⁸⁵ Christian Saint-Pierre, « Voyage au bout de la nuit », *Voir*, volume 19, numéro 21 du 27/05 au 02/06/2010, p. 12

Autour de nous flottent les odeurs, retentissent les gémissements, tournent en boucle les images... explicites. Dans un couloir, adossé à une cabine, Mouawad insiste sur un aspect selon lui fondamental de son théâtre : la sexualité⁸⁸⁶.

La soirée se poursuit dans un hôtel de luxe, « autour d'un buffet bien arrosé⁸⁸⁷ ». Si le journaliste qui rédige l'article est subjugué par ce qu'il pense être l'artiste qu'il « estime le plus⁸⁸⁸ », nous ne pouvons nous empêcher de voir au-delà de ce qu'il en dit. Christian Saint-Pierre décrit les deux heures durant lesquelles le dramaturge a parlé de son travail, dans un monologue « passionnant, bouillonnant, truffé de références et de citations, de rage et de rire⁸⁸⁹ ». Nous lisons un monologue empli de métaphores préparées, de citations choisies, de répétitions (exactement comme dans les entretiens sur lesquels nous revenons quelques lignes plus bas). Le cadre de cette conférence de presse n'est pas aussi « subversif » que le journaliste l'affirme mais bien, selon nous, une nouvelle mise en scène de l'artiste par lui-même. Saint-Pierre rappelle que « le directeur du Théâtre français du CNA a choisi de dévoiler sa saison 2011-2012 dans deux succursales de la chaîne Tim Hortons⁸⁹⁰ et que la brochure-calendrier [...] était ornée des figures iconoclastes de la Winnipegoise Diana Thorneycroft »⁸⁹¹. Éléments qui sont tous des provocations de la part de l'artiste québécois. Une manière de faire parler de lui. Et toujours cette volonté acharnée de se mettre en scène, de ne dire que ce qu'il a choisi de dire, de maîtriser son image et son discours au cours de chaque entretien ou de chaque manifestation.

Dans le même ordre d'idée, plus récemment, la 67^e édition du Festival d'Avignon propose un spectacle à entrée payante intitulé *Rendez-vous avec Wajdi Mouawad*. Le programme précise que la conception est de Mouawad et que le « spectacle » a une durée de 1h30 environ. Nous atteignons ici une forme de paroxysme : les entretiens avec l'artiste deviennent des spectacles payants. La volonté de mise en scène de soi est manifeste. De la même manière qu'il n'opère pas de distinction entre l'œuvre et le processus de création, l'artiste n'opère pas de différence entre sa propre parole, la parole du narrateur et la parole du personnage. Il nous semble qu'il fictionnalise sa vie d'artiste. Il n'y a plus de frontière entre les différentes figures d'auteur que nous listions au chapitre précédent.

⁸⁸⁶ Ibid.

⁸⁸⁷ Ibid.

⁸⁸⁸ Ibid.

⁸⁸⁹ Ibid.

⁸⁹⁰ Tim Hortons Inc. est une chaîne de restaurants canadienne fondée en 1964 à Hamilton, en Ontario, par l'homme d'affaire Jim Charade et le joueur de hockey sur glace professionnel Tim Horton. Elle est spécialisée dans la vente de café et de beignets.

⁸⁹¹ Il s'agit d'images provocatrices qui posent un regard critique sur les symboles canadiens. Certaines d'entre elles présentent notamment Wayne Gretzky qui se fait dévorer par des lions ou encore des enfants qui se sont arraché la langue en la collant sur un mât en métal au bout duquel flotte le drapeau canadien <http://www.radio-canada.ca/regions/ottawa/2010/04/08/005-calendrier-cna-theatre.shtml> (le 15/05/2013).

Le Mouawad qui parle dans une interview (qui devrait être le réel) est une création aussi fictionnelle que les figures qui se trouvent dans ses textes. Tous ces éléments visent à ne construire qu'un seul personnage : le mythe mouawadien. Comme si la quête identitaire se poursuivait tant dans ses écrits que dans la parole vive. Ce mythe fonctionne si bien que sa dernière création *Temps* figurait à la programmation du Théâtre français du CNA (Ottawa) avant même qu'il ne l'ait réalisée. Cette pièce marque en effet un changement dans le processus de création de l'artiste contemporain : il n'effectue pas de recherche documentaire, ne mûrit pas la pièce pendant plusieurs années comme c'était le cas des cinq précédentes. L'auteur arrive au contraire avec un silence qu'il nomme "dérive". Dans la programmation de la saison 2010-2011, il est titré dans le programme « [...] » vu que personne, pas même l'auteur, ne sait ce que sera la pièce. Ceci est une belle démonstration de l'effet médiatique que le mythe mouawadien exerce. Le monde du théâtre semble avoir la conviction qu'une pièce, même encore en création, venant de lui, est porteuse d'un succès potentiel.

2. Création d'une place littéraire

L'interprétation qui serait uniquement basée sur une volonté de publicité médiatique est, selon nous, très réductive. Nous pensons qu'il s'agit également, et peut-être avant tout, d'une conséquence de la quête identitaire. Marie-Edith Lenoble pose, à propos des études postcoloniales, que pour des auteurs, tels Frankétienne, la question de la place de leur œuvre dans la littérature et la société culturelle est problématique. Elle écrit :

Frankétienne n'écrit pas dans un en-dehors de la culture dominante, ni même contre cette culture mais à l'intérieur – à l'intérieur d'un espace où, littéralement, il n'y a pas de place, où il n'existe pas de lieu qu'il pourrait dire sien⁸⁹².

C'est exactement le même phénomène dans le cas de Mouawad : il n'a pas à proprement dit de « place ». Même s'il n'est pas un écrivain issu d'une culture dominée, les mêmes problématiques sont présentes. Nous l'avons vu, son œuvre s'inclut dans les mêmes questionnements que ceux des auteurs québécois. En conséquence, l'enjeu d'écrire face, ou avec, ou à l'intérieur de la littérature francophone existe pour Mouawad, même s'il n'est pas québécois d'origine. Et en tant qu'écrivain migrant il doit, de plus, se creuser une place qui n'existe pas, n'étant justement pas un écrivain québécois. Il est dans une double problématique. Se faire une place au cœur du théâtre québécois et se positionner sur la scène francophone. L'urgence de se faire SA place est encore plus prégnante.

⁸⁹² Marie-Edith Lenoble, « Spiraler la langue : l'écriture schizophrène de Frankétienne », in *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Samia Kassab-Charfi (dir.), Belgique : édition Bruylant Academia, 2010, p. 110.

Déjà Zahida Darwiche Jabbour avance que Mouawad renonce volontiers à son identité d'exilé pour élire celle d'un apatride qui construit à coup de mots une terre à lui, une appartenance qui lui ressemble :

« Je ne me sens pas enraciné. Je n'ai pas l'impression d'errer, je suis en mouvement. Et chez moi... C'est dans mon cahier ! J'écris dans mon cahier depuis que j'ai 14 ans. C'est avec lui que je me sens bien », (propos recueillis par Véronique Beudet, « Canoé » 4 janvier 2007) déclare-t-il, rejoignant ainsi toute une lignée d'écrivains libanais d'expression française, poètes, romanciers ou dramaturges qui, exilés de leur pays, ont réussi à transformer l'exil en une chance de liberté et de naissance à une conscience nouvelle de leur place dans le monde⁸⁹³.

À titre anecdotique, la même image est reprise lors d'une exposition au Centre culturel canadien de Paris. L'exposition est organisée par deux artistes, l'un français (Jacky Lafargue) l'autre québécois (Louis Couturier). Il s'agit de huit drapeaux hissés sur la façade du centre donnant sur la grande place des Invalides. L'idée est d'ironiser sur le concept des « identités flottantes » en proposant à huit immigrants qui ont quitté leur pays pour le Canada ou la France de représenter leur identité personnelle au travers d'images et de phrases. Christian Rioux, dans son article « Histoire de drapeaux », explique :

Le metteur en scène québécois d'origine libanaise [Wajdi Mouawad] dit par exemple « *je ne suis pas d'ici* » (en montrant la fleur de lys) « *mais d'ici* » (en montrant ce qu'on imagine être sa table de travail)⁸⁹⁴.

La place que Mouawad cherche à se construire est donc dans un espace plus artistique que culturel. La construction de cette place va de pair avec la construction de l'identité. L'une et l'autre se construisent de manière tentaculaire, leur nécessaire construction amène à une telle prégnance qu'elles se déploient dans et au-delà des œuvres.

Mouawad tend à prouver qu'il entend la littérature occidentale et se l'approprié. Rappelons à ce propos l'appétit convulsif du dramaturge face à la littérature occidentale. Il lit énormément⁸⁹⁵ et cherche sans cesse à prouver qu'il a lu. Selon nous, la foison d'intertextualité qu'il propose dans ses textes est un besoin d'ancrage. C'est aussi un moyen de revendiquer son appartenance à la littérature occidentale. C'est une façon d'affirmer sa volonté d'en faire partie. Les éléments que nous avons relevés depuis le début de ce chapitre convergent tous vers la définition de cette place et de cette identité. Ils peuvent être lus comme les éléments puzzle de la place que Mouawad crée morceau après morceau. Il se crée de toutes pièces une image, des mots, des métaphores qui lui conviennent

⁸⁹³ Zahida Darwiche Jabbour, *Littérature francophone du Moyen-Orient...*, op. cit., p. 176-7.

⁸⁹⁴ C. Rioux, « Histoire de drapeaux » in *Le Devoir*, 10 octobre 2000.

⁸⁹⁵ Cf. première partie, chapitre 3.

et qui lui permet une apparente maîtrise de ce qu'il est ou veut être. Sans tendre du côté de la psychanalyse, nous pouvons avancer qu'au-delà du mythe de l'artiste, Mouawad se crée comme objet littéraire, voire comme personnage. Cette place est à la fois dévoilée et cachée :

Pour Winnicott, la filiation entre ces jeux [jeux d'enfants tel le jeu du « cache-cache »] et l'expression artistique de soi ne fait aucun doute : « Je pense qu'il est possible de détecter chez tous les artistes un dilemme inhérent qui relève de la coexistence des deux courants : le besoin urgent de communiquer et le besoin encore plus urgent de ne pas être trouvé.»⁸⁹⁶.

« L'auteur construit un « faux-self », dont il donne à entendre la voix et il s'en sert à la fois pour occulter et pour montrer le vrai » souligne encore Gasparini⁸⁹⁷. Ce constat nous plonge une nouvelle fois du côté de l'autofiction. Nous avons vu au chapitre précédent les multiples visages que prennent les figures d'auteur. « Voilà, peut-être, d'ailleurs, un des traits commun à toutes les autofictions : le *je* ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire, à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique dont on a vu qu'elle fondait le projet autobiographique. Car la pluralité du *je* implique que le *je* qui relate des souvenirs d'enfance, analyse des documents ou spéculé sur la nature de son art, n'est pas plus vrai que celui qui prend en charge des énoncés légendaires ou surnaturels. N'est-ce pas là un procédé séduisant pour réinventer sa propre vie, pour en considérer tous les possibles, pour lui assigner une autre fin ?⁸⁹⁸ ». Les propos de Hubier concernent les « je » qui se trouvent dans l'œuvre, mais quoi qu'il en soit, ce qu'il décrit est applicable au phénomène Mouawad au-delà des textes fictionnels.

Dans son article « Les blessures enfuies sous la thèse : sur la pièce *Seuls* », Hervé Guay analyse l'image finale de la pièce. Le spectateur voit Harwan comme fou, jouer avec la peinture, s'en enduire le corps, peindre les murs. Puis le tableau de Rembrandt *Le Retour du fils prodigue* apparaît une nouvelle fois sur scène. Harwan ouvre le tableau d'un coup de couteau et s'engouffre dans la brèche. Hervé Guay y voit un retour vers le pays perdu et vers le père. Si nous sommes d'accord avec cette image de la réconciliation et la promesse d'un retour, nous pensons que la symbolique de cette fin de spectacle a plusieurs sens. Celui que propose Hervé Guay n'en est qu'un seul. Afin de comprendre les autres sens, reprenons les propos d'Hubier :

⁸⁹⁶ P. Gasparini, op. cit., p. 343.

⁸⁹⁷ Ibid.

⁸⁹⁸ S. Hubier, op. cit., p. 124.

Si l'on se fonde sur les définitions inaugurales proposées par Serge Doubrovsky, il semble que l'autofiction soit essentiellement un jeu sur les voix et les perspectives narratives. Pourtant au fur et à mesure qu'ont été poussées plus avant les analyses, l'autofiction est apparue comme un dispositif procédant du désir, obscur, de se créer par l'art un tempérament, une nature jusqu'alors inconnue : une individualité nouvelle⁸⁹⁹.

Selon nous, cette « individualité nouvelle » qui se lit dans le final de *Seuls* est faite de l'art même. Mouawad se poserait par cette image comme un élément du tableau. Cette interprétation expliquerait pourquoi Harwan apparaît sous forme d'images filmées, pourquoi le personnage de l'acteur qui le joue disparaît sous les couches de peintures⁹⁰⁰. Harwan serait un élément artistique, un personnage malléable, transformable à souhait, un morceau du tableau de Rembrandt, un morceau de peinture. Et si « Harwan c'est Wajdi⁹⁰¹ », alors Wajdi est lui aussi un personnage. Ce phénomène de l'auteur qui devient personnage est un classique des autofictions mais ici le phénomène est encore plus marqué : Mouawad se définit comme un élément artistique, comme de l'art. Ainsi « chez [lui] c'est dans [son] cahier ».

3. Construction d'un personnage

Mouawad se construit comme une œuvre d'art. C'est également ce que fait Delaume que nous évoquions plus haut⁹⁰². Celle-ci est extrême dans sa manière de concevoir sa place littéraire. Elle affirme « être » un personnage fictionnel, qu'elle invente dans ses romans d'un bout à l'autre. Elle écrit par exemple :

Personnage de fiction statut particulier. Maîtriser le récit dans lequel j'évolue. Juste une forme de contrôle, de contrôle sur ma vie. La vie et l'écriture, les lier au quotidien. Injecter de la vie au cœur de l'écriture, insuffler la vie. Annihiler les frontières, faire que le papier retranscrive autant qu'il inocule. Ça ne m'intéresse pas d'être juste écrivain⁹⁰³.

Les raisons de cette construction de soi au travers de l'écriture ne sont pas les mêmes d'un auteur à l'autre. L'une fuit une histoire violente (le meurtre de sa mère par son père sous ses yeux d'enfant, dans le cas de Delaume) et l'autre essaie de se construire après l'exil. Mais les conséquences sont proches puisque Wajdi Mouawad atténue, lui aussi, les frontières entre réalité et

⁸⁹⁹ Ibid.

⁹⁰⁰ Cf. deuxième partie, chapitre 3.

⁹⁰¹ W. Mouawad, *Seuls*, op., cit.

⁹⁰² Cf. troisième partie, chapitre 1.

⁹⁰³ C. Delaume, op. cit., p. 6.

fiction. Les phénomènes que nous venons de décrire visent à brouiller ces frontières, à mettre de la fiction dans les entretiens, du biographique dans la fiction. L'un comme l'autre se pensent comme « personnage » avant tout littéraire. Delaume explique à propos de son pseudonyme :

J'ai imposé Chloé cancer du nénuphar : extrait l'arve de l'aume pour toujours me retrouver de l'autre côté du miroir⁹⁰⁴.

Elle dit être un personnage de roman et se construire, se concevoir et s'affirmer comme tel. Relevons les références à Boris Vian et à son héroïne Chloé dans *L'écume des jours* (1947), *L'arve et l'aume* (1943) d'Antonin Artaud et l'*Alice* de Lewis Carroll (de son vrai nom Charles Lutwidge Dodgson)(1865). Delaume construit donc le personnage qu'elle est autour des références culturelles qu'elle aime. Mouawad agit de même en accordant dans un entretien que s'il devait affirmer une nationalité, ce serait tchèque, car il est né à la littérature et à l'écriture avec Kafka⁹⁰⁵. De même, Eve Dumas souligne⁹⁰⁶ que Mouawad donne des allures d'œuvre fictionnelle à l'ouvrage qui retranscrit l'entretien qu'il mène avec André Brassard⁹⁰⁷. Mouawad entoure l'entretien de citations, de didascalies, d'explications sur le contexte de chacune des dix rencontres qui ont permis le livre. Il présente les trois intervenants (en comptant Sophie Létourneau qui retranscrit) comme des personnages. La construction de soi au travers de l'art et de la littérature est donc volontaire et assumée. Hubier analyse cette volonté comme étant un des principes même de l'autofiction :

Chez Doubrovsky comme plus tard chez Patrick Modiano, Annie Ernaux, [...], l'esthétique autofictionnelle à la première personne correspond ainsi à un double bouleversement. D'une part elle tend à confondre la fiction et la réalité, l'identité personnelle de l'écrivain et son identité narrative, laquelle souligne combien il est, en son texte, lui-même *et un autre*, le lecteur *et* le scripteur de sa propre vie⁹⁰⁸.

Il devient alors possible de concevoir un mythe mouawadien conçu dans un aller-retour entre ses textes, les entretiens et toute autre mise en scène de lui-même. Ce mythe est composé d'un ensemble de métaphores et de beaux mots. Ceux-ci ne doivent pas être analysés sous l'angle de la psychanalyse mais lus au travers de leur intérêt littéraire⁹⁰⁹. D'ailleurs, Gasparini propose que l'ensemble du paratexte et de l'épitéxte (les entretiens, articles et l'ensemble des mots de l'auteur sur son œuvre) peuvent être lus comme des échos des œuvres proprement dites. Ils les éclairent, les font

⁹⁰⁴ Ibid., p. 5.

⁹⁰⁵ Cf. première partie, chapitre 3.

⁹⁰⁶ Eve Dumas, « La face cachée de Wajdi Mouawad » in *La Presse*, 3 novembre 2002.

⁹⁰⁷ *Je suis le méchant*, entretien avec André Brassard mené par Wajdi Mouawad, avec la collaboration de Sophie Létourneau, Montréal, Québec : Leméac, 2004.

⁹⁰⁸ S. Hubier, op. cit., p. 127.

⁹⁰⁹ Ibid., p. 80.

résonner autrement, les explicitent, multiplient les portes et les fenêtres. C'est pourquoi nous souhaitons revenir sur ces textes particuliers de Mouawad qui ne sont ni romans, ni pièces de théâtre afin d'en comprendre les enjeux et peut-être aussi la poésie.

III

Discours public

1. Journal d'une création

Afin d'analyser les discours produits par le mythe mouawadien, nous puisons dans le vocabulaire de Philippe Gasparini dans son ouvrage *Est-il je ?- Roman autobiographique et autofiction*⁹¹⁰. Il distingue le « paratexte » ou « péri-texte » qui regroupe tous les éléments textuels ou iconographiques qui, dans un livre, entourent le texte proprement dit (souvent égal à paratexte) de l'« épitexte » : les informations disponibles sur un livre. Philippe Gasparini précise la notion de paratexte en lui ajoutant l'adjectif « auctorial ». Ainsi, le « paratexte auctorial », c'est ce que dit l'auteur, ici Mouawad, à propos de ses textes, ce qu'il commente. Ce sont les entretiens, les dédicaces, les introductions, les phrases en exergue, les structures (titres, noms des chapitres, des scènes), la signature, les textes explicatifs. Le « paratexte allographe » renvoie au livre objet : l'édition, la collection, l'iconographie, la mise en avant du texte dans une librairie, sur le livre : bandeau, couleur, quatrième de couverture, avertissement, notice biographique. Dans le cas qui est le nôtre, l'auteur y occupe encore une grande place. Ainsi dans les éditions de ses pièces chez Actes-Sud Leméac, c'est lui-même qui choisit l'illustration de la couverture. L'iconographie choisie par Mouawad est celle de « son » dessinateur, Lino⁹¹¹. Celui-ci a fait les affiches des spectacles du Quatuor.

Quant à l'« épitexte », il se découpe en deux sous-catégories. « L'épitexte auctorial privé » qui regroupe les brouillons, journaux, notes, lettres que rédige l'auteur. Et l'« épitexte auctorial intertextuel » qui consiste à se référer aux autres ouvrages pour les comparer et déceler la part récurrente qui tendrait à être autobiographique⁹¹².

⁹¹⁰ P. Gasparini, *Est-il je ?- Roman autobiographique et autofiction*, op. cit.

⁹¹¹ Dans son ouvrage, *Lino*, Marc H. Choko récapitule et honore l'œuvre unique d'Alain Lebrun, alias Lino. Celui-ci a notamment fait les affiches du Théâtre des Quat'Sous (Montréal). C'est dans ce cadre qu'il rencontre Wajdi Mouawad.

⁹¹² Ibid., p. 98.

Nous avons essentiellement étudié l'« épitexte auctorial intertextuel » afin de déceler et décrire les figures d'auteur. Nous nous intéresserons cette fois au péri-texte auctorial ainsi qu'à l'épitexte auctorial (qui chez Mouawad n'a rien de « privé »).

La mise en scène de lui-même se fait au cours d'événement tels que ceux que nous venons de décrire, mais elle est également l'occasion de création de discours écrits. Le procédé visant à présenter le processus de création comme étant le spectacle ne se cantonne pas à l'exemple des rencontres publiques. Le journal *Ici* livre un autre élément de ce qui pourrait appartenir à « l'épitexte auctorial privé ». Le journal présente ce qu'il intitule des « carnets de création ». Nous avons retrouvé les numéros des 2, 10, et 16 Mars 2006, soit les carnets de création n°2, 3 et 4. Le journal explique :

Wajdi Mouawad est à quelques semaines de la création de *Forêts*, son nouveau projet, monumental... Jusqu'à la première prévue à Chambéry (73, France), il nous livre chaque semaine ce carnet, véritable feuille de route d'une création.

Dans ce carnet, nous trouvons ce qui pourrait être un extrait de journal intime ou un carnet de bord. Le terme journalistique de « feuille de route » est bien choisi. Le texte est donc à la première personne, il est daté de manière précise (« Lundi 27 février 2006 », « 6h30 du matin », « à Chambéry »). L'auteur y dépeint les différentes étapes des répétitions et de ce qui les entoure (« faire la photocopie de tout le texte de *Forêts* »), les actions de la journée, les observations à partir de celle-ci, les réactions et émotions de l'auteur face à ces différents éléments :

C'est une chose étrange d'écrire une scène, d'en être heureux, puis un matin, la mettre debout sur le plateau et là, voir tout s'écrouler [...] (2 mars 2006)

/

Mais j'ai peur de l'aveuglement et je me sais aveugle. (2 mars 2006)

Tous les éléments sont donc bien ceux d'un journal empli de pensées intimes. Cependant le texte ne se présente pas comme un brouillon ou un journal que l'auteur aurait photocopié et livré intact. Des figures de styles apparaissent, la métamorphose en tête, si chère à l'auteur :

[...] comme si l'écriture se prenait une bonne scoliose, quelque chose de terrifiant, et alors, sans avertir, l'auteur se voit devenir, du coup, ostéopathe parce qu'il faut tout recraquer, recasser et reconstruire, en direct, mot à mot et pas à pas jusqu'au dernier (2 mars 2006).

Nous retrouvons dans cette longue phrase les traits de l'écriture mouawadienne telle que nous l'avons décrite⁹¹³, la métamorphose, les répétitions de sens, la longueur de la phrase et son rythme par vagues. Les trois « carnets de création » contiennent plusieurs phrases de ce genre plus littéraires qu'intimes. Le doute s'installe donc à la lecture de ces lignes et la présence d'un lecteur (autre que l'auteur lui-même) est soupçonnée. Ce lecteur potentiel finit d'ailleurs par apparaître derrière un « vous » :

Il était temps, vous me direz (2 mars 2006).

/

Au fait, est-ce que je vous ai dit que la Première de *Forêts* avait eu lieu mardi ? (16 mars 2006)

Derrière ces mots, se lit le contact familial avec le public. Nous sommes face à cette relation que Mouawad souhaite proche (d'où les nombreuses rencontres). Le texte donne l'impression d'une lettre écrite à un ami. Nous ne sommes ni dans le journal intime, ni dans le texte littéraire, ni dans la lettre, mais nous sommes dans un peu de chacune de ces formes. Nous sommes dans une relation proche et familière. L'auteur se confie à son lecteur, il livre ses impressions les plus secrètes. Mais, dans un même temps, ce n'est pas sans un peu de manipulation. Car il n'y a rien dans ces trois carnets qui dise réellement comment se déroule une répétition et ce en quoi consiste la pièce. Le lecteur apprend seulement qu'elle dure quatre heures et que la fable se déroule entre 1870 et 2006. Cette manipulation est mise en exergue par cette interrogation que nous citons à propos de la première. Elle se trouve dans les cinq dernières lignes du dernier carnet. Dans ce carnet, le dramaturge raconte qu'il quitte Chambéry pour aller au soleil dans le sud avec un ami, il raconte leur pique-nique. Il y a donc une volonté de l'auteur de détourner le sujet (la pièce *Forêts*) et mener le lecteur où bon lui semble en l'éloignant de l'enjeu même des « carnet de création ». Nous pensons donc que ces carnets de création qui se présentent comme l'expression sincère du récit du processus de création, s'avèrent être une fenêtre quasi publicitaire. L'auteur se livre mais en ménageant le suspense. Il livre des informations concernant la pièce mais laisse entier le mystère qui l'entoure. Par de tels procédés, il crée l'attente dont nous parlions plus haut. Le spectateur mouawadien (ici québécois) est éveillé dans sa curiosité. Il connaît déjà les pièces *Littoral* et *Incendies* qui ont été créées au Québec et il est impatient de voir la suite. Les carnets de création semblent en tous cas conçus pour provoquer ou renforcer cette curiosité et cette attente.

⁹¹³ Première partie, chapitre 1 et deuxième partie, chapitre 3.

Ce procédé qui consiste à dévoiler ce qui appartient à la sphère du privé est systématisé et officialisé avec l'édition de *Le Sang des promesses : puzzle chemin, rhizomes*. La démarche est ainsi renforcée et ne risque pas d'être aussi éphémère qu'un journal. Le public visé est aussi plus large. La démarche est également élargie puisqu'il ne s'agit plus seulement de la pièce *Forêts* mais de l'ensemble du Quatuor. Cette édition nous entraîne aux sources de la création, de l'inspiration, des premiers écrits à la mise en scène. L'ouvrage inclut des photographies de la pièce jouée. Nous y retrouvons les extraits de journaux, les lettres aux acteurs, les extraits de programmation.

Cet ouvrage à propos du *Sang des promesses* n'est pas le seul. Le phénomène se renouvelle dans l'édition de la pièce *Seuls*. Ce solo de Mouawad, tel que nous l'avons décrit plus haut, est basé sur l'écriture scénique⁹¹⁴. Le spectacle ainsi conçu repose, rappelons-le, aussi bien sur le texte que sur d'autres éléments qui sont de nature diverse (son, musique, vidéo, effets spéciaux, peinture, tableau...). En faire l'édition pose donc des questions liées au rendu du spectacle. Faut-il éditer seulement le texte, comme il est coutume de le faire même dans l'édition de dramaturgie ? Ou faut-il également rendre compte des éléments scéniques ? Dans ce cas, de quelle manière l'édition peut-elle en rendre compte ? Yves Jubinville soulève ce questionnement dans l'éditorial qu'il fait pour la revue *Voix et Images* n°102 (2009). Ce numéro consacre un dossier à la « trajectoire de l'auteur dans le théâtre contemporain ». Le principe de l'édition est de laisser une trace de son travail, d'une œuvre, d'une idée : par extension une trace de soi. Ainsi, les pièces de théâtre contemporaines québécoises liées à l'écriture scénique ou au théâtre d'images posent la question de leur trace future : comment rendre compte de l'éphémère, du « processus de réception » ? L'ensemble de l'œuvre de Robert Lepage est par exemple concernée par ce passage de l'immédiateté de la parole à la fixité de l'édition. Yves Jubinville à ce propos prend l'édition de *Seuls* en exemple :

Emule de Lepage mais aussi homme de lettres, Wajdi Mouawad offrait peut-être une solution, sinon une alternative, au modèle de l'édition des œuvres scéniques de Lepage en publiant, en 2008, un ouvrage retraçant la création de son spectacle *Seuls* [...]. Hervé Guay prend prétexte de cette expérience inédite qui consiste à publier un journal de création (et non le texte seulement) pour examiner, dans le champ théâtral actuel, des cas limites de ce qu'on serait tenté d'appeler une dramaturgie de plateau [...]. Guay parle, en empruntant l'expression à Mouawad, d'un texte polyphonique à propos du travail de composition, proche de la musique de l'auteur de *Seuls*⁹¹⁵.

⁹¹⁴ Cf. deuxième partie, chapitre 3.

⁹¹⁵ Yves Jubinville, introduction de « trajectoire de l'auteur dans le théâtre contemporain », in *Voix et Images* n°102, 2009, p. 9-10.

Wajdi Mouawad travaille donc à rendre compte de son travail d'écriture scénique. Son ouvrage *Seuls* marque un tournant dans la conception de l'édition théâtrale⁹¹⁶. Du point de vue de son propre parcours et de sa propre conception de l'artiste, par ce geste envers l'édition, Mouawad vient se placer du côté de l'écriture. L'édition est le signe de la trace écrite. Par ce geste, Mouawad manifeste sa volonté de revendiquer les mots et sa volonté de s'inscrire dans l'histoire littéraire.

Cette édition fait une fois de plus la part belle à « l'épitéxte auctorial privé ». Elle inclut également des éléments que nous pouvons considérer comme appartenant à la sphère de « l'épitéxte » tels que les extraits de programmation.

Ce travail de Mouawad est donc non seulement une manière nouvelle de permettre l'édition d'un spectacle théâtral, mais également de proposer que l'œuvre n'est pas uniquement le résultat scénique. Pour le dramaturge, le spectacle est aussi bien sur scène lors des représentations qu'avant lors de son élaboration. Cette attitude lui permet d'exister au-delà de ses œuvres. L'écrivain tel qu'il le présente (se présente) n'est pas seulement l'auteur d'une pièce que le spectateur découvre, mais un artiste en action. Mouawad ne confie pas seulement son sentiment et ses difficultés à un journal ou au cœur de correspondances ; il ne rédige pas non plus une théorie du théâtre tel qu'il le conçoit. Il élabore l'ensemble, explique tout d'un bout à l'autre. Il donne l'impression de se mettre entièrement à nu. Il dit tout de ses doutes, de ses sources, de ses procédés, du temps de conception, des éléments scéniques, des pistes qu'il écarte et de celles qui sont fructueuses, jouant une nouvelle fois sur ce « cache-cache » auctorial dont parle Winnicott⁹¹⁷. Le livre ainsi élaboré contient des photographies des répétitions ou des spectacles, des schémas et des croquis en vue de la mise en scène, des questions ouvertes.

L'ensemble de ces documents constitue à notre sens l'œuvre de Mouawad. Cette œuvre est largement plus grande que le texte de ses pièces de théâtre ou de ses romans. Comme le souligne Gasparini :

[...] l'attestation documentaire, l'intertextualité, l'autocitation, la mise en abyme et le métadiscours n'ont pas seulement pour fonction de porter un éclairage sur l'œuvre. Dans le même temps, ils la produisent. Ces différents dispositifs ont ceci de commun qu'ils ouvrent dans le texte sur des portes, ou des fenêtres, qui les mettent en contact et en perspective avec d'autres discours pourvus, eux aussi, de portes et de fenêtres. Par

⁹¹⁶ Se référer à l'article « Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique – Le texte dramatique actuel de la scène à l'édition » d'Hervé Guay de l'université de Montréal paru dans la revue *Voix et images* n°102, 2009 et à celui de Michel Vaïs « L'Oiseau polyphonique : *Seuls* » parue dans la revue *Jeu : revue de théâtre*, n° 130, (1), 2009.

⁹¹⁷ Winnicott « De la communication et de la non-communication » (1963) repris dans *Processus de maturation chez l'enfant*, trad. Fr. de J. Kalmanovitch, p. 158.

ces ouvertures, le roman respire, se déplie, se féconde et se démultiplie. [...] [Le texte] non seulement accède à une profondeur réflexive éminemment littéraire, mais il devient un objet culturel, un vecteur d'échanges⁹¹⁸.

Nous pouvons ajouter que si le texte respire, se déplie, se féconde et se démultiplie, il en est de même pour l'auteur qui se crée selon les mêmes fils conducteurs. Mouawad par ces procédés tend à dire qui il est en tant qu'artiste ou plutôt quel artiste il est.

2. Discours public en boucle

a) Re-création et ré-édition

Cette volonté de dire ce qu'il fait et ce qu'il pense va de pair avec l'idée de vouloir être au plus près de la vérité ou plutôt de la justesse. L'artiste cherche en permanence à ce que les mots qu'il pose sonnent « justes » ou fassent « vrais ». Cette obsession du mot exact l'amène, nous l'avons souligné, à la répétition⁹¹⁹. Cette répétition interne à l'écriture se propage aussi au-delà des textes. Elle amène l'auteur à réécrire et à republier ses œuvres. Ainsi la pièce *Littoral* a été réécrite trois fois. Elle est présentée au public la première fois en 1997. Elle est ensuite modifiée pour la première édition en 1999 chez Leméac – Actes Sud Papiers. Une nouvelle version de la pièce en elle-même est ensuite réécrite en 2009 au moment de la création de *Ciels* alors que l'auteur réinvente et présente au festival d'Avignon le Quatuor *Le Sang des promesses*. Pour cette nouvelle version, le texte est modifié ainsi que la mise en scène. Celle-ci intègre par exemple un nouvel élément scénique : la peinture. Cette nouvelle version donne naissance à une nouvelle édition toujours chez Leméac – Actes Sud Papiers. Le nouvel ouvrage porte la mention « nouvelle édition »⁹²⁰.

Les autres pièces du Quatuor sont elles aussi éditées deux fois⁹²¹ suite à cette refonte du Quatuor en 2009. Seul *Ciels* fait exception. *Littoral* a, de plus, été transformé en film par Wajdi Mouawad lui-même (2004). De telles modifications marquent une volonté de l'auteur de toujours garder une maîtrise (illusoire?) de son œuvre. Il tend à rendre compte de son évolution artistique. Nous imaginons qu'il n'était pas concevable pour lui de présenter *Littoral* au public de 2009 tel qu'elle était en 1997. Il veut y inscrire son évolution artistique. Les transformations d'une version à l'autre peuvent être très importantes. Dans le film, l'un des personnages meurt, ce qui n'est pas le cas dans la pièce. Entre les deux éditions d'*Incendies*, une scène a disparu :

⁹¹⁸ P. Gasparini, op. cit., p. 140.

⁹¹⁹ Cf. deuxième partie, chapitre 3.

⁹²⁰ Une nouvelle édition est sortie aux éditions Babel en 2011. Les pièces nommées « tome » et numérotées de un à quatre sont regroupées sous le titre *Le Sang des promesses*. Nous n'avons pas pu approfondir la comparaison avec l'édition d'Actes-Sud Papier, il est cependant manifeste que le texte a encore été modifié.

⁹²¹ *Incendies* en 2003 et 2009 et *Forêts* en 2006 et 2009

JEANNE. Simon, il reste une cassette de son silence. Écoute-la avec moi.
Jeanne et Simon écoute le silence de leur mère.

-Scène 39. La dernière cassette-

Il se met à pleuvoir. [...] Au-delà de ce silence, une voix leur parvient. Il pleut.
Jeanne, Simon, Nihad,
Ce soir,
Comme la branche se libère de son fardeau d'hiver,
Je me suis sentie à nouveau libérée. [...] ⁹²²

La pièce se termine donc sur la parole enfin libérée de la mère. Comme si elle s'était exprimée sur les cassettes. Elle livre à ses enfants un message de bonheur dans lequel elle raconte ses retrouvailles avec son amour d'adolescence (le père de Nihad/Abou Tarek). Cette scène donne du sens à l'une des phrases clef de la pièce : « maintenant que l'on est ensemble ça va mieux ». La pièce dans la version de 2009 se termine ainsi :

SIMON. Jeanne, fais-moi encore entendre son silence.
Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère.
Pluie torrentielle ⁹²³.

Du point de vue de la fable, le fait que ce soit Simon qui prononce ces mots crée un équilibre entre les jumeaux. C'est Jeanne qui, la première, écoute les cassettes et commence l'enquête. Simon demeure dans un premier temps dans la colère. Avec le final de 2009, ce personnage acquiert plus de maturité et donc un équilibre dans la démarche des deux protagonistes. Le fait d'ôter la scène finale marque l'évolution de la pensée artistique de l'auteur. Nous avons vu qu'il tend vers une désillusion concernant le pouvoir de l'art et son impact. Il se trouve également dans un désir de plus de simplicité. ⁹²⁴ L'absence de la 39^e scène donne donc moins dans l'optimisme à la Broadway et plus dans le retour au tragique. Ce ne sont que quelques exemples, une étude pourrait analyser l'ensemble des pièces et de leurs différentes éditions afin d'en comprendre les évolutions.

⁹²² Wajdi Mouawad, *Incendies*, coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2006, p. 90-2.

⁹²³ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 93.

⁹²⁴ Ce qu'il annonce d'ailleurs dans l'édition de *Seuls* créé après les trois premières pièces du Quatuor (en 2007) : « Avec *Seuls* je cherchais un moyen de tuer le "bavardage" qui jusqu'ici était le mien » (op. cit., p.12). La refonte du Quatuor en 2009 bénéficie du travail effectué avec *Seuls*.

b) Systématisation de la répétition

En analysant les éléments du paratexte, du péri-texte et de l'épitéxte, il devient évident que la répétition se propage des œuvres à l'ensemble des mots de l'auteur. Les mots qu'emploie Mouawad pour parler de sa création, de son travail d'artiste – ceux que nous trouvons également dans l'épitéxte auctorial « privé » que nous venons de décrire – reviennent sans cesse. Il se crée des échos quasiment à l'infini. Les métaphores dont il use dans les entretiens qu'il accorde sont parfois tirées de ses œuvres mêmes et se retrouvent dans ses textes autofictifs. Et inversement.

Ainsi, nous avons eu l'occasion de relever le texte de *La petite table de jardin* qui se retrouve dans *Le Poisson-soi* et dans *Seuls*⁹²⁵. C'est également le cas du texte de l'homme qui marche vers la mer qui se retrouve dans *Littoral*, dans *Rêves* et dans *Le Poisson-soi*⁹²⁶. Ces exemples sont des échos d'un texte à l'autre entre dramaturgie et autofiction. Le phénomène existe également dans les entretiens et les textes du domaine de l'épitéxte. Lors de l'entretien avec Daniel Chartier⁹²⁷, il reprend l'image de l'homme tel le locataire d'un immeuble, cette image se trouvant dans l'éditorial du programme de la saison 2008-2009 du Théâtre Français du Centre National des Arts d'Ottawa (voir plus haut). Dans ce même entretien, il lit un texte qu'il a préparé pour cette rencontre *Nouveaux regards sur la littérature québécoise*. Ce texte part d'une métaphore dans laquelle différents enfants aux quatre coins du monde regardent le ciel. L'enfant quel qu'il soit est empli d'espoir et rêve d'être libre pour que finalement l'adulte qu'il devient comprenne qu'il a échoué en voyant son propre fils rêver à son tour. Ce texte se trouve dans *Seuls* en une version plus abrégée. Nous y retrouvons les espoirs de l'enfant qui veut compter les étoiles, les conversations avec le père qui se font à la fois en arabe et en français (scène 4) :

Une question que j'ai toujours voulu te poser : pour quelle raison vous m'avez fait croire [...] que pointer les étoiles ça pouvait faire pousser des verrues aux doigts ! Pourquoi vous m'avez-vous fait croire ça ? Après pour compter les étoiles sans les pointer c'est assez compliqué. Remarque j'ai fini par développer une technique : je cachais mes mains sous la tête et je commençais par repérer l'étoile la plus brillante [...] ⁹²⁸.

Dans ce même entretien, il est question de la langue : nous y retrouvons les mêmes expressions de la « monstruosité » et les mêmes anecdotes que celles que nous avons relevées dans la première partie aux chapitres 1 et 3. Ces évocations sur la perte de la langue maternelle se répètent dans les mots d'Harwan dans *Seuls* (scène 4) et dans l'entretien avec Joel Cramésnil⁹²⁹. De

⁹²⁵ Cf. deuxième partie, chapitre 2.

⁹²⁶ Cf. première partie, chapitre 1.

⁹²⁷ W. Mouawad, *Nouveaux regards sur la littérature québécoise*, entretien mené par Daniel Chartier, Université Québec, 2008.

⁹²⁸ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 148.

⁹²⁹ W. Mouawad entretien avec J. Cramésnil, op. cit.

même les « carnets de création⁹³⁰ » se retrouvent dans *Le Sang des promesses, puzzles, racines et rhizomes*⁹³¹. Les avant-propos des pièces éditées sont également des reprises de ce qui a été dit en entretiens. La métaphore dont use Mouawad à propos de la personnification de ses pièces sous formes de personnes qu'il rencontre⁹³² se trouve dans l'entretien avec Cramésnil ainsi que dans l'avant-propos de la pièce *Forêts* :

Poser la question, c'était faire apparaître un horizon dégagé, et dans cet horizon, j'ai vu venir quelqu'un, une ombre magnifique et passionnante à contempler dans cette marche qui l'a menée jusqu'à moi pour me dire : « c'est moi, je suis *Forêts*. »⁹³³

Il est évident que le même procédé existe certainement chez d'autres écrivains. Il est aisé d'user en plusieurs occasions d'une belle tournure lorsque nous pensons qu'elle sied à notre pensée. Il est, de plus, normal que les thématiques qui sont incontournables pour le dramaturge se répètent régulièrement dans l'ensemble de ses mots. Une nouvelle fois, ce qui fait la différence entre une attitude habituelle et celle de Wajdi Mouawad, c'est la valeur de l'excès et la systématisation du procédé. Il ne s'agit plus d'employer une expression qui « sonne juste » par rapport à son propos, mais de répéter en boucle des pans entiers de textes. C'est comme si l'artiste cherchait longtemps un mot et une fois qu'il s'en saisit, il le brandit comme un talisman. La manière dont il convoque ses métaphores donne le sentiment qu'il se protège derrière. Une telle attitude va à l'encontre même de sa définition de l'artiste qui doit sans cesse se renouveler⁹³⁴. Ce phénomène agace le monde journalistique : Marc Cassivi, par exemple souhaite que :

Le personnage public fasse davantage dans l'économie de mots et de métaphores⁹³⁵.

Un reproche que la ministre de la culture, Line Beauchamp, lui avait fait également. Elle regrettait que « sa verve littéraire aussi belle soit-elle le mène trop loin dans ses propos »⁹³⁶.

⁹³⁰ « Carnets de créations » n°2, 3 et 4 in *Ici*, numéros des 2, 10, et 16 Mars 2006.

⁹³¹ W. Mouawad, *Le Sang des promesses, puzzles, racines et rhizomes*, op. cit., p. 67-73.

⁹³² Cf. deuxième partie chapitre 1.

⁹³³ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 8.

⁹³⁴ Cette idée se trouve notamment dans un entretien inclus dans les bonus du DVD de *Littoral* [scénario en collaboration avec Pascal Sanchez, réalisation Wajdi Mouawad, EGM Productions, 2004, 96 minutes, Canada (Québec)]

⁹³⁵ *La Presse*, 9 novembre 2006.

⁹³⁶ Line Beauchamp, « Réponse à Wajdi Mouawad » in *Le Devoir*, 5-6 février 2005.

3. Création d'une nouvelle forme d'écriture

Ce flot de répétitions métaphoriques se fait écho de nombreuses fois avant d'être rassemblé dans des textes édités et une nouvelle fois retravaillés. Ces textes que nous nommons « autofictifs » sont quasi inclassables, mais ce sont ceux qui correspondent le plus aux définitions de l'autofiction que nous avons avancées au chapitre 1 de la deuxième partie. Ils sont le fruit des entretiens et articles que Mouawad égrène et qu'il rassemble notamment dans son ouvrage *Le Poisson-soi*. Chacun des éléments et paragraphes de ce livre peut être retrouvé dans d'autres écrits du dramaturge. Ceci n'est cependant pas précisé, le livre est présenté comme inédit. La quatrième de couverture explique :

Wajdi Mouawad signe, avec *Le Poisson-soi*, un texte à la fois fantomatique et intime, allusif et intense sur la recherche des origines. Il renoue ainsi avec les thèmes qui ont marqué son théâtre [...]. Enfant du Liban, vieillard en devenir, il s'inquiète de la route à poursuivre et plonge le lecteur dans les notions, pour lui subtilement embrouillées, de temps, d'avancée, de passage, de marche et de la recherche d'un temps passé et d'un temps futur à ressouder, pour, peut-être, arriver à les réconcilier⁹³⁷.

Il s'agit cependant d'un regroupement de textes auxquels le public a déjà été confronté. Prenons, par exemple, le début de l'ouvrage⁹³⁸ : il se trouve dans *Rêves* et dans l'article *La petite table de jardin*. Il s'agit d'un passage que nous avons analysé à propos de l'image de la marche vers la mer⁹³⁹. Nous retrouvons également la métaphore de l'enfant qui compte les étoiles⁹⁴⁰, ce texte existant déjà dans *Seuls* et dans l'entretien avec Daniel Chartier (2008). Plus loin, le lecteur peut redécouvrir le texte de l'homme tel un locataire, métaphore que le directeur de théâtre avait utilisé notamment dans un éditorial⁹⁴¹. Une autre métaphore, de l'artiste, cette fois, se lit à nouveau au travers de l'image du scarabée⁹⁴². Cette image se trouve dans le site officiel de l'artiste. Ce texte du *Poisson-soi* est aussi l'occasion de renouer avec les épisodes clef du Quatuor comme la scène de l'autobus incendié qui se répète de scène en scène. Le narrateur relate également les anecdotes liées à l'enfance de Wajdi Mouawad, comme celle où son frère l'aide à apprendre le français⁹⁴³, celle de l'obus qui explose dans le jardin⁹⁴⁴ ou encore celle de l'enfant qui passe du jeu consistant à nettoyer et remonter une kalachnikov à celui d'écrire armé d'un « crayon *Staedtler pigment liner 00.5*

⁹³⁷ W. Mouawad, *Le Poisson-soi*, op. cit., quatrième de couverture.

⁹³⁸ Ibid. 13-5 et 33.

⁹³⁹ Cf. première partie, chapitre 1.

⁹⁴⁰ W. Mouawad, *Le Poisson-soi*, op. cit., p 57-63.

⁹⁴¹ Ibid., p. 90-2.

⁹⁴² Ibid., p. 39.

⁹⁴³ Ibid., p. 75.

⁹⁴⁴ Ibid., p. 64.

résistant à l'eau sur papier et la lumière »⁹⁴⁵; autant d'épisodes que nous avons déjà repérés dans les entretiens ou les pièces de théâtre.

Nul mot n'est donc réellement inédit dans cet ouvrage. L'intérêt ne peut seulement être de rassembler ces images éparses. S'il s'agissait du seul attrait du livre, nous serions une nouvelle fois face au mythe Mouawad qui ne dit rien de plus sur sa biographie ou sur son théâtre qu'il n'a déjà transfiguré.

L'intérêt de l'ouvrage, s'il n'est pas d'en apprendre plus sur l'auteur et sur son pouvoir de création, s'il n'est ni inédit, ni inattendu, ne peut donc être que littéraire.

Du point de vue littéraire, *Le Poisson-soi* acquiert de l'intérêt grâce aux jeux sur l'écriture. Le processus de digestion qui y est décrit illustre le travail de l'écrivain. Ce processus dévoile également une recherche sur la langue. Ce texte du *Poisson-soi* permet donc de réentendre la teneur des mots de Mouawad, de redécouvrir le ton de son écriture, les images qui le composent. Il pourrait faire l'objet d'une étude à lui seul. Nous en donnons un aperçu au chapitre précédent (III.3).

Après avoir été aux confins de l'identité publique mouawadienne et en avoir fait ressortir la dimension artistique, il ne nous reste qu'à nous acheminer vers une lecture plus détaillée de ce que sont quelques unes des « trajectoires » de Mouawad. Ce qui fait la personnalité, l'identité de l'écriture mouawadienne, sa forme « libre » et « littéraire » selon trois derniers points.⁹⁴⁶

⁹⁴⁵ En italique dans le texte. / Ibid., p. 72.

⁹⁴⁶ Nous reprenons ici les termes de l'éditeur à propos de la collection qui publie *Le Poisson-soi* : « [...] cette collection dirigée par Robert Lévesque se consacre exclusivement au genre de l'essai ; d'ordre sociologique, historique, politique, ludique, libertaire, mélancolique ou poétique, ce sont des textes exploratoires, tous inédits, et avant tout des écrits *personnels*, évidemment *libres*, assurément *littéraires*.

Chapitre 3

Trajectoires

Chloé Delaume écrit « je ne cherche pas à faire œuvre mais à faire vie⁹⁴⁷ ». Nous pensons que Mouawad serait en accord avec cette affirmation et il ajouterait sûrement que « faire vie », c'est chercher à retrouver et à montrer la beauté. Si nous remettons en regard les définitions de l'artiste que nous avons élaborées à partir de *Stalker* et du *Mont Analogue* avec l'écriture des différents textes de Mouawad, il semble qu'il demeure au moins un aspect qu'il nous reste à souligner. Il s'agit de la quête de la beauté. Les définitions saisies⁹⁴⁸ montraient en effet une volonté d'être « le témoin d'un point de vue sur le monde » : ce témoin se devant de repérer et faire part de « ses sensations de lecture du monde⁹⁴⁹ ». Ce procédé de « lecture du monde » trouve sa place dans les différentes œuvres de Mouawad sous la forme d'une quête de la beauté.

Le premier axe de ce chapitre est une définition de ce qu'est la beauté. Cette définition se construit au travers des entretiens, des textes d'autofiction, de ses œuvres. Elle est au cœur de la réflexion de l'artiste et fait partie de ce qu'il veut défendre.

Le deuxième axe va au-delà de cette définition de la beauté. Il s'agit de s'intéresser à une notion sœur de la beauté, une notion qui est à la fois son homologue et son opposée : le sublime. Il n'est jamais nommé en tant que tel par Mouawad mais nous verrons que sa quête de la beauté et les thèmes de l'horreur qu'il aborde le conduisent inmanquablement vers cette notion double.

Le dernier axe, dans une suite logique, est un prolongement du beau vers le tragique en passant par le sublime. Nous reviendrons donc sur la question du tragique et de sa présence dans l'œuvre de cet auteur contemporain. Pour ce faire, nous étudierons le thème du cri tragique.

⁹⁴⁷ C. Delaume, op. cit., p. 7.

⁹⁴⁸ Cf. deuxième partie, chapitre 1.

⁹⁴⁹ W. Mouawad, entretien avec Chartier, op. cit.

I

De la beauté

1. La transparence des plafonds

Il nous semble, en effet, important, pour reprendre les mots de Delaume, « de ne pas réduire l'autofiction à une démarche thérapeutique, le lectorat pris en otage, encastré derrière le divan⁹⁵⁰ ». Nous ajoutons qu'il ne faut pas non plus réduire l'œuvre de Mouawad à une dénonciation des maux du XX^e siècle ou la limiter à la quête incessante de son identité. Il ne faut pas faire de son œuvre une simple quête de lui-même. Si cette quête est le point de départ, elle est aussi le moteur et le terreau de l'œuvre ; elle s'élanche au-delà de son auteur vers une écriture qui a sa propre identité littéraire : son écriture gagne en originalité, en sublime, en profondeur. Comme le répète Delaume :

Ce qui importe ce n'est pas moi, c'est comment le Je opère, ce qui importe c'est la langue, certainement pas l'histoire. Je lui dis ce roman n'est pas un témoignage, une auto-analyse, c'est de la littérature⁹⁵¹.

Ce même mouvement vers la littérature existe chez Mouawad. Il est d'ores et déjà perçu par la critique québécoise. Marc Cassivi, dans un article paru dans *La Presse* (9 novembre 2006), en souligne l'importance. Son article fait suite à la reprise d'*Incendies* au TNM au regard des événements qui ont eu lieu cet été-là au Liban. Marc Cassivi rappelle que la pièce ne se veut pas politique et que Mouawad ne présente pas la fable comme une histoire se déroulant au Liban. Le spectateur pourrait être, en effet, tenté d'interpréter *Incendies* uniquement sous le prisme de l'enfance de son auteur, dans un Liban en guerre et son exil forcé vers la France puis le Québec. Cependant Marc Cassivi explique en citant Mouawad que :

Ce raisonnement est incomplet car il ne prend pas en considération le plus important car le plus mystérieux : la transparence des plafonds. C'est un raisonnement qui, s'arrêtant au psychique, rend le plafond opaque. Tue la poésie, efface l'invisible⁹⁵².

Ce qui est le plus important, selon le dramaturge contemporain, n'est donc pas l'implication biographique dans son œuvre mais ce qu'il nomme « la transparence des plafonds ». Cette notion est défendue plusieurs fois par l'auteur. Nous la retrouvons dans l'entretien avec Daniel Chartier⁹⁵³.

⁹⁵⁰ C. Delaume, op. cit., p. 18.

⁹⁵¹ C. Delaume, op. cit., p. 65..

⁹⁵² W. Mouawad cité par Marc Cassivi, sans titre, *La Presse*, 9 novembre 2006.

⁹⁵³ W. Mouawad, entretien avec Chartier, op. cit.

Dans ce dernier, Mouawad reprend l'idée du rôle de l'artiste qui doit savoir lire et décoder les sensations⁹⁵⁴. L'artiste doit, ensuite, déchiffrer ce que Mouawad nomme « l'invisible » : c'est-à-dire savoir faire le lien entre les différentes sensations. Car, selon lui, comme le disait Héraclite : « Nature aime se cacher ». Il pose donc que l'artiste doit, par le biais des sensations, saisir une image qui n'appartient pas à l'univers privé (intime), à l'univers social ou à celui de la philosophie. Cette image doit au contraire appartenir à la sphère métaphysique ou à celle de la poésie. « Ces deux sphères échappent à toutes les autres et elles risquent de s'effacer si on les considère sous le regard des sphères habituelles » souligne-t-il. Ce faisant, l'artiste parvient à percevoir « la transparence des plafonds » et à la donner à lire à son spectateur ou lecteur. Il invite le lecteur ou l'interprète à user du même processus afin d'atteindre la beauté.

2. De la beauté

Dans ses pièces de théâtre, Mouawad s'efforce de traiter de ce qu'il juge être la beauté. Il intègre ce concept dans les fables de ses pièces sous formes d'exercices scolaire à effectuer par deux personnages différents. Par deux fois, la beauté fait donc l'objet d'une quête très concrète au-delà de la quête spirituelle des personnages et de l'auteur lui-même. La beauté devient une notion à définir, à représenter et à divulguer. Ainsi, les deux personnages enfants se voient imposer par l'institution scolaire un exercice qui consiste à rendre compte de la beauté.

La première fois, une telle scène se produit dans *Assoiffés*. Elle entre dans la fable dans la scène 5 : « La beauté, travaux pratiques ». Murdoch lit et commente, par téléphone, le travail à faire à Boon qui doit l'effectuer à la place de son frère Jean-René :

MURDOCH. C'est pas un devoir, sacrement, c'est un est de paquet de merde ! Écoute ça : [...] « Avec un moyen audiovisuel, enquêtez auprès des gens de votre quartier... » parce qu'ils pensent que les gens de notre quartier c'est tout du beau monde ben fin qui attendent juste que des ados aillent leur poser des questions pour une enquête... estí ! « enquêtez auprès des gens de votre quartier afin de mieux connaître leur perception de la beauté et tirez-en votre propre perception sous une forme théâtrale ! »⁹⁵⁵.

Inclure ce travail scolaire est un moyen pour Mouawad d'aborder la question de la beauté sous plusieurs angles d'attaque. Cette question est posée dès le départ comme un problème scolaire. Ce qui nous donne une première série de présupposés sur la conception de la beauté selon Mouawad. Cette question de la beauté mérite une réflexion, une introspection et des conclusions. Il

⁹⁵⁴ Cf. Deuxième partie, chapitre 1.

⁹⁵⁵ W. Mouawad, *Assoiffés*, op. cit. p. 17.

s'agit donc d'une notion qui peut faire l'objet d'une étude et pour laquelle il est possible d'apporter des réponses de manière scientifique ou tout au moins scolaire. L'énoncé de l'exercice donne déjà une série d'indices quant à une définition possible de la beauté selon Mouawad. La beauté doit faire l'objet d'une enquête, elle appartient à la fois à tout un chacun (puisque les élèves doivent demander à leurs voisins *leur* perception), elle est donc subjective puisque l'adolescent doit ensuite rendre compte de sa *propre* perception. C'est aussi une notion qui, malgré sa subjectivité, peut faire l'objet de recoupement. Les élèves doivent *en tirer* une forme unique, à partir des données éparses. Enfin cette beauté peut être illustrée, puisque les élèves ont pour tâche d'en produire une forme théâtrale.

Le fruit des enregistrements qu'effectue Boon ne sont pas « probants⁹⁵⁶ ». Ils sont cependant reproduits dans le spectacle de Mouawad. De ce fait, l'auteur accède à un autre niveau. De la fable et d'un élément fictionnel, il déborde dans une mise en abyme où le spectateur perçoit le résultat de l'enquête. Cette transition amène vers la suivante, accentuant la mise en abîme : la forme théâtrale qu'écrit Boon pour le devoir de son frère est une partie du texte de la pièce *Assoiffés*. Les scènes où apparaît Norvège sont les mots écrits par Boon. La fable d'*Assoiffés* repose sur trois personnages dont Norvège. Le devoir de Boon représente donc un tiers du texte. Autrement dit, la réflexion sur ce qu'est la beauté représente le tiers de la pièce. Une telle remarque permet d'avancer que la réflexion sur la définition de la beauté est bien au cœur de la réflexion mouawadienne.

Une telle situation, de l'exercice à la mise en abyme, se produit de nouveau dans la pièce qui clôt le Quatuor. Dans *Ciels*, c'est au tour du fils de Charlie Eliot Johns, Victor, d'avoir à produire un travail sur la beauté. Il demande de l'aide à son père :

VICTOR ELIOT JOHNS. [...] Je vais te le lire là, c'est... « au moyen d'un outil visuel... audiovisuel, choisissez des œuvres exposées dans la collection permanente du musée de la ville et faites-en un diaporama qui traduise votre perception de la beauté. »... Fait que c'est ça...⁹⁵⁷

Le principe est exactement le même, la beauté est là aussi présentée comme pouvant être l'objet d'un exercice scolaire. Elle doit permettre à l'élève de traduire sa « propre perception de la beauté ». Ainsi, la mise en abyme s'opère, permettant à l'exposé d'être présent dans la pièce. Le diaporama que crée Victor est présenté aux spectateurs à la fin de la pièce. L'accent sur ce diaporama est conséquent puisqu'il est la conclusion de la pièce *Ciels*. Il est un élément de la

⁹⁵⁶ Ibid. p. 18.

⁹⁵⁷ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit. p. 68.

scénographie de Mouawad. Il est inclus dans la didascalie finale : « [...] *Diaporama en musique des peintures choisies par Victor* [...] »⁹⁵⁸.

D'un point de vue purement théorique, le premier exercice ne nous donne que peu d'éléments sur ce qu'est la beauté. Le personnage n'en parle pas, il se contente de dire qu'il a choisi de « parler de la beauté de manière très instinctive⁹⁵⁹ ». Le second propose aussi une définition assez évasive de la beauté et tout aussi instinctive. Victor confie ainsi à son père qu'il a du mal à dire ce que signifie la beauté pour lui puisque selon lui « quand quelque chose est beau c'est beau, quand c'est pas beau c'est pas beau⁹⁶⁰ ». Le père le conforte dans cette idée d'une beauté intuitive en lui conseillant d'aller voir les tableaux au musée sans se poser de questions et en se contentant de photographier ceux qui lui plaisent. Il lui propose aussi « de discuter ensemble sur la beauté », de l'« aider à clarifier [ses] idées⁹⁶¹ ». Mais dans un cas comme dans l'autre, mis à part cette idée de l'intuition de ce qui est beau, aucune définition n'est donnée au lecteur par le biais de ces deux exercices.

Quelques différences entre les deux exercices sont tout de même à noter. Dans le second cas, plutôt que l'exposé ne parte d'interviews, il doit naître de l'observation des tableaux. Un premier décalage est donc effectué entre l'idée que la conception de la beauté puisse être exprimée par tout un chacun et l'idée qu'il faut s'inspirer de l'art déjà reconnu comme beau. Dans le premier cas, les sensations de chacun peuvent exprimer le beau, dans le second cas, la beauté naît de la beauté. Il existe une deuxième différence basée sur le rendu de cet exercice sur la beauté : la première fois, la beauté permet la création d'une production artistique théâtrale, la seconde fois elle fait l'objet d'un compte-rendu sous forme de diaporama. Ce qui pourrait suggérer une nouvelle fois que des sensations individuelles naissent la création et que de la beauté déjà existante ne naît qu'un compte-rendu. Un autre point qui différencie ces deux exercices réside dans la manière dont son résultat est inclus dans la pièce. Dans le premier cas, l'exercice devient un élément à part entière de la pièce qui la compose, débordant dans la fable et dans le texte qui le porte. Dans le second cas, l'exercice fait l'objet d'une discussion entre le père et son fils et l'enjeu de l'exercice a une conséquence sur la fin de l'histoire de la pièce.

⁹⁵⁸ Ibid., p. 81.

⁹⁵⁹ W. Mouawad, *Assoiffés*, op. cit. p. 21.

⁹⁶⁰ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit. p. 72.

⁹⁶¹ Ibid., p. 73.

3. De la laideur

Ces exercices sur le beau prennent véritablement de l'importance lorsqu'ils sont associés à la notion inverse de « laid ». Dans *Assoiffés*, Boon se rend assez vite compte que les entretiens avec ses voisins à propos de la beauté ne donnent que peu de résultats. Il a alors l'idée de les interroger sur le laid. La définition qu'il tisse du laid consiste à dire qu'il est « les ravages d'un monde sans beauté ». Les deux définitions sont donc la phase inversée l'une de l'autre. Boon crée alors un personnage, Norvège, à qui il arrive « une tragédie » – le terme est de lui. Cette jeune héroïne se retire dans sa chambre pour fuir le monde et ces gens « tristes et effrayés » qui le composent. De cette solitude et de ce repli naît métaphoriquement une pieuvre qui se loge au creux de son ventre. La pieuvre est le symbole de la laideur⁹⁶² que Norvège absorbe du monde qui l'entoure et qui risquerait de la contaminer à son tour. Mais Norvège décide de sortir de sa chambre et d'extirper la pieuvre de son ventre :

BOON. [...] La sortie de Norvège allait être mon devoir sur la beauté. Mon devoir allait être ce moment précis où elle sortirait de sa chambre et dévoilerait au monde son implacable vérité⁹⁶³.

[...]

NORVEGE. [...] Beaucoup de gens acceptent de vivre avec la laideur, certains refusent.

Moi aussi,
je refuse.

[...] Avec le couteau elle perce son ventre. [...] Elle plonge sa main et en sort le monstre⁹⁶⁴.

La beauté dans la pièce *Assoiffés* est donc présentée comme le refus de la laideur. Elle apparaît à ceux qui font le geste de refuser la laideur. Ainsi, Norvège sort de sa chambre, Murdoch parle sans jamais finir, Boon décide de devenir auteur⁹⁶⁵. Cette pièce, écrite pour un public adolescent, véhicule donc un message positif : la beauté est accessible si elle est choisie contre la laideur. Cette atmosphère positive n'est plus aussi présente dans *Ciels*.

⁹⁶² La symbolique de cette pieuvre logée au creux du ventre de Norvège renvoie à plusieurs échos dans l'œuvre de Mouawad. Ce que Norvège voit dans le miroir, c'est une « pâleur ». Son ventre est devenu transparent. Elle voit la vie en elle, les organes, le sang « tout cela bougeait, circulait, battait, existait. Et au milieu de cette vie, comme un fœtus près de son sexe, une pieuvre monstrueuse » (W. Mouawad, *Assoiffés*, op. cit., p. 33-4). La laideur peut donc être enfantée ou inversement la laideur peut venir s'introduire dans le ventre de la femme. De même, dans *Forêts*, Odette mentant sur la paternité de l'enfant qu'elle porte provoque indirectement un inceste (voir annexes). Cette image très forte se retrouve dans *Anima*. Dans ce roman, l'assassin ouvre le sexe des femmes jusqu'au nombril et les viole dans cette plaie.

⁹⁶³ W. Mouawad, *Assoiffés*, op. cit., p. 23.

⁹⁶⁴ Ibid., p. 36.

⁹⁶⁵ Cf. deuxième partie, chapitre 2.

Dans la dernière pièce du Quatuor, la beauté se présente sous les mêmes traits qu'*Assoiffés* mais seulement en apparence. Dans cette fable, les formes de beauté sont défigurées par la laideur. Les poèmes sont des accusations et sont des indices qui mènent à un acte terroriste. Le tableau de *l'Annonciation* est une carte qui indique le lieu des attentats⁹⁶⁶.

L'interprétation qui est faite de ce tableau est violente. « L'ensemble formé par l'ange Gabriel et les angelots devient un phallus surdimensionné. Il fracasse le mur pour pénétrer dans la chambre de la Vierge et s'arrête à la limite des voilages du lit : grand triangle rouge, sexe féminin sur le point d'être pénétré à son tour⁹⁶⁷ ». Cette interprétation par le viol n'est pas uniquement celle de l'auteur de *Ciels*, de même, Jean-Jacques Lecercle propose :

[...] aucune sérénité dans cette Annonciation, mais bien plutôt la violence du contact entre l'humain et le divin, la terrible brutalité de l'intrusion du divin dans le monde des hommes sous la forme du miracle. Chez le Tintoret, comme plus tard dans l'art baroque, ce contact est non seulement violence, mais aussi viol⁹⁶⁸.

La Vierge devient un symbole, dans *Ciels*, de l'Occident « qu'il faut violer pour le forcer à réaliser l'inconfort de sa position bien commode⁹⁶⁹ ». Comme pour les poèmes, l'art et par extension la beauté sont utilisés ou du moins perçus sous leur côté sombre. Cette noirceur de la beauté est confirmée avec l'exercice sur la beauté. Cet exercice, Victor refuse au départ de le faire. Son père Charlie Eliot Johns passe deux scènes à le convaincre. Leur relation est difficile car Victor ne comprend pas l'absence de son père – qui est obligé de travailler à déjouer l'attaque terroriste sans pouvoir rentrer chez lui. L'exercice apparaît donc comme une opportunité de rapprocher le fils et son père en travaillant de concert sur cette question de la beauté. Ces postulats sont importants dans la suite de l'histoire et pour le sens de la beauté dans cette pièce.

Les personnages de *Ciels* ne connaissent pas d'évolution vers la connaissance et la reconnaissance (à l'inverse des personnages du Quatuor) et l'enjeu de la fable n'est pas de dévoiler qui ils sont. Le lecteur ne sait rien, par exemple, de leur passé. Leur présent est également limité puisqu'ils vivent en cercle fermé dans la « cellule francophone ». Charlie est le seul à avoir une conversation avec quelqu'un de l'extérieur qui a un visage et avec qui le dialogue est possible dans

⁹⁶⁶ En superposant le tableau du Tintoret aux cartes des grandes villes du monde, l'œil de l'oiseau représenté sur le tableau correspond au lieu de l'attentat. L'échelle à utiliser est indiquée dans un langage codé dissimulé dans les poèmes. / Voir annexe II, n°4.

⁹⁶⁷ W. Mouawad, *Le sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*, op. cit., p. 82.

⁹⁶⁸ Jean-Jacques Lecercle, «Pour une stylistique des singularités» *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°31, 2008, p. 21-32.

⁹⁶⁹ W. Mouawad, *Le sang des promesses, puzzle, racines et rhizomes*, op. cit., p. 83.

les deux sens. Dans les autres cas, les personnages sont au téléphone et le spectateur n'a que leur voix (dialogue à sens unique). Le spectateur connaît, au contraire, Victor qui apparaît comme sur une webcam en grand écran à chacun de leurs dialogues. La relation père/fils est donc la plus touchante pour le spectateur car elle est la plus concrète, la plus humaine de toutes les relations présentes dans la pièce. Ajoutons à cela qu'à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre, la relation père/fils est soit conflictuelle soit inexistante⁹⁷⁰. L'exercice est donc à plusieurs égards un instant important, un moment clef de la pièce voire de l'ensemble de l'œuvre mouawadienne. Un peu naïvement, la question de la beauté permettrait de faire se rejoindre la relation père/fils, au sens large du terme, de les réconcilier. La fable mène cependant et finalement vers tout autre chose, faisant se rejoindre une nouvelle fois beauté et laideur. Le père convainc le fils de faire le devoir et de se rendre au musée. Victor se trouve au musée lors des attentats. Il meurt dans les décombres. Le père est donc deux fois coupable. Il n'a pas déjoué l'attentat (alors que c'était son rôle) et il envoie son fils dans un lieu où ce dernier ne voulait pas aller.

L'exercice sur la beauté est à l'origine de la laideur. Les deux sont intimement liées, chez Mouawad, mais pas uniquement. Edmund Burke remarque à ce propos :

Nous paraîtrons peut-être nous répéter en insistant sur la nature de la *laideur*. Je pense, en effet, qu'elle constitue à tous les égards l'opposé des qualités que nous avons déterminées comme celle de la beauté. Mais, bien que la laideur s'oppose à la beauté, elle ne s'oppose ni à la proportion, ni à la convenance. Car une chose peut être fort laide, quoique bien proportionnée et parfaitement adaptée à sa fin. Je pense également que la laideur est assez compatible avec l'idée du sublime. Mais je ne voudrais en aucune façon insinuer qu'elle soit par elle-même une idée sublime, à moins qu'elle ne se trouve unie à des qualités capables de susciter une forte terreur⁹⁷¹.

⁹⁷⁰ Cf. première partie, chapitre 2.

⁹⁷¹ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (trad. Baldine Saint Girons), Paris, édition Librairie philosophique J. Vrin, 1998 p. 166.

II.

Du sublime

La notion de sublime peut nous aider à rendre compte en partie de l'écriture de Mouawad. Le sublime semble s'y trouver aussi bien dans la fable que dans la forme. Pour le déceler, nous nous appuyerons sur les définitions originelles du pseudo-Longin⁹⁷², sur Edmund Burke et sur deux ouvrages collectifs *Du sublime*⁹⁷³ et *La littérature et le sublime*⁹⁷⁴.

1. Éléments sublimes

a) Paysages sublimes

Baldine Saint-Girons relève l'étymologie du terme sublime : « dans la tradition latine, « sublime » apparaît comme un adjectif, synonyme de grave et d'élevé, mais aussi de véhément et de terrible : double sens dont Cicéron créditait déjà le grand style, qualifié seulement ultérieurement de *genus sublime dicendi*. Dans la tradition grecque, en revanche, le sublime apparaît comme le substantif qui a d'abord désigné chez Longin une certaine cime et éminence du discours [...] pour ne devenir qu'au milieu du XVIII^e siècle une catégorie systématiquement opposée au beau⁹⁷⁵ ». Longin utilise le sublime pour qualifier les textes littéraires ou rhétoriques.

Burke, à son tour, propose de poser sur le sublime des images concrètes. Il pose ainsi que le sublime renvoie aux paysages « élevés ». Il approfondit ce terme et le décline : le sentiment de sublime peut naître face à différents éléments particuliers. Ce peut être la privation : « toute les privations *générales* sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles : la vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence⁹⁷⁶ ». Ce peut être aussi le vaste : « De très grandes dimensions sont une puissante cause du sublime⁹⁷⁷ ». De la même manière, l'infini est source de sublime « si du moins il se distingue du vaste. Il a tendance à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus authentique et le meilleur critère sublime⁹⁷⁸ ». À la privation, au vaste et à l'infini, Burke ajoute la succession et l'uniformité :

⁹⁷² *Du sublime*, texte établi et traduit de Henri Lebègue, édition Les belles lettres, 1952.

⁹⁷³ *Du Sublime*, sous la dir. de Jean-François Courtine, Saint-Germain-du-Puy, édition Belin, 1988.

⁹⁷⁴ *La littérature et le sublime*, sous la dir. De Patrick Marot, Presse universitaire du Mirail, Toulouse, 2007.

⁹⁷⁵ Baldine Saint-Girons, « Le "surplomb aveuglant" du sublime, de l'adjectif au substantif » in *La littérature et le sublime*, op. cit., p. 46.

⁹⁷⁶ E. Burke, op. cit., p. 118.

⁹⁷⁷ Ibid., p. 119.

⁹⁷⁸ Ibid., p. 120.

La succession et l'uniformité des éléments constituent l'infini artificiel. La succession est requise pour donner aux éléments une continuité et une direction telles que par leurs fréquentes impressions sur les sens, elles donnent à l'imagination l'idée d'une progression au-delà de leurs limites effectives⁹⁷⁹.

Ces caractéristiques à la fois générales et précises peuvent rendre compte de paysages. Ces paysages sont notre premier élément sublime. L'émotion sublime naît de la contemplation de paysages qui correspondent aux caractéristiques posées par Burke. Ce peut être un désert à l'étendue infinie et discontinue, une montagne élevée, inaccessible, où règne le silence. Ce pourra également être un paysage urbain abandonné comme c'est le cas dans la *Lettre à Fontanes* de Chateaubriand où le personnage contemple les ruines romaines :

[...] l'esthétique de Chateaubriand, à la faveur de laquelle se révèle l'opposition de deux attitudes face à la mort. L'une qui fait l'écho au vide intérieur du voyageur, approfondit la mélancolie du paysage romain et la tristesse du deuil récent, en confrontant brutalement la conscience spectatrice à la vanité universelle, l'inéluctable anéantissement de toutes choses étant présenté dans sa violente extériorité. L'autre réenchante le monde de sa chaude lumière et semble ralentir la course du temps, au point de l'immobiliser, par la résurgence imaginaire du passé dans un présent où est rétablie, fut-ce fragilement, la relation organique de l'homme à la nature, dans toute sa plénitude et son évidence⁹⁸⁰.

Ces paysages évoquent ceux que nous décrivions à propos de la marche de Mouawad⁹⁸¹. C'est le cas par exemple des villes abandonnées que traverse le mouvement artistique « Stalker » ou des paysages du film de Tarkovski. Ce sont aussi les paysages décrits dans le *Mont Analogue*. Ces images qui évoquent ou provoquent le sentiment du sublime ont donc déjà été pointées comme étant sources d'inspiration ou références de l'œuvre de Mouawad. Ces paysages se retrouvent donc naturellement dans ses pièces. Ce peut être sous la forme de déserts comme celui que traversent les personnages de *Littoral*. Ce peut être les paysages des villages ravagés par la guerre dans cette même pièce et se trouvant également dans *Incendies*. Ou encore, toujours dans *Littoral*, la mer infinie : pure et étendue telle que nous l'avons observée au chapitre premier. Ces paysages sont, enfin, les titres des différentes pièces du Quatuor : *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*. Le « littoral » et plus encore « ciels » renvoient au vaste et à l'infini décrits par Burke. Le titre *Incendies* entraîne vers un nouvel élément allant au delà de la « nature brute⁹⁸² » : il mène à la nature déchaînée liée à la météorologie incluant donc une nouvelle caractéristique à ces paysages. Ces éléments décrits au départ par Burke peuvent prendre une dimension météorologique dans la conception de Kant et à sa

⁹⁷⁹ Ibid., p. 121.

⁹⁸⁰ Pierre Glaudes, « Sublime, grandiose et beau idéal la *Lettre à Fontanes sur la campagne romaine* de Chateaubriand » in *La littérature et le sublime*, op., cit., p. 254.

⁹⁸¹ Cf. deuxième partie, chapitre 1.

⁹⁸² Terme de Kant cité par Eliane Escoubas, « Kant ou la simplicité du sublime » in *Du Sublime*, op.cit., p. 94-5.

suite celles d'autres philosophes. Kant explique que « devant le spectacle d'une nature décharnée, orage, tempête en mer, volcans, nous éprouvons, dit-il, le sublime, à condition de n'être pas en danger, mais d'être en sécurité (*Sicherheit*)⁹⁸³. Le sublime naît donc de l'idée de la contemplation en étant en sécurité selon un des éléments de la définition de Kant. Cette condition de la sécurité ne correspond pas, comme nous allons le voir, à ce qui se passe dans la conception mouawadienne. Le philosophe Schelling dans sa propre définition ôte le paramètre de la sécurité face au déchaînement :

Le sublime de la nature nous apparaît d'abord – indique Schelling en paraphrasant librement Schiller – là où un objet sensible nous est offert qui excède notre pouvoir d'appréhension parce qu'il lui est incommensurable. En d'autres termes, nous faisons l'expérience de la sublimité quand « notre force, pour autant que nous sommes des êtres vivants, se voit confrontée à une puissance de la nature qui la réduit à néant. » Ce qui dans la nature, apparaît comme l'« incommensurable » [...], fait non seulement échec à notre capacité d'appréhension, mais encore manifeste, en comparaison, l'inanité de notre puissance pour autant que nous sommes seulement et d'abord des vivants. »⁹⁸⁴.

Cette disparition de la sécurité et cette idée de l'anéantissement nous conduisent à une analyse plus précise du sublime chez Mouawad. Les paysages auxquels les personnages se confrontent dans les pièces du Quatuor ne sont pas l'objet de contemplation kantienne. Nous avons vu, au contraire, que les personnages arpentent ces paysages comme pour s'y mesurer, ils ne sont donc pas en sécurité mais bien dans l'expérimentation. La forêt dans la pièce du même nom remplit tous les critères énoncés par Burke : elle est infinie, vaste, sans discontinu, « incommensurable » pour reprendre le terme de Schelling. Elle prive de la présence d'autres présences humaines que la famille Keller. Elle est à la fois le lieu de paradis que veut construire le fils Keller : elle les abrite loin des maux du monde ; mais elle est aussi le lieu de leur tragédie. Elle contribue au tragique en empêchant tout lien avec l'extérieur. Il est quasiment impossible d'en sortir, elle est donc liée à leur anéantissement. Le terme d'*Incendies* propose lui aussi une forme de l'anéantissement dont parle Schelling. Dans la pièce, les différents actes sont nommés « Incendie » suivi du prénom de chacun des personnages principaux comme par exemple « Incendie de Nawal ». Ce sont donc des « incendies » que subissent les personnages, l'événement catastrophique devient un symbole de ce qui leur arrive : c'est-à-dire la destruction de leur être tel qu'il se trouvait avant la révélation. Rappelons que c'est aussi le terme d'« incendie » qu'emploie le directeur artistique pour parler ce qu'il veut provoquer envers son futur public⁹⁸⁵.

⁹⁸³ Ibid.

⁹⁸⁴ Jean-François Courtine, « Tragédie et sublimité », in *Du Sublime*, op. cit., p. 225.

⁹⁸⁵ Cf. troisième partie, chapitre 2, I.

b) Personnages sublimes

Les études et définitions du sublime que nous avons rencontrées abordent également l'idée de personnage ou de personnalité sublime. Renée de Smirnof dans son article « le sublime dans le roman de Balzac »⁹⁸⁶ analyse les différentes formes que prend le sublime au cœur des différents personnages de l'œuvre de l'auteur du XIX^e siècle. La manière la plus classique consiste à considérer le sublime comme ayant trait à « l'élevé ». Ainsi dans les romans balzaciens, le qualificatif « sublime » apparaît pour signaler le rayonnement d'une passion noble (notamment l'amour) porté par un personnage élevé, beau, élégant, spirituel... Mais Smirnof souligne tout de suite que le sublime peut aussi naître du croisement de cette passion avec la souffrance :

Ce que souligne particulièrement le romancier, c'est que la belle âme, traditionnellement caractérisée par la grandeur ou la spiritualité, peut se révéler chez certains personnages ordinaires, qui ne susciteraient pas spontanément le sublime d'admiration, lors d'« instants sublimes », où une fulgurance transfigure momentanément les êtres. Il en est ainsi de Goriot »⁹⁸⁷.

Les personnages aux allures simples peuvent devenir ou paraître pour quelques instants sublimes ou encore accomplir des actions sublimes ou connaître des émotions sublimes. Chez l'auteur qui nous intéresse, les personnages approchent le sublime par touches. C'est le cas de Norvège (*Assoiffés*) qui préfère se trancher le ventre pour en sortir la pieuvre plutôt que de laisser cette laideur en elle. C'est encore le cas de Ludivine dans *Forêts* qui échange son identité avec sa meilleure amie juive et se fait déporter à sa place. L'action est simple et efficace :

LUDIVINE. Ludivine, regarde moi, je suis Sarah, c'est moi !
*Ludivine emportée. Crâne fracassé à coups de marteau*⁹⁸⁸.

Le sublime n'est donc pas la nature des personnages mouawadiens eux-mêmes. Il apparaît au travers de leurs actions et de leurs sentiments qui peuvent être considérés comme sublimes. Le sacrifice qu'effectue Ludivine lui permet de manifester sa liberté suprême et d'affirmer ainsi son identité. Nous avons souligné combien le sentiment d'amour est important⁹⁸⁹ ; par son impossibilité à s'épanouir, il apparaît comme sublime. Le sublime apparaît également dans la quête inlassable de vérité et de reconnaissance. Cette quête fait naître le sublime par la volonté qu'elle déploie nécessairement et par la nature des découvertes qui sont de belles horreurs. Cette quête, en touchant au sublime, épuise le personnages : « Cette idée, déjà émise par Kant, « le sentiment du sublime

⁹⁸⁶ Renée de Smirnof, « le sublime dans le roman de Balzac » in *La littérature et le sublime*, op., cit.

⁹⁸⁷ Ibid., p. 265.

⁹⁸⁸ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 95.

⁹⁸⁹ Cf. première partie, chapitre 3.

bande davantage les forces de l'âme, et, partant, la fatigue plus vite » fait l'objet, chez le romancier de *La Peau de chagrin*, d'un développement remarquable. La tension vers le haut qu'implique le sublime est incompatible avec une gestion raisonnée des forces vitales. Ce postulat de base énergétique balzacienne entraîne à terme le « foudroiement irrémédiable de tous les quêteurs de l'absolu⁹⁹⁰ ». C'est également ce qui arrive dans les pièces de l'auteur contemporain. Le fils Keller veut construire un havre de paix pour sa famille et les mène, en fait, à la pire des tragédies, aux couleurs d'inceste et de parricide. De même que le père dans *Ciels* conduit son fils à la mort sans avoir pu le soupçonner. Ces éléments sublimes le sont à cause des situations, des fables que Wajdi Mouawad met en place. Dans plusieurs de ses pièces, l'atmosphère prend des tonalités sublimes.

c) *Fables sublimes : l'étonnement*

Reprenons avec Burke les éléments qui peuvent rendre une situation sublime. Selon lui, le sublime peut être causé par l'étonnement :

La passion causée par le grand et le sublime dans la *nature*, lorsque les causes agissent avec le plus de puissance, est l'étonnement (astonishment), c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelques degrés d'horreur. L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime, qui loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe et nous entraîne avec une force irrésistible. L'étonnement, comme je l'ai dit, est l'effet du sublime à son plus haut degré ; les effets inférieurs en sont l'admiration, la vénération et le respect⁹⁹¹.

L'étonnement dont parle Burke est également présent chez Shakespeare dont Mouawad s'inspire. Edwards emploie pour décrire ce phénomène le terme « d'émerveillement »

Et voici Horatio, au moment de la première survenue du spectre : "It harrows me with fear and wonder", "il me déchire de peur et d'émerveillement". Horatio est *déchiré* comme Hamlet est *ébranlé* par cette intervention d'un monde autre que la tragédie favorise et explore, et en ajoutant à la peur, l'émerveillement, il permet à Shakespeare de définir l'émotion qui caractérise cette phase de la tragédie, comme elle caractérise également les autres. La tragédie shakespearienne, c'est l'occasion de s'émerveiller devant la grandeur, la misère et le possible insoupçonné de la vie⁹⁹².

Ces différents termes renvoient à de nombreuses situations dans les fables de Mouawad. La stupéfaction et la terreur sont bien des éléments moteurs de ses fables. Nous avons étudié leur

⁹⁹⁰ Renée de Smirnof, « le sublime dans le roman de Balzac » in *La littérature et le sublime*, op. cit., p. 283.

⁹⁹¹ E. Burke, op. cit., p. 101.

⁹⁹² Michael Edwards, *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie*, op. cit., p. 76.

structure bondissant de révélations en révélations⁹⁹³. Rappelons-nous de la stupeur des jumeaux dans *Incendies*, qui découvrent que leur père est leur frère et plus encore qu'ils sont nés du viol de leur mère par ce dernier. Pensons à l'étonnement de Loup quand elle apprend que Ludivine ne peut être son arrière-grand-mère puisqu'elle était stérile (*Forêts*). C'est aussi l'émerveillement de Wilfrid face au fantôme de son père et aux récits de celui-ci. Nous pouvons penser également à toutes les stupeurs que causent les récits horribles des différents personnages qui ont vécu et participé à la guerre. Cette stupéfaction est encore présente quand Boon découvre l'identité des deux cadavres qu'il autopsie. Il n'est pas de pièce mouawadienne qui n'ait son lot de révélations et donc d'émerveillement, d'étonnement ou de stupeur.

Par extension à cette stupéfaction et à cette stupeur, il est question également d'en écrire l'horreur. Les thématiques abordées par Mouawad regorgent des pires maux humains. L'auteur s'interroge d'ailleurs sur la manière dont il peut les aborder. Nous retrouvons une part de ses réflexions dans *Voyage pour le festival d'Avignon*. Il explique ainsi que « Théodore W. Adorne⁹⁹⁴ a été une clef : pas de poésie après Auschwitz ». Mouawad cite aussi Walter Benjamin « on ne sait plus raconter, on ne sait plus que se plaindre⁹⁹⁵ » et pourtant il écrit quand même sur les camps, la guerre, l'inceste. Pour se faire il s'appuie sur le tragique de l'œuvre shakespearienne⁹⁹⁶. Edward tente d'expliquer comment Shakespeare s'y prend pour aborder le tragique tout en conservant la poésie :

Et si on trouve, dans ces vers, une grande compassion de la part de Shakespeare, on y trouve également l'œuvre profonde de la poésie. Comment écrire de façon satisfaisante, dans une tragédie ou ailleurs, sur la violence, et sur l'absolu de la violence qu'est la mort ? En inventant un rythme, une musique, en imaginant une manière neuve de penser la mort dans l'univers de la mémoire, en atteignant une poésie qui modifie la conscience, une parole qui ajoute au langage⁹⁹⁷.

Mouawad, lui aussi, use de procédés littéraires pour aborder la mort et l'horreur. Il use du rythme et de la poésie. Le sublime est alors le moyen d'aborder ces thèmes, car selon Philippe Lacoue-Labarthe, le sublime permet de présenter l'imprésentable. « Nous sommes donc, en terme kantien (mais aussi pré-kantien : depuis Longin cela s'est dit de toutes les manières) devant la

⁹⁹³ Cf. deuxième partie, chapitre 3, III.

⁹⁹⁴ Philosophe Allemand membre éminent de l'école de Francfort, sociologue, musicien, musicologue, qui aborde la question de la poésie après Auschwitz. Dans un article écrit en 1949 et repris en 1955 dans le recueil *Prismes* (éditions Payot, 1936, pour la traduction française) « la critique de la culture, écrit-il, se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes (W. Mouawad, H. Archambault, V. Baudriller, *Voyage pour le festival d'Avignon*, op. cit., p. 98).

⁹⁹⁵ W. Mouawad, H. Archambault, V. Baudriller, *Voyage pour le festival d'Avignon*, op. cit., p. 38.

⁹⁹⁶ Cf. première partie, chapitre 3.

⁹⁹⁷ Michael Edwards, *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie*, op. cit., p. 28.

définition canonique du sublime : est sublime la présentation de l'imprésentable ou, plus rigoureusement pour reprendre la formule de Lyotard, la présentation (de ceci) qu'il y a de l'imprésentable⁹⁹⁸ ».

2. Écriture sublime

Nous écartons donc l'idée de Kant selon laquelle « le sublime ne représente dans la *Critique* rien de moins que cela sans quoi le beau ne serait pas le beau, ou sans quoi le beau ne serait que le beau⁹⁹⁹ » ; en conservant au contraire l'idée selon laquelle le sublime naît plutôt des contrastes faisant jaillir oxymores et oppositions. Car comme le pose dès les I^{er} ou III^e siècle le pseudo-Longin, les mots du poète deviennent ce qu'ils décrivent :

Chez le pseudo-Longin, « un passage capital (X, 6) montre que la sublimité homérique tient à la force de *conjonction* du poème. L'auteur fait gloire à Homère d'avoir su forcer et forger dans *l'épos* du *logos* une tournure par quoi le poème « imite » à *sa* façon le pathos dont il parle : « représentation » grammaticale. [...] Homère a façonné (*apeplasato*) la peur, dans ce passage où il s'agit d'un suffrage ; l'a « représentée » c'est-à-dire a imprimé dans une locution le caractère propre (*idioma*) du « péril ». *Le poème fait ce qu'il dit*, comme y insisteront, des dizaines de siècles plus tard, les poéticiens modernes¹⁰⁰⁰.

C'est également ce qui a lieu chez Mouawad, ses mots collent au sublime des oppositions, son discours soutient les fables détonantes et les paysages survoltés. Ses mots usent donc des figures que le Pseudo-Longin préconise comme sublimes afin d'en rendre compte. Les figures que le Pseudo-Longin juge les plus aptes à éveiller le sublime sont la métaphore et la répétition (XX¹⁰⁰¹). Nous avons vu que celles-ci sont les moteurs de l'écriture mouawadienne. Elles forment son rythme, son essence¹⁰⁰². Le Pseudo-Longin y ajoute l'hyperbole à condition qu'elle demeure cachée parce que « parfois en poussant trop loin l'hyperbole, on la fait disparaître » (XXXVIII¹⁰⁰³). Une autre des figures qui contribue à faire jaillir le sublime selon Longin est l'amplification :

XI.2. Que l'amplification serve, soit au développement d'un lieu commun, soit à une discussion passionnée renforçant les faits et les arguments, soit à une reprise de la distribution de la matière et des passions (car l'amplification peut revêtir un nombre infini de formes), l'orateur doit toutefois savoir que, sans le sublime, aucune des espèces ne sauraient être parfaites en soi, sauf dans le cas où il s'agit, par Zeus, de

⁹⁹⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime » in *Du Sublime*, op. cit., p. 101.

⁹⁹⁹ Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime » in *Du Sublime*, op. cit., p. 49-50.

¹⁰⁰⁰ Michel Deguy, « Le grand-rire », in *Du Sublime*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁰¹ *Du sublime*, texte établi et traduit de Henri Lebègue, p. 33.

¹⁰⁰² Cf. deuxième partie, chapitre 3.

¹⁰⁰³ *Du sublime*, texte établi et traduit de Henri Lebègue, p. 53.

provoquer la compassion ou d'atténuer l'expression. Partout ailleurs, si tu ôtes le sublime à l'amplification, tu lui arraches, pour ainsi dire, l'âme du corps. L'amplification perd aussitôt de sa vigueur et se vide, quand elle n'est plus le renfort des pensées sublimes¹⁰⁰⁴.

L'amplification chez Mouawad se manifeste dans ses longues séries de répétitions et dans ses tirades où l'argument est amplifié à force d'insistances, de développements. Les scènes de révélations sont longues, elles contiennent de longs échanges et des retours en arrière. Si nous reprenons l'exemple de Ludivine prenant l'identité de Sarah, nous constatons que l'argument tient en une phrase : « Ludivine, regarde moi, je suis Sarah, c'est moi ! ». Cependant la mise en place de ce choix est racontée sur deux scènes (scènes 21 et 22). Elles sont entrecoupées d'instantanés appartenant au présent durant lesquels Loup apprend cet échange d'identité. L'amplification se lit aussi dans les termes utilisés et les champs lexicaux employés. De tels procédés sont encore plus présents dans le roman *Anima* que dans les pièces. La nature du roman laisse l'écriture libre de s'élaner dans des descriptions, libre de donner vie aux épanchements profonds des personnages et des narrateurs. Prenons par exemple la scène finale du roman où il est question de l'assassinat du père. Il a été attaché en plein désert, laissé vivant aux rapaces qui le dévorent sous les yeux d'un narrateur impuissant :

Je [...] jetais des pierres pour chasser les oiseaux, parvenant à en effrayer quelques-uns qui revenaient aussitôt vers leur proie, quand brusquement, sans qu'un seul signal ne soit donné, je les ai vus s'abattre sur l'homme, sauvagerie des sauvageries, dans un grand bruissement d'ailes, froissant ensemble leur plumage confondu, s'acharnant sur le corps qui se tournait et se retournait. Ils l'ont lacéré, l'ont déchiré, se battant les uns contre les autres avec des cris furieux, des cris barbares, des cris rauques et macabres. Ils se coursaient des fragments de chair entre le bec, ils se volaient leur part, ils se mordaient avant de s'élaner à nouveau sur la dépouille. Ils l'ont démembré, séparant ses bras de ses épaules, ses jambes de son tronc, deux d'entre eux l'ont émasculé, tandis que d'autres avaient défait le nœud du nombril, épluchant la peau du ventre, l'ouvrant comme une fleur pour se partager ses entrailles, s'envolant quelques mètres au-dessus du sol, intestins accrochés à leurs serres, afin de les déployer dans l'air, les déchiqueter et les porter à leur bouche, morceau par morceau, avant de se jeter à nouveau sur le cadavre dans l'espoir de lui extirper un nouveau morceau de viande¹⁰⁰⁵.

Nous ne citons ici qu'un court extrait d'une description très longue qui s'étend sur quatre pages. Nous y retrouvons les métaphores (le ventre associé à un fruit que l'on épluche ou encore à une fleur) les répétitions (cris, tourner, retourner, morceau, sauvageries...) et également cette manière d'amplifier en développant une idée. Par exemple quand le narrateur parle d'un

¹⁰⁰⁴ Ibid., p. 20.

¹⁰⁰⁵ W. Mouawad, *Anima*, op. cit., p. 383-6.

démembrement il décline les différentes parties démembrées. De même que l'idée des oiseaux volant en tout sens est déclinée par le champ lexical du bruit de leurs ailes (bruissement, froissant, plumage, ailes, déployer dans l'air, s'abattre) de telle sorte que les mots employés rendent compte de l'agitation frénétique des oiseaux. Nous pourrions relever également le champ lexical de la décomposition du corps en morceaux de viandes. La scène décrite en réalité est courte et rapide mais la description en est longue et précise. L'horreur d'une telle scène devient sublime à plusieurs niveaux. Tout d'abord à cause du lieu choisi qui a toutes les caractéristiques d'un « lieu sublime » : vaste et privé de possibilité d'échappatoire (d'appeler au secours par exemple) exactement comme dans la « forêt ». Ensuite parce que la scène crée chez le narrateur un sentiment de stupeur et d'inattendu. Elle provoque également en lui un sentiment d'impuissance. Il ne peut chasser les oiseaux et un énorme chien l'empêche de quitter le lieu, le forçant même à assister et à regarder la scène. L'événement auquel il assiste est dû à la « nature brute » inhumaine, ingérable, puissante, des charognards. Autant d'éléments qui contiennent chacun une part de sublime (tel que défini précédemment) et se renforcent les uns les autres. Le sublime naît aussi de la fable car l'homme qui est ainsi dépecé est un criminel de guerre. Cette caractéristique du criminel de guerre n'est pas suffisante pour le rendre sublime, mais l'auteur ajoute que cet homme a épargné, recueilli et élevé comme son fils l'enfant dont il a massacré, violé, découpé, torturé, enterré vivante la famille. C'est de ce contraste horrible que naît le sublime. Paradoxe qui est dédoublé puisque celui qui l'a attaché ici en plein désert n'est autre que ce fils qui lui doit la vie. La fable de ce roman est un tissu de rebondissements et de révélations dont le paradoxe et le contraste sont une fois de plus les moteurs.

Cette notion du paradoxe et du contraste est effectivement un autre des éléments dont naît le sublime. Smirnov notait déjà chez Balzac un usage appuyé du contraste, de l'oxymore, de l'accumulation, d'un lexique de l'horreur, de l'amplification¹⁰⁰⁶. De même que Glaudes le souligne chez Chateaubriand :

Dans un cas, le sublime institue une rupture angoissante ; dans l'autre, il est une figure de la continuité. C'est finalement la coexistence de ces deux possibles qui invite à ne plus considérer l'effet sublime dans sa ponctualité, mais comme le dispositif oxymorique, source d'une indécision prolongée, qui régit l'ensemble de la *Lettre à Fontanes*¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁶ Renée de Smirnov, « le sublime dans le roman de Balzac » in *La littérature et le sublime*, op., cit.

¹⁰⁰⁷ Pierre Glaudes, « Sublime, grandiose et beau idéal la *Lettre à Fontanes sur la campagne romaine de Chateaubriand* » in *La littérature et le sublime*, op., cit., p. 254.

De même qu'elle était déjà chez Shakespeare :

[...] sa parole théâtrale [celle de Shakespeare] nous situe *immédiatement* dans le nœud serré de la création et de la destruction, de la projection et de la négation, dans une tension temporelle qui ouvre l'espace de la scène comme de notre monde¹⁰⁰⁸.

Autant d'ambivalences qui se (re)trouvent dans l'univers de Mouawad. Le sublime par le biais de l'oxymore répond aux différents contrastes qui existent dans l'œuvre de l'auteur contemporain tel que l'opposition entre le Happy end facile et les présences de la non-communication, de la désillusion et de l'horreur. Ces oppositions trouvent un sens si nous les lisons sous l'éclairage du sublime. L'oxymore est en effet la figure ultime du sublime et ce depuis Longin et les philosophes postérieurs. C'est ce que souligne Lacoue-Labarthe dans son article « La vérité sublime » :

Hegel se contente au fond de *vérifier* ceci, en toute conséquence : si l'essence de la manifestation ou la présentation de l'infini, sous quelque nom que ce soit, est dans sa structure même, alors le sublime est contradictoire. Il est même, du point de vue spéculatif, la contradiction par excellence, que successivement l'art, la religion révélée et la philosophie (la Science) ont pour tâche de « concilier ». C'est pourquoi dans la formule de l'*Esthétique*, la manifestation de l'infini anéantit la manifestation elle-même, il n'y a pas seulement la vérité métaphysique du sublime, mais bien la vérité sublime de la métaphysique. C'est l'oxymore originel – cette figure depuis Longin, qui est la figure par excellence du sublime et qu'on voit partout surgir dans le traitement hégélien du sublime¹⁰⁰⁹.

Ainsi, comme chez Balzac, le sublime chez Mouawad se déploie sous le signe de l'oxymore. Smirnoff souligne le « sublime de l'atroce » ou « sublime d'horreur¹⁰¹⁰ ». C'est ce dernier qui contient le plus de « dispositif oxymorique » et que nous allons étudier maintenant. Chez Balzac, « le sublime de l'horreur, est, inversion radicale, le sublime de l'extrême abaissement ; c'est ce qu'exprime, cumulant l'effet de la puissance, de la terreur ou de la douleur, l'expression très fréquente chez Balzac, « ce fut horrible et sublime¹⁰¹¹ ». De telles extrémités se sont lues au cœur des fables et des mots pour les dire, mais prendront encore plus de puissance dans le roman *Anima*. Alors que Smirnoff interroge :

« La force que déploie un criminel serait-elle donc celle dont s'enorgueillit un Champcenetz allant au supplice ? » (C.B. VII,435). Question toute oratoire, car Balzac y a répondu depuis longtemps : il y a bien une puissance de la laideur, une fascination du mal et de la violence, qui peuvent être sources de sublime¹⁰¹².

¹⁰⁰⁸ Laurent Van Eynde *Shakespeare - Les puissances du théâtre*, Un essai philosophique, Editions Kimé, 2005, p. 228.

¹⁰⁰⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime » in *Du Sublime*, op. cit., p. 117-8.

¹⁰¹⁰ R. Smirnoff, op. cit. p. 270.

¹⁰¹¹ Ibid.

¹⁰¹² Ibid., p. 271.

Chez Mouawad, la laideur, la fascination pour le mal et la violence s'incarnent dans une forme de bestialité. L'auteur de *Anima* utilise le langage animal pour faire jaillir la bestialité humaine. Ce qui est au départ une description d'un comportement animal normal (traquer et dévorer une proie par exemple) devient une re-présentation d'un comportement humain bestial, horrible. Les descriptions mises dans la gueule des animaux se nourrissent des éléments les plus bas, des violences les plus terribles. Ce sublime ne recule devant aucune description et fait jaillir les horreurs les plus fascinantes dans une écriture animale. Le personnage principal découvre un jour sa femme assassinée baignant dans son sang, dans leur salon, alors qu'il rentre du travail. L'assassin lui a ouvert le ventre depuis le sexe et l'a violée dans cette plaie. Wahhch Debch, le veuf, quitte sa vie, travail et amis, pour retrouver l'assassin. L'ensemble de l'histoire est narrée par les animaux qui croisent sa route. Les titres des chapitres sont les nom latins des animaux qui s'expriment tour à tour, exception faite du dernier chapitre qui est le récit du médecin légiste qui autopsie le corps de la défunte. La parole mise ainsi dans la gueule d'animaux explose dans toute sa sublimité de part le transfert qu'elle effectue. Les mots regorgent des cinq sens. Ils dépeignent l'horreur de l'histoire de Wahhch Debch et sa quête de vengeance qui devient identitaire. Récits qui sont en même temps uniquement la voix d'un animal livrant son propre fonctionnement plus que son regard sur cet humain désolé. Le roman contient des scènes fascinantes telles que celle d'un boa épiant, attrapant et digérant une souris – cette scène faisant suite à la voix de la souris elle même tremblant de peur et d'horreur à l'idée de finir mangée. Les mots employés par Mouawad font ce qu'ils disent plus que jamais. Prenons un exemple : la scène dont il est question décrit des chevaux conduits à l'abattoir dans un camion et que Wahhch tente de libérer en ouvrant les portes du camion : « la vie se saisit de mes muscles, je me cabre et sans plus attendre, fou de rage, je m'élançai au-dehors¹⁰¹³ ». Le camion se trouve à ce moment-là sur une aire d'autoroute, sous les yeux d'un balbuzard pêcheur (chapitre « *pandion haliaetus carolinensis* »¹⁰¹⁴) ; c'est lui qui transmet la scène :

Les premiers chevaux se sont effondrés au pied de la bétailière, les autres ont dérapé sur le revêtement bétonné avant de s'écraser à leur tour contre le sol. Leurs hennissements portés par les spirales de l'air sont montés jusqu'à l'azur où baigné par la lumière dorée du printemps, je tournais depuis le déclin du jour [...].

Les chevaux ont continué à surgir hors du véhicule pour se jeter dans la lumière et atterrir avec leur ombre sur la surface grisâtre où avaient été stationnés camions et remorques. Chaque bête allait dans sa course désordonnée, mue par un violent désir de fuir cette bétailière qui avait jusque-là convoyé le

¹⁰¹³ W. Mouawad, *Anima*, op. cit. p. 211.

¹⁰¹⁴ Ibid., p. 212-4.

troupeau. [...] Rien du carnage qui était en train de se préparer n'allait échapper à mon regard [...]. Malgré l'altitude, je percevais la fureur des chevaux, je percevais leur colère. [...] [Les bêtes] se ruaient dans tous les sens, bondissant, hoquetant comme des animaux sauteurs, se jetant contre les véhicules, les clôtures, les portes, les vitrines des bâtiments et contre les humains aussi [...]. Avec une violence folle, les chevaux lançaient contre eux leurs jambes arrières, les projetaient au sol, les assommaient, les désarticulaient sans craindre de les éventrer sous les coups redoublés de leurs sabots. Les cris et les hurlements se mêlaient aux hennissements. C'était un assaut furieux à l'encontre des humains.

Le scintillement écarlate du sang donnait au béton, par fines touches, un éclat renouvelé et laissait croire, vu de si haut, à une éclosion de fleurs éparées, nées comme par magie sous l'effet des ruades. [...] Une dizaine de chevaux parmi les plus robustes et les plus puissants s'étaient engagés [...] en direction de l'autoroute [...]. Mais à peine les premières bêtes avaient-elles sauté par dessus le muret pour atterrir au milieu de la voie de la circulation qu'elles se faisaient heurter par les monstres mécaniques lancés à toute vitesse. Violence inouïe du choc ! Ballet redoutable ! Les chevaux s'élevaient en l'air avant de s'abattre contre le sol, les voitures perdant tout contrôle étaient déportées sur la voie opposée où elles heurtaient à leur tour et sans le vouloir les convois qui arrivaient en sens inverse. Fracas ! J'en ai entendu les plieurs ! Celles des tôles et celles des os ! [...] Incapables de freiner ni de dévier leur trajectoire, je les regardais se froisser contre l'amas de chair et de métal, dans un crissement désespéré qui mourait au moment de la collision. Les vies s'éteignaient, le chaos ne cessait de grandir, les carcasses des chevaux gisaient pêle-mêle au milieu des corps humains, ensembles démembrés, disloqués, morts ou agonisants, tandis que les bêtes encore indemnes, prises au dépourvues, égarées, s'étaient mises à galoper le long de la route, cherchant à fuir.

La scène installe le sublime dans les faits et dans la forme. Dans les faits par le contraste immense qui se joue entre l'élan d'une libération, d'une délivrance et son échec qui conduit à la mort. Dans la forme, tout l'univers du chapitre joue sur les oppositions : entre l'élévation et la chute, entre la lumière et l'ombre, entre l'air et le sol, entre le métal et la chair, entre la vie et la mort. Le texte est telle une immense expression sublime née de ces contrastes avec en leur cœur l'oxymore « ballet redoutable ». Nous retrouvons également la notion de l'anéantissement, chère à Burke, et aussi de la destruction de l'humain par lui-même et par la confrontation avec la nature brute. Wahhch ayant voulu sauver les bêtes mais les conduisant à leur mort est également coupable de la mort d'autres humains qui à leur tour sont impuissants face à la nature sauvage des chevaux. Les accumulations, développements et répétitions sont aussi un autre élément clef de cet extrait. Comme dans l'extrait de la mort du père cité plus haut, chaque élément de la description fait l'objet d'une accumulation ou d'un développement. C'est ainsi que la manière dont les chevaux piétinent les hommes ou la manière dont les voitures ne peuvent arrêter leur course sont décrites et développées longuement.

Le sublime jaillit, dans tout le roman, provoqué par un ensemble de facteurs qui lui sont propres : l'infini, la répétition, l'oxymore, la multiplicité, le divers... Autant de traits que nous avons d'ores et déjà abordés et soulignés comme étant les caractéristiques de l'écriture mouawadienne et qui ici prennent sens sous le regard du sublime. Le disparate guidé par le mouvement fait sens, s'assemble dans sa multiplicité, créant des éléments horribles et fascinants : sublimes. Tels qu'ils apparaissent dans ces « ensembles démembrés » de voitures, chevaux et humains où se mêlent vie et mort. Enfin, notons que de telles scènes doivent être lues comme des représentations ou des symboles de l'histoire en cours. Ces chevaux qui subissent l'échec de leur libération sont tel le personnage principal qui échoue dans la quête de l'assassin de sa femme, qui se perd dans sa libre fuite et qui piétine dans sa compréhension identitaire. À l'échelle du message de l'auteur, nous retrouvons bien sûr ces conceptions du destin et de l'imbrication fragile des éléments divers et épars. C'est une manière d'illustrer ce qui ne peut être dit, de donner un visage à l'irreprésentable.

Revenons sur trois derniers points liés au sublime : le religieux, les sources et le pouvoir. Dans son article, « Sublime, forcément sublime : *Corinne* », Philippe Berthier rappelle que selon Madame de Staël le religieux est un autre des sens du sublime :

Cette « sorte d'ébranlement qui est la source de la beauté idéale dans les arts, de la religion dans les âmes solitaires, de la générosité dans les héros, du désintéressement parmi les hommes » (Staël citée par Berthier) est quelque chose de foncièrement religieux pour Madame de Staël, comme toutes les manifestations du génie, ainsi qu'elle l'affirme [...]. Il faut redonner à *religio* son sens premier : ce qui relie. Le sublime est d'essence religieuse parce qu'il relie et rapatrie ensemble dans le sacré les formes éparses de la beauté qui, comme l'a définie Saint Thomas d'Aquin, est la splendeur de la vérité¹⁰¹⁵.

Nous retrouvons ici le besoin de relier les hommes et de renouer avec une vérité. Ce sont chez Mouawad des valeurs importantes : nous les avons abordées au chapitre 3, notamment à propos des références à la Bible et de sa pièce *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*.

En parlant de l'écriture et du talent de son auteur, le pseudo-Longin insiste sur l'idée que l'imitation est une voix qui peut mener au sublime. Il explique que « beaucoup d'écrivains sont inspirés d'un souffle étranger [...] L'âme des anciens s'échappe [...] et pénètre l'âme de leurs rivaux, même des moins doués d'inspiration et les font s'exalter de la grandeur d'autrui » (XIII.2). L'auteur use surtout du concept de sublime pour qualifier la rhétorique de son temps. Il cite de nombreux ouvrages grecs qui le précèdent tel Homère ou Sophocle. Lors de cette « critique littéraire », il

¹⁰¹⁵ Philippe Berthier, « Sublime, forcément sublime : *Corinne* » in *La littérature et le sublime*, op. cit., p. 235.

assure que les figures apportent du sublime si elles ne sont pas en excès et si elles sont placées harmonieusement dans le discours, de même pour les références aux anciens. C'est également le constat que fait Smirnofï à propos de l'écriture balzacienne :

Aux supports artistiques s'ajoute les grands exemples bibliques, mythiques ou historiques qui nourrissent par analogie l'expression du sublime : au premier rang, bien entendu, le Christ ; mais aussi Moïse devant le buisson d'Hored ; Esther ou Judith ; l'Androgyne (Seraphîta). Quant aux grandes figures historiques, la plus récurrente est [...] Napoléon¹⁰¹⁶.

Il liste ainsi les références de Balzac comme l'aidant à s'élever au rang de sublime. Inutile de souligner une nouvelle fois que ce mouvement d'élévation vers les auteurs classiques est un des traits de l'écriture mouawadienne¹⁰¹⁷.

Enfin, nous n'avons que peu insisté sur le fait que le traité de Longin vise aussi et peut-être avant tout à expliquer ce que doit faire un rhéteur pour captiver et convaincre son public. Le sublime est selon lui la voie royale pour ce faire :

I.4. Ce n'est pas à la persuasion que le sublime mène l'auditeur, mais au ravissement ; toujours et partout l'admiration mêlée d'étonnement l'emporte sur ce qui ne vise qu'à nous persuader et à nous plaire. L'action de la persuasion le plus souvent dépend de nous. Il n'est pas ainsi du sublime : il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'âme de l'auditeur. Un ou deux passages ne suffisent pas pour élever l'habileté de l'invention, l'ordre et la disposition de la matière ; ces qualités, nous les voyons avec peine transparaître du tissu de l'ouvrage ; mais quand le sublime vient à éclater où il faut, c'est comme la foudre : il disperse tout sur son passage et tout d'abord montre les forces de l'orateur concentrées ensemble¹⁰¹⁸.

Ceci nous donne ainsi une nouvelle explication quant à la fascination du public contemporain pour l'œuvre de Mouawad : le sublime et ses effets en seraient une des causes. Le sublime en s'étalant sur de nombreux niveaux (de la forme, du fond et de la re-présentation) est également une manière pour l'auteur de conserver son vœu de « transparence des plafonds » afin de préserver la poésie.

¹⁰¹⁶ R. Smirnofï, « le sublime dans le roman de Balzac » in *La littérature et le sublime*, op. cit. p. 280.

¹⁰¹⁷ Cf. première partie, chapitre 3.

¹⁰¹⁸ Le pseudo Longin, *Le sublime*, op. cit., p. 3.

3. Les fins sublimes

Le sublime donne également sa couleur à la fin des pièces de Mouawad. Nous avons vu que telles les fins shakespeariennes, les fins mouawadiennes contiennent une ambiguïté¹⁰¹⁹. Ces fins permettent un transfert par le biais du sublime. Ce que nous appelons le « transfert » correspond à ce qu'Edwards souligne à propos de la réconciliation entre les Capulet et les Montaigu. Il explique que si « pour les personnages de la pièce, *il est trop tard* », une « nouvelle vie [...] semble s'ouvrir pour certains d'entre eux¹⁰²⁰ ». Il est trop tard pour Roméo et Juliette mais il n'est pas trop tard pour leur famille respective. C'est également ce qui se passe dans deux des pièces du Quatuor de Mouawad : dans *Incendies* et dans *Ciels*. Dans *Incendies*, Nawal est décédée sans avoir retrouvé son fils et donc sans avoir tenu sa promesse. Même si pour la beauté du geste ses enfants l'ont retrouvé et peuvent lui donner les lettres qu'elle a écrites pour ce fils perdu, il n'en reste pas moins que Nawal est décédée dans le silence. C'est ce silence qui conclut la pièce :

*Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère.
Pluie torrentielle¹⁰²¹.*

Difficile avec ce final de voir la lueur d'espoir, « la touche positive » que nous évoquions précédemment. En effet, la touche positive n'apparaît que grâce au transfert qui est effectué. Si nous reprenons la nuance d'Edwards, il est trop tard pour Nawal mais il n'est pas trop tard pour ce fils enfin retrouvé et il n'est pas non plus trop tard pour les jumeaux. Le même transfert s'effectue de manière encore plus subtile dans *Ciels*. La pièce se termine par le cri de Charlie Eliot Johns qui se rend compte du rôle qu'il a joué dans la mort de son fils. Mais ce cri n'est pas le seul. Au cœur de l'affolement et du désespoir de Charlie, Dolorosa met au monde un enfant.

*[...] Charlie pousse un profond hurlement.
[...] Diaporama en musique des peintures choisies par Victor.
Dolorosa accouche dans la peinture.
Un enfant naît¹⁰²².*

Donc si pour Charlie et Victor il est trop tard, peut-être n'est-il pas trop tard pour cet enfant qui naît et pour sa mère. La symbolique de cette fin est renforcée par le fait que Dolorosa est une mère infanticide :

¹⁰¹⁹ Cf. première partie, chapitre 3.

¹⁰²⁰ M. Edwards, op. cit., p. 156.

¹⁰²¹ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 93.

¹⁰²² W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 81.

Je m'appelle Dolorosa Haché. Une nuit comme celle-ci, c'était avant la fin du siècle, je suis rentrée chez moi et j'ai tué en leur tirant une balle dans la tête mes trois filles Emily, Sylvia et Clarisse, sang de mon sang, vérité de ma vérité, puis j'ai tué de deux balles dans la poitrine leur père. [...] Écoute-moi. (*Silence.*) Je suis enceinte. [...] Quelle vérité saura répondre à la vérité ? L'infanticide est enceinte ! Entends-tu ? [...] ¹⁰²³.

Comme dans le théâtre de Shakespeare qui se trouve dans le jeu constant des chants de l'alouette et du rossignol qui, dans *Roméo et Juliette*, font hésiter entre le jour et la nuit¹⁰²⁴, dans *Ciels* le cri de la mort d'Eliot Johns mêlé au cri du nouveau-né contient cette ambiguïté entre jour et nuit. Il n'est plus possible de savoir lequel des deux cris est le plus terrible. Ni même si l'un des deux peut apporter une note d'espoir ou s'il se fera étouffer sous la suprématie de l'autre. La parole théâtrale de Mouawad est sans cesse sur la brèche. Tout le transfert joue là entre ces lignes. Dans son œuvre, tout se renverse, tout se transfère. Les anges n'arrêtent pas le bras d'Abraham, mais Médée enfante de nouveau. Ces fins sont cousues des formes du sublime que nous venons de dépeindre, elles l'accroissent. En conséquence, comme le dit Edwards à propos de Shakespeare, « sous les regards croisés de Fortinbras et d'Horatio », sous le regard des jumeaux, de Dolorosa et des autres membres de la cellule francophone et des autres personnages mouawadiens, « le monde ambigu, le monde de l'entre-temps, va continuer¹⁰²⁵ ».

III.

Du cri tragique

1. Les mots et leur perte

Homme de spectacle, Mouawad est avant tout un homme de mots. Il se répand en métaphores filées dans ses entretiens, ses pièces sont des fleuves, son roman une polyphonie. Il a foi en le verbe. Il agit comme s'il voulait sauver les mots, leurs origines, leur capacité à rendre compte de l'identité, de la vie et du monde. Il pourrait avoir écrit comme Delaume :

Je ne crois plus en rien si ce n'est en le Verbe, son pouvoir tout-puissant et sa capacité à remodeler l'abrupt¹⁰²⁶.

Repensons à Joséphine, dans *Littoral*, qui rédige les annuaires à la main et les conserve dans tous ses déplacements. Rappelons le projet Sophocle, destiné aux jeunes : il repose par quatre fois

¹⁰²³ Ibid., p. 67.

¹⁰²⁴ Laurent Van Eynde, *Shakespeare - Les puissances du théâtre*, Un essai philosophique, Editions Kimé, 2005, p. 228.

¹⁰²⁵ M. Edwards, op. cit., p. 156.

¹⁰²⁶ C. Delaume, op. cit., p. 6.

sur les mots : lire, écrire, compter, parler, penser. Les mots et leur force sont le message que Mouawad veut faire passer aux générations qui assistent à ses spectacles. De fait, la narration est la solution qu'utilisent ses personnages pour se dire. Ils peuvent même prendre à leur charge la parole des autres, les inclure aux leurs, servir de médium¹⁰²⁷. Ils se font même les narrateurs voire auteurs des pièces de Mouawad¹⁰²⁸.

Le personnage de Murdoch dans *Assoiffés* est un des personnages les plus significatifs du besoin de dire. Nous avons observé par exemple qu'il englobe dans sa parole celle des autres. Il revendique son droit à la parole, la réclame comme un dû :

Non je ne me tairai pas, c'est mon droit de parler, de m'exprimer, de dire des affaires, de les articuler et de les dire ! Mon droit !¹⁰²⁹

Nous ne restituons pas l'ensemble de la réplique qui se poursuit avec cette affirmation du droit à la parole et donc aux mots. La parole est d'ailleurs pour Murdoch une alternative à la mort. Il explique, à la scène 11, qu'il a décidé de procéder à l'inverse du Hara Kiri des samouraïs : il se videra par voie orale afin de se laisser une chance de trouver une autre solution¹⁰³⁰. Ce retour par la pièce *Assoiffés* permet d'insister sur cette idée que Mouawad perçoit effectivement la parole comme une alternative aux maux, guerres et armes par extension. À plusieurs reprises, il écrit qu'enfant il jouait avec des armes à feu et qu'avec l'exil, il les a remplacées par le crayon :

[...] j'ai attrapé le premier objet qui pouvait, un tant soit peu, ressembler à une kalachnikov, et ce fut un crayon Pilote taille fine V5¹⁰³¹.

Cette citation est tirée de *Je t'embrasse pour finir* ; ce constat se retrouve également dans d'autres textes tel que *Le Poisson-soi*. Mouawad s'inscrit ainsi dans la lignée de Walter Benjamin. Ce dernier dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* parle de « barbarie reconstructive », affirmant que la narration porte en elle un espoir de la rédemption d'une humanité souffrante. Mouawad exprime cette idée dans au moins un entretien où il explique que ce qui manque au Liban, c'est la rédaction de l'Histoire. Il avance que :

¹⁰²⁷ Cf. deuxième partie, chapitre 2.

¹⁰²⁸ Cf. troisième partie, chapitre 1.

¹⁰²⁹ W. Mouawad, *Assoiffés*, op. cit., p. 7.

¹⁰³⁰ Ibid. p. 24.

¹⁰³¹ W. Mouawad, *Je t'embrasse pour finir*, in Michel Le Bris, Jean Rouaud (sous la dir. de) *Pour une littérature-Monde*, Gallimard, 2007, p. 177.

Raconter c'est être dans le temps. Raconter c'est être dans le charnier (du 20^e).
Raconter une histoire consisterait alors à déterrer les parcelles de notre humanité.
Chaque parcelle est un fait. Un fait dans le temps. C'est aussi la définition du théâtre : déterrer¹⁰³².

Cependant, comme l'art semble échouer dans sa mission¹⁰³³, les mots finissent aussi par se perdre. La perte des mots commence par une perte de la communication. Dans les premières pièces, la communication est en péril puisque, si les dialogues sont nombreux et rapides, ils mettent en évidence l'absence de parole d'autres personnages : dans *Jour de noces chez les cromagnons*, la jeune sœur se trouve dans un demi sommeil et elle répète les mêmes interrogations. Dans *Willy Protogoras...* et dans *Les Mains d'Edwige...*, les personnages principaux s'isolent et refusent le dialogue avec les autres membres de la pièce. Ces éléments présents dès les premières œuvres du dramaturge sont déjà des indices quant aux difficultés communicationnelles.

Dans les premières pièces du Quatuor, la non-communication apparaît comme un écho à la pratique de Shakespeare¹⁰³⁴. Cet écho s'accroît et se déplace à une autre échelle : ce n'est plus le fait d'un personnage mais du narrateur lui-même. Nous avons vu que les personnages créent le dialogue afin de retrouver les morceaux épars de l'histoire (*Incendies*, *Forêts*) ; afin de permettre aux autres de se dire et de revendiquer leur propre histoire (*Littoral*). Ils créent de la parole et la brandissent. C'est ce qui fait le moteur de ces pièces, ce qui permet la construction de la fable et de l'identité des personnages¹⁰³⁵. En voulant aller plus loin, nous pouvons avancer que ce procédé est un leurre ou du moins une demi-réussite vis-à-vis de la communication. Car si le personnage-narrateur prend à sa charge tout le récit, il sera le seul à parler. Il ne propose donc pas un dialogue mais sa vision de ce qui s'est passé, de ce qu'il a découvert. Ainsi, si nous poursuivons l'analyse dans laquelle les personnages principaux sont les narrateurs, il semble qu'ils soient les seuls à détenir la vérité et donc à pouvoir la divulguer. Loup (*Forêts*) ou Jeanne (*Incendies*) agissent tels des biographes qui combleraient les trous de ce que l'histoire n'a pas conservé. Or la part de fiction, de ce qu'elles imaginent ou inventent pour pallier le manque, peut être importante. Cette faille du système narratif met à jour l'absence de communication réelle dans les pièces de Mouawad. Les dialogues n'en seraient donc pas toujours s'ils ont été imaginés par leur narrateur. Seuls les dialogues qui appartiennent au présent, quand ces narrateurs mènent l'enquête, sont de véritables dialogues. Et ceux-ci se réduisent rapidement à des monologues ou des soliloques. La communication n'est sauvée dans ces trois pièces que par le processus de création qui permet de

¹⁰³² W. Mouawad, entretien avec H. Archambault et V. Baudriller, op. cit., p. 18.

¹⁰³³ Cf. troisième partie, chapitre 1.

¹⁰³⁴ Cf. première partie, chapitre 3.

¹⁰³⁵ Cf. deuxième partie, chapitre 2.

confronter un secret et d'y répondre. Autrement dit de dévoiler l'histoire par la parole, même si pour cela les personnages-narrateurs passent par une communication à sens unique. Dans les premières pièces du Quatuor, la communication est sauve mais elle dissimule donc une faille : une communication à sens unique (du narrateur vers lui-même). C'est cette faille que des pièces comme *Seuls* et *Ciels* ne pourront plus cacher.

Ainsi, dans la conclusion du Quatuor, *Ciels*, la communication s'épuise. Les mots vont jusqu'à l'épuisement. Quand un personnage parle, il prend la parole pour plusieurs longues minutes. Son discours s'étend sur plusieurs pages. C'est par exemple le cas de Clément Szymanowski, Dolorosa Haché et Vincent Chef-Chef dans la scène 14. Chacun à son tour donne son avis sur la vérité que révèle Clément. Cependant le débat n'avance pas, car au lieu d'un dialogue constructif qui mènerait à une décision, ils s'épanchent sur leur propre douleur et leur ressenti. Ils ne dialoguent donc pas vraiment. Ils ne se répondent pas mais se contentent de longs discours sur eux-mêmes. Le manque de communication est au cœur de cette pièce. Au-delà de l'échec des personnages principaux à échanger, l'auteur marque une absence de communication entre différentes instances. En effet, alors que des terroristes menacent le monde, différentes cellules de réflexion sont constituées. Elles représentent une alliance entre différents pays qui dialogueraient de leurs avancées avec les autres alliances. Le spectateur assiste ainsi à des vidéoconférences qui permettent aux différentes cellules de faire le point. Mais lors de ces sommets internationaux, les différents interlocuteurs ne s'écoutent pas. À la scène 6, le dialogue est haché, les répliques sont courtes et interrompues régulièrement. Un autre exemple de ce manquement communicationnel est celui de Charlie Eliot Johns avec son fils Victor. Ils ne peuvent dialoguer que par webcam, ce qui limite déjà les possibilités de communication. Le père diffère plusieurs fois son retour, entaillant ainsi la confiance que son fils lui porte, et à plusieurs reprises, le fils coupe la conversation en s'en allant ou en éteignant la connexion (scènes 8 et 13). La pièce contient de nombreux non-dits, notamment le passé de chacun et les raisons de leur arrivée dans la cellule francophone. Pour matérialiser cet isolement verbal, la mise en scène présente un espace découpé en six espaces clos (les chambres de chaque personnage) où chacun se trouve la plupart du temps seul. Enfin, la preuve la plus imposante de la perte de la communication qui explose, pour ainsi dire, dans cette pièce, est que la vérité, même si elle est découverte, n'est pas prise au sérieux. Les mots pour la dire ne sont pas écoutés. La piste découverte par la cellule francophone est rejetée :

Interdiction formelle d'enquêter sur la piste *Tintoret*. Contrevenir à cet ordre est passible de sanction disciplinaire¹⁰³⁶.

Et ce alors même que « la vérité [l'attaque terroriste] est sur le point de [leur] tomber dessus¹⁰³⁷ ». Le verdict est sans appel : « ils ont coupé toute possibilité de communication avec l'extérieur¹⁰³⁸ ». Cette phrase résume l'ensemble de la pièce et l'apanage de l'absence de communication telle que nous venons de le démontrer.

La perte de la communication entraîne une perte des mots eux-mêmes. Ainsi dans *Ciels*, les mots, à l'origine si fiables, deviennent indéchiffrables. Fruits des poètes, ils ne sont plus que des codes incompréhensibles. Ils ne sont plus qu'énigmes, formules mathématiques, codes¹⁰³⁹...

Les mots des poètes de la pièce sont énigmatiques. Ils ressemblent aux jeux surréalistes de l'écriture automatique ou des cadavres exquis, ils sont emplis d'images surprenantes. Prenons l'exemple de la scène 7. Elle se compose du seul poème suivant :

L'ange n'est pas seul !
Je répète : « L'ange n'est pas seul !
Le vent se lève
Les poètes ne marchent pas avec des parapluies ! »
Je répète : « Les poètes ne marchent pas avec des parapluies !
La porte est dans le plafond !
Il y a donc une clé ! »
Je répète : « Il y a donc une clé ! »¹⁰⁴⁰.

Les phrases n'ont donc plus un sens premier immédiat. Le besoin de trouver le mot juste, de broder le sens à force de répétitions a disparu. Pire encore, les mots n'ont plus leur forme traditionnelle, puisqu'ils sont remplacés par des codes. Ils perdent leur signifié comme leur signifiant. Le sens se perd, les mots avec lui. Les instants de silences sont de plus en plus présents dans la pièce dans l'isolement des différentes cellules.

La même transition se fait dans *Seuls*. Comme pour le début de *Littoral* où Wilfrid se racontait longuement, comme dans *Assoiffés* avec le personnage de Murdoch, le personnage de *Seuls* se caractérise par le besoin de déverser un flot de parole. Dans le début de la pièce, le thésard parle de sa thèse longue de 1500 pages¹⁰⁴¹. Il avoue combler ses questionnements par les mots. De la

¹⁰³⁶ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 74.

¹⁰³⁷ Ibid.

¹⁰³⁸ Ibid., p. 77.

¹⁰³⁹ Voir annexe II, n°5.

¹⁰⁴⁰ Ibid., p. 32-3.

¹⁰⁴¹ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 140.

même manière, il comble le silence de l'hôpital où son père est allongé dans le coma, par un long monologue (scène 4¹⁰⁴²). Il raconte qu'enfant, il ne parlait pas et il s'interroge alors :

HARWAN. [...] Qu'est ce que j'ai cessé de comprendre, pour m'être mis à parler ! Un vrai robinet ! Mille cinq cents pages !¹⁰⁴³

La transition opère, le personnage finit par se taire à nouveau. Ce silence, qui au début de la pièce, fait face au flux des mots sans ciller, dure la seconde moitié de la pièce. Comme si les mots avaient échoué ou, du moins, avaient été épuisés. Le personnage ne peut plus que se taire et même se murer dans son silence, où il demeure jusqu'à la fin de la pièce.

2. Des silences non silencieux

Ce combat entre mots et silences crée des variations au sein des pièces. Il est à l'origine et explique de nombreux paradoxes ou ambivalences au cœur des spectacles de Mouawad. C'est ce qui explique par exemple les différences d'une mise en scène à l'autre. L'épuration des mises en scène des trois premières pièces du Quatuor se fait l'écho inversé de la complexité des fables et de l'abondance des mots cherchant à démêler ces fables. A l'inverse, quand la communication se perd, et avec elle, les mots, la mise en scène s'enrichit. Ce phénomène est flagrant dans *Seuls* où les éléments scéniques divers et variés viennent pallier l'absence de mots. Mouawad avoue qu'après le flot de paroles de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, il a eu besoin de silence, et c'est ce qui le mène à son solo *Seuls*. C'est, d'une certaine manière, ce qui permet la naissance de l'écriture scénique¹⁰⁴⁴. La même transition entre mots et silence est encore présente dans le cas de *Ciels*. La structure particulière de la mise en scène, la place du spectateur au cœur du dispositif, les effets spéciaux viennent pallier l'impossible communication.

Le silence est donc une forme de parole qui se met en place petit à petit dans les pièces de Mouawad. Comme l'adage propose « un silence lourd de sens », le silence dans les pièces mouawadiennes n'est pas vain ou, si l'on nous permet ce jeu de mots, n'est pas un silence silencieux. Ce silence est vide de mots. Mais il est remplacé par d'autres formes artistiques telles que les poèmes originaux de *Ciels* ou encore les éléments scéniques de *Seuls*. Le personnage sur scène se tait mais il peint, il expérimente, il cherche d'autres moyens d'expression, il puise dans ses

¹⁰⁴² Ibid., p. 147-153.

¹⁰⁴³ Ibid., p. 153.

¹⁰⁴⁴ Cf. deuxième partie, chapitre 3.

souvenirs d'enfance et dans ses connaissances culturelles. Il évoque notamment des tableaux de la peinture classique occidentale tel que *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt. Ces peintures sont projetées sur scène. Dans une pièce comme dans l'autre, ces tableaux sont les clefs de l'énigme. Elles apportent un éclairage sur la situation (même si elles n'empêchent pas les drames). Dans *Seuls*, le tableau de Rembrandt représentant le retour d'un fils vers son père symbolise par extension le retour du personnage, Harwan, vers ce qu'il a oublié mais qui pourtant lui est essentiel, vers ce qui « espère [son] retour¹⁰⁴⁵ »¹⁰⁴⁶. Dans *Ciels*, le tableau du Tintoret, *L'annonciation*, contient la clé de l'énigme. Il doit être lu comme une carte révélant la position des bombes posées par les terroristes (scène 17) :

CHARLIES ELIOT JOHNS. Prenons Paris en exemple. La longitude et la latitude interceptées indiquent le point de repère pour superposer le tableau du Tintoret [...]. J'applique la même règle aux autres villes. Ça donne, New York : Museum of Modern art [...] Montréal : Musée des Beaux Arts de Montréal. Et tout ça à partir d'un tableau !¹⁰⁴⁷

Les tableaux sont donc une autre forme de silence (dans le sens sans mots) riche de sens. La musique est aussi une autre forme d'absence de mots qui accompagne toutes les pièces de Mouawad¹⁰⁴⁸. D'ailleurs à la fin de *Ciels*, quand les bombardements ont eu lieu, quand le silence est revenu (dans le sens absence de mots), quand les mots ne peuvent pas dire l'horreur de ce qui vient de se passer et qui a échappé à tous, la pièce se termine sur un diaporama de chefs-d'œuvre de la peinture occidentale. La didascalie indique clairement : *Diaporama en musique des peintures choisies par Victor*¹⁰⁴⁹.

Des silences sans parole, sans son, sans peinture peuvent aussi apparaître avec un accent particulier. Ce ne sont pas seulement des non-dits ou des absences de communication mais la présence des morts. Car comme le dit Delaume : « il existe des cadavres qui ne la bouclent pas, non, pas si facilement¹⁰⁵⁰ ». Ce sont des silences que Mouawad met en avant de manière flagrante. Prenons deux exemples. D'abord celui d'*Incendies*. La pièce se termine sur la lettre de Nawal à ses jumeaux :

¹⁰⁴⁵ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 102-3.

¹⁰⁴⁶ Nous retrouvons une nouvelle fois la marche vers l'enfance, le Liban, la langue arabe, vers la « seconde oubliée »

¹⁰⁴⁷ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 77.

¹⁰⁴⁸ Une étude des musiques et des sons de la manière dont ils accompagnent ou dissimulent le silence pourrait être faite.

¹⁰⁴⁹ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 81.

¹⁰⁵⁰ C. Delaume, op. cit., p. 12.

NAWAL.
 [...] Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence
 Gravez mon nom sur la pierre
 Et posez la pierre sur ma tombe.
 Votre mère.
 SIMON : Jeanne, fais-moi encore entendre son silence.
*Jeanne et Simon écoutent le silence de leur mère*¹⁰⁵¹.

Nawal a passé les dernières années de sa vie à se taire, sans que personne de son entourage ne sache ce qui l'a poussée à ce mutisme. L'infirmier qui la soigne a enregistré sur de nombreuses cassettes ce silence. Les cassettes sont en possession des jumeaux. Nawal écrit, tout de même, plusieurs lettres dans son testament. Elles ne doivent être lues que dans un ordre précis et seulement si les jumeaux accomplissent les dernières volontés de la défunte. La première lettre indique ainsi que Nawal n'a pas su tenir ses promesses (notamment retrouver son premier né) et qu'en conséquent elle doit être enterrée sobrement, nue, face contre terre et sans épitaphe. La dernière lettre, dont est tirée l'extrait précédent, ne peut donc être lue que si les jumeaux ont retrouvé leur père et leur frère, ce qu'ils ont fait. Ce qui est frappant dans cette conclusion de la pièce est cet immense équilibre qui se crée entre dévoilement de la vérité et silence. Nawal parle par delà la mort : avec les lettres, elle pose des mots. Elle affirme que le silence est brisé, que son nom peut être écrit sur sa tombe. Dans un même mouvement, les jumeaux continuent d'écouter son silence enregistré. Le silence de Nawal prolonge le sens. Il dit sans mots toute l'horreur qu'elle a traversée et fait subir contre son gré à sa descendance.

Le deuxième exemple est celui d'*Assoiffés* dont voici les dernières lignes :

BOON. Je suis sûr de l'avoir entendu râler. Je vais parfois m'asseoir sur sa tombe, j'y dépose des fleurs. Norvège et moi, souvent on s'y retrouve et je lui parle des histoires que j'ai envie d'écrire. Sur sa tombe j'ai fait planter un arbre. Un chêne de dix-sept ans. Au printemps dernier, il y avait tant de feuilles sur ses branches qui avaient poussé qu'on aurait dit des milliers et des milliers de mots accrochés, attendant l'automne pour nous tomber dessus. J'ai souri. Murdoch n'avait pas fini de parler, c'était sûr¹⁰⁵².

Nous retrouvons le principe de la fin ouverte. Il s'y trouve les promesses de récits de Boon (qui souhaite devenir écrivain depuis son enfance et qui décide enfin de quitter son travail de médecin légiste après son enquête sur le décès de Murdoch) et la promesse des mots de Murdoch qui sont toujours présents pour tenter de dire ce qui pourrait redonner du sens. Même dans la mort, il continue de manifester son interrogation. Son silence n'est qu'apparence : même s'il n'y a pas de mots, il existe une forme de vie, une manifestation de sa présence.

¹⁰⁵¹ W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁵² W. Mouawad, *Assoiffés*, op. cit., p.39.

3. Le silence devient cri

Cependant, ces silences (quelque soit leur forme) ne réparent pas ; s'ils font sens, ils ne disent pas, ils ne consolent pas. Ils se font le relais des mots, mais justement pour exprimer qu'il n'a plus rien à dire, que la douleur demeure. Ils sont peut être même là pour dire que le retour n'aura pas lieu, que la marche est éternelle. Et lorsque plus rien ne peut être dit, il ne reste que le cri.

a) Rire

Le cri fait déjà l'objet d'une remarque de Michael Edwards à propos des pièces de Shakespeare, dans son ouvrage *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie* (2005). Il analyse « la force subite » des deux cris de Titus dans *Titus Andronicus* (1594). Dans ce passage, un messager apporte à Titus les têtes de ses fils et sa main coupée. Titus reste silencieux pendant que son frère puis son autre fils se lamentent et que Lavinia l'embrasse, puis il demande : « *When will this fearful slumber have an end ?* », « Quand cet affreux sommeil finira-t-il ? » Ce qui est, selon Edwards, « le cri [...] d'un monde déchu et livré au mal ». Dans la suite de cette scène, Marcus rappelle à Titus ses souffrances les unes après les autres, en l'excitant à ne plus se contenir mais à se déchaîner, à s'arracher les cheveux. Et Titus rit : « *Ha, ha, ha !* ». Edwards note :

Pour saisir la psychologie de ce rire, il suffit de se référer au commentaire génial de Coleridge sur la frivolité d'Hamlet aussitôt après le spectre. Lorsque l'esprit est tendu, écrit-il, au-delà de ses capacités normales, il se protège en changeant entièrement de disposition ; le terrible confine, du reste, au risible, et le rire peut même manifester l'horreur ou l'angoisse excessive comme il manifeste la joie¹⁰⁵³.

Dans sa toute première tragédie, Shakespeare propose ce rire tragique qui « est le contraire absolu du rire de l'allégresse et du rire de l'émerveillement qu'il répandra dans ses comédies. Il va aussitôt au fond négatif du tragique, afin de laisser s'exprimer toute la monstruosité d'un monde déchu¹⁰⁵⁴ ». Ce rire connaît plusieurs échos. C'est celui de Lear qui pousse un cri semblable, « *Howl, howl, howl !* », au moment où il entre en scène avec le cadavre de sa fille. Le même phénomène de cette apparition du cri se trouve dans *Othello*. Le "*O! O! O!*" d'Othello est aussi, le cri de l'homme qui découvre, soudain, qu'il est coupable¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵³ M. Edwards, *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie*, op. cit., p. 94-5.

¹⁰⁵⁴ Ibid., p. 19.

¹⁰⁵⁵ Ibid., p. 93-94.

Dans *Littoral*, Mouawad semble renouer avec ce cri. Dans la scène 29, puis dans la scène 30, deux personnages rient. Ils rient nuit après nuit face à l'absurdité du monde, face à l'horreur qui a été la leur. Sabbé a vu les soldats torturer et tuer sa famille et Amé a lui-même tué son père sans même le reconnaître. Alors :

Sabbé rit seul. Le rire lui répond.
*Sabbé tout seul. Le rire lui répond*¹⁰⁵⁶.

Dans cette didascalie, le rire est présenté comme un moyen de reconnaissance. Les deux hommes se répondent sans s'être jamais vus, le rire les réunit. Ils reconnaissent grâce à ce rire une émotion semblable. Le rire est donc une autre forme de silence (absence de mots) qui permet de pallier le manque de mots, de les remplacer au moins pour un temps. Si les deux personnages peuvent ainsi se répondre et se comprendre, c'est parce qu'ils ont vécu la même forme de drame et ont eu à ce moment-là la même réaction. Sabbé explique :

[...] ils lui ont tranché la tête ! Alors dans cette folie indicible je me suis mis à rire.
[...] Je riais avec la tête de mon père qu'un des soldats m'a forcé à tenir entre les mains. [...] Je riais, je riais, ma mère à mes pieds, je riais, je riais [...] ¹⁰⁵⁷

Le rire est, cette fois-ci, présenté comme le seul geste possible face à l'horreur. Il est de la même teneur que celui des personnages shakespeariens. Il manifeste l'angoisse et l'horreur excessive. Il est un réflexe d'autoprotection. Le rire résonne comme un cri venant pallier l'absence de mots, l'indicible.

b) *Parole animale*

Edwards, dans son analyse du rire shakespearien, souligne que la réplique de Lear « *Howl, howl, howl !* » est habituellement traduite par "Hurlez, hurlez, hurlez!", car il se peut que Lear demande aux personnages, aux "hommes de pierre" qui le regardent, de se lamenter avec lui. Peut-être émet-il un simple cri animal, un hurlement de loup qui exprime de nouveau une désespérance inaccessible au langage¹⁰⁵⁸. L'intuition d'Edwards rapprochant le rire du cri animal trouve un écho dans le roman *Anima* de Mouawad. Comme nous avons commencé à le souligner, ses œuvres suivent une progression : des dialogues aux flots de paroles à sens unique ; de la perte de la communication à un remplacement des mots par d'autres éléments (par le silence, le rire et le cri). Dans *Anima*, les jeux sur la question de la communication et sur le rôle des mots sont abordés d'une manière différente encore.

¹⁰⁵⁶ W. Mouawad, *Littoral*, op. cit., p. 74.

¹⁰⁵⁷ Ibid., p. 77.

¹⁰⁵⁸ M. Edwards, *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie*, op. cit., p. 93-4.

Nous y retrouvons la vision à sens unique puisque, nous l'avons dit, chaque chapitre est le fruit d'un animal qui décrit ce qu'il voit en même temps qu'il raconte ce que lui-même fait. Il n'y a donc pas de dialogue, seulement une parole à sens unique, une description, un commentaire. Même dans le cas où l'animal rapporte des paroles humaines, le dialogue qu'il retranscrit est tronqué. Le dialogue ainsi rapporté peut également être entrecoupé lorsqu'il s'agit d'une conversation téléphonique : l'animal transmettant uniquement la partie du discours qu'il entend. De manière générale, l'animal qui raconte ne montre ou ne dit que ce qui a un intérêt à ses yeux ou un rapport direct avec sa propre présence. Il peut donc partir ou s'endormir avant que la conversation humaine ne soit achevée. De plus, la parole animale est bien plus du côté du cri que de la parole. Nous avons montré plus haut la manière dont elle est emplie des cinq sens et dont elle correspond à ce qui est vécu par l'animal qui s'exprime. Ses mots deviennent ce qu'ils expriment. Les mots rendent compte d'un cri animal. Il est aussi souvent question des cris que pousse Wahhch. Ses cris de souffrances terribles émeuvent les récitants. À plusieurs reprises, telle la scène du carnage équestre, le cri animal et le cri humain ne font plus qu'un. C'est encore le cas dans un des chapitres du roman qui met en scène des chauves-souris. Wahhch passe la nuit avec une nuée d'entre elles :

Nous nous sommes résolues à en faire l'un des nôtres. Nous avons resserré notre cercle. Nos cris, nos cliquetis, nos vrombissements ont fait trembler l'air. Il s'est levé. Certaines passaient si prêt de son visage qu'elles ont entremêlé leurs ailes dans sa chevelure. Il s'est mis à hurler comme un enragé et à donner des coups avec les mains pour nous éloigner, mais nous étions trop nombreuses et bientôt, submergé par la vague, égaré au cœur de cette toison de plus en plus opaque formé par notre nuée, il s'est effondré contre le sol, déséquilibré par notre tournoiement, et s'est mis à pousser des cris, hurlant de toutes ses forces des mots incompréhensibles. Sans hésiter, nous nous sommes abattues sur son corps, habitées par le désir ardent de le toucher, de le recouvrir, de l'ensevelir, d'unir ses cris à nos cris et de dissoudre son odeur par nos odeurs¹⁰⁵⁹.

Dans cette scène, nous retrouvons l'idée du transfert et de la re-présentation. La scène des chauves-souris permet de donner une image à un cri. Le cri de souffrance de Wahhch qui ne parvient pas à dire la perte de sa femme, sa culpabilité et son échec trouve un écho dans le cri des volatiles. Le cri des « *lasionycteris noctivagans* » rend compte cette torture intérieure, le donne à voir. Par le cri et la vie animale, Mouawad donne à voir l'irreprésentable et l'indicible. *Anima* est sa dernière œuvre, mais dès sa première pièce le cri était sous-jacent. Létourneau écrit :

¹⁰⁵⁹ W. Mouawad, *Anima*, op. cit., p. 190.

Ni parodie ni pastiche, cette imitation [de la pièce de Gauvreau dans *Willy P...*] peut être comprise comme une digestion, une assimilation, mais elle s'entend aussi dans l'écho au cri premier, au cri primaire¹⁰⁶⁰.

Le cri était présent dès le début de l'œuvre mouawadienne. Il monte de pièce en pièce pour exploser dans *Anima*. Nous sommes en mesure de nous demander quelle sera l'étape suivante, le prochain subterfuge, le prochain moyen de dire quand il n'y a plus de mots, quand l'horreur est trop grande.

c) *Cri tragique*

Le cri donne une dimension tragique et sublime aux textes de l'auteur contemporain. Rappelons le cri final de *Ciels* où se mêlent la voix d'un père meurtri et celle d'un nouveau-né, donnant toute sa dimension à la pièce. Cette pièce elle-même perçue par son auteur comme un long cri venant conclure le Quatuor¹⁰⁶¹. Cri tragique qui existait déjà chez Shakespeare. Edwards voit en le cri de Titus une manière de mener aux confins du tragique :

Le rire épouvantable de Titus ne représente-t-il pas aussi, cependant, le nadir de la tragédie, le point où même le rire, même ce signe éclatant du bien-être du corps et de l'esprit s'engouffre dans le malheur ? C'est le rire fou, une syllabe répétée en deçà du langage, qui serait la réaction ultime et presque diabolique à un monde insoutenable¹⁰⁶².

C'est la même observation que fait George Steiner dans la conclusion de *La Mort de la tragédie* (1965). Après avoir expliqué comment le tragique et le genre de la tragédie ont disparu, selon lui, de la scène théâtrale, il propose que le cri de la Mère Courage de Brecht pourrait être une survivance du tragique. Il avance ainsi que la tragédie a peut-être simplement « changé de style et de convention ». Il prend l'exemple du moment où, dans *Mère courage*, les soldats apportent le cadavre de Schweizerkas. Elle n'a pas l'air de le reconnaître, elle fixe sur lui un regard mort. Steiner raconte le jeu de l'actrice Wegel qui incarne le personnage principal :

Tandis qu'on emportait le corps, Wegel détourna son regard et tordit sa bouche grande ouverte. C'était la bouche du cheval qui crie dans le *Guernica* de Picasso. Le son qui en sortait était rauque et terrible au-delà de tout ce que j'en pourrais dire. Mais en fait,

¹⁰⁶⁰ Sophie Létourneau, « Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* » in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°41, 2007, p. 157.

¹⁰⁶¹ W. Mouawad, *Ciels*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁶² M. Edwards, *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie*, op. cit., p. 94-5.

il n'y avait aucun son. Rien. Le son était du silence total. C'était du silence qui hurlait, hurlait à travers tout le théâtre, si bien que le public courbait la tête comme sous une rafale de vent. Et ce cri à l'intérieur du silence me semblait le même que celui de Cassandre quand elle flaire l'odeur du sang dans la maison d'Atrée. C'était le même cri sauvage avec lequel l'imagination tragique marqua pour la première fois notre vision de la vie. La même lamentation sauvage et nue sur l'humanité de l'homme et le gaspillage de l'homme. La courbe de la tragédie, peut-être n'est pas brisée¹⁰⁶³.

Cet instant tragique que Steiner lit dans mise en scène de la pièce de Brecht existe selon nous encore dans les pièces de Mouawad. Le cri a une véritable histoire en creux dans ses pièces comme nous venons de le démontrer. Avant de nous acheminer vers la conclusion, rappelons un dernier cri silencieux. Celui de Luce, dans *Forêts*. La grand-mère de Loup raconte comment sa famille adoptive a décidé de lui arracher toutes les dents en une seule fois par souci d'économie et pour être sûre qu'elle n'ait plus de caries. Elle raconte à sa petite fille cette torture qui fut comme « avaler de la braise¹⁰⁶⁴ ». Après cet acte quasi inhumain, Luce se trouve amputée d'une part d'elle-même :

Plus de bouche même pour crier, pour embrasser, pour parler, pour rire, pour rien¹⁰⁶⁵.

Il lui reste seulement un cri de silence semblable à celui de la Mère Courage. Leurs cris se rejoignent dans ce silence. Les différents cris des pièces de Mouawad, en faisant écho à ceux de Shakespeare et de Brecht, décrivent tous une même réalité, ils se tournent tous vers les mêmes assimilations : Steiner lui aussi compare le cri viscéral de Courage à un cri animal. C'est sur ce cri animal que termine Mouawad. Les liens entre tous ces cris que nous venons de décrire et d'analyser convergent tous vers l'expression du tragique face à l'incohérence du monde.

¹⁰⁶³ George Steiner, *La mort de la tragédie*, Traduit de l'anglais par Rose Cellu, Édition du Seuil, 1965, p. 254.

¹⁰⁶⁴ W. Mouawad, *Forêts*, op. cit., p. 48.

¹⁰⁶⁵ Ibid., p. 49.

Mesdames et messieurs,

Je tiens tout d'abord à vous remercier de me donner la parole. Cette soutenance est pour moi un moment important. Elle me permet d'exposer mon point de vue alors que les interrogations relatives à notre capacité de vivre ensemble et de nous accommoder de nos différences se posent à nous avec autant de complexité.

Qui sommes-nous et qui croyons-nous être ?

Avant de commencer, je tiens à remercier monsieur Paul Rusenski, directeur de cette recherche, dont les idées, conseils et regards, toujours vigilants, m'ont permis de poursuivre ce travail. [...] Je me permettrais tout d'abord de présenter Robert Lepage, figure théâtrale sur la scène canadienne et internationale... québécoise et internationale. Né en 1957, Robert Lepage a été formé au Conservatoire d'art dramatique du Québec. Et c'est à partir de là, déjà, que ça commence à chier car, malgré la richesse de mon sujet, je me sens dans l'obligation de m'arrêter ici, n'ayant pas trouvé ma conclusion, ce qui, en d'autres termes, mesdames et messieurs, signifie que je suis plutôt *pogné* dans une grosse *marde* puisque je commence à comprendre qu'il n'existe sans doute pas de conclusion à ma thèse, cette hostie de thèse reposant finalement sur une théorie qui est en train de totalement crisser le camp, *tabernac*¹⁰⁶⁶!

Le discours d'Harwan qui inaugure *Seuls* trouve finalement sa place dans la conclusion de cette thèse. Nous usons de ses mots, non sans humour, dans une mise en abîme qui nous guide vers notre propre synthèse.

Alors que nous nous interrogeons sur les manières dont les identités de Mouawad donnaient leurs couleurs et leur souffle à sa création, et comment la création, à son tour, permettait à son auteur de créer sa propre identité, nous avons pu souligner les traits caractéristiques de cette œuvre nouvelle.

Nous avons commencé par déceler et analyser l'essence et la véritable nature des *voyages* que dessine Mouawad. Ses origines libanaises ne se lisent pas dans un rapprochement avec les auteurs et la littérature de son pays d'origine. Les différences entre son univers et le leur sont plus nombreuses que les éventuelles ressemblances. Les seuls auteurs qui peuvent se rapprocher de ses propres recherches artistiques sont les auteurs en exil. Ses origines libanaises ne laissent dans ses textes que des souvenirs d'enfance, des saveurs, des odeurs, des paysages. La langue maternelle – qu'il regrette d'avoir perdu – irrigue en fait chacune des lignes de son style. Le souffle arabe se lit dans le rythme des phrases, dans les silences, dans les accélérations verbales, dans la poésie de ses mots.

¹⁰⁶⁶ W. Mouawad, *Seuls*, op. cit., p. 125-7, (scène 1).

Son identité acquise, québécoise, est celle qui lui donne la connaissance du théâtre. C'est au travers d'elle qu'il apprend le théâtre et qu'il naît au théâtre. Les mots du joul parsèment ses textes, les acteurs qu'il embauche en ont l'accent. Son inscription dans cette histoire théâtrale se lit dans les thématiques qu'il reprend au théâtre québécois ainsi que dans les américanités qu'il inclut à ses pièces et romans. Mouawad semble trouver une résonance à sa propre recherche identitaire dans la quête identitaire de ce théâtre encore « jeune ». La manière dont ce théâtre cherche à se valoriser face au monde canadien anglais et face à la littérature française trouve un écho dans le cheminement de cet auteur. C'est donc tout naturellement qu'il s'inscrit et travaille avec des incontournables de la scène québécoise. Il leur rend hommage et à son tour forme et donne leur chance à de jeunes auteurs. Son établissement sur le sol québécois est tel qu'il apporte sa marque dans son histoire théâtrale en endossant tour à tour les rôles de metteur en scène, auteur et directeur de théâtre.

Ses voyages d'abord onirique et géographique deviennent aussi des voyages dans le temps. Le dramaturge effectue des remontées dans le temps en quête des sources littéraires ancestrales. L'incontournable Shakespeare donne aux pièces de Mouawad leur élan tragique et certaines thématiques comme celles des amours impossibles et de la foi en un renouveau. L'auteur réutilise également le fantôme du Père et la relation au fils. Remontant plus loin dans le temps, il s'inspire des formes théâtrales médiévales en créant de longues pièces, aux nombreux personnages. Celles-ci, jouées en plein air, renouent, notamment, avec les valeurs premières du théâtre, comme l'idée du rassemblement. La Bible est une autre des intertextualités notoires de cet artiste contemporain. Les Écritures sont présentes dans des scènes et des citations précises. La religion y est perçue comme allant de pair avec la création artistique. Enfin, ce voyage temporel mène aux confins de la littérature en permettant à l'auteur de s'appuyer sur le monde grec. Celui-ci est au cœur des réflexions mouawadiennes. Il relit les mythes, les insère à ses pièces. Il écrit tels les tragiques grecs et les met en scène. Le monde grec est réadapté de part en part dans son univers artistique.

Une fois les différentes identités révélées, nous avons analysé la manière dont elles influent sur les *mouvements* de l'œuvre. L'auteur lui-même est un homme en mouvements : marcheur. Du errant solitaire au cheminement infini, il devient un Passeur capable de guider l'Autre et de mener le groupe. D'auteur, il devient le guide de la création collective. Ce cheminement dévoile une première définition de l'artiste et de son rôle.

Les mouvements, par transfert, se manifestent également dans le parcours du personnage principal. D'une silhouette à peine esquissée qui ne connaît que le soliloque, le personnage mouawadien s'achemine vers une figure de l'auteur qui monologue et permet à l'œuvre de se créer. Cette nouvelle métamorphose est permise grâce au lien que le personnage tisse avec l'Histoire, s'en faisant le témoin. Elle s'accomplit grâce à l'intervention des adjuvants et par la prise de parole.

Le mouvement existe dans la nature même de l'œuvre, du texte à la scène. Il s'observe dans le rythme des mises en scène mouawadiennes qui forcent le spectateur à remettre en question sa vision de la pièce, à multiplier les points de vue, à l'amener à faire preuve d'imagination, de réactivité, d'invention. Dans le texte, c'est la figure de la répétition qui traduit le mouvement. Elle se décline sous toutes ses formes (verbales, thématiques...) entraînant le texte vers des rythmes variés, omniprésents et incontournable. Le mouvement de l'œuvre s'illustre enfin dans le jeu sur la temporalité que Wajdi Mouawad fait naître. Les passés et présents se multiplient, s'enlacent, se confondent. Ils interagissent, multipliant les interprétations, et enrichissant le sens de la pièce et la profondeur des personnages.

Ces observations du mouvement de l'œuvre ont permis de présenter et d'étudier sa nature et ses caractéristiques principales. Le terme de *trajectoire* nous a conduit plus loin encore. Il a s'agit de comprendre comment l'auteur donne à son œuvre son mouvement. Plus que de décrire l'artiste et son travail, nous avons été le traquer au cœur même de son œuvre : entre les lignes. Nous avons pour cela usé de l'autofiction. L'auteur ainsi révélé a trouvé sa place dans la voix des personnages principaux mais aussi auprès des adjuvants menant l'enquête avec eux. Tel un détective de roman policier, il découvre l'histoire en même temps que le texte. Cette nouvelle définition de l'artiste l'a trouvé tantôt malicieux et volontairement obscur, tantôt grave et empli de doutes. Mouawad allant jusqu'à proposer un artiste en négatif, coupable d'actes terroristes.

Nous avons ensuite suivi l'artiste au-delà de ses textes, dans sa relation avec le public (spectateur et lecteur). La trajectoire qu'il propose y est précise, calculée, millimétrée. Le public est un moteur. L'auteur l'inclut dans ses textes, le metteur en scène le met au centre de ses dispositifs scéniques. L'artiste tisse son identité – au cœur même des entretiens qu'il accorde et des articles qu'il signe – au travers de métaphores sans cesse répétées, de répétitions bien maîtrisées. Cette avancée dans l'univers communicationnel a révélé les limites de la transparence prônée par l'auteur. Autant la quête identitaire fourmille dans les textes, multipliant les interprétations, les sens, les vérités, en quête de la meilleure définition, du mot le plus juste, autant la définition de l'artiste public est contrôlée et encadrée, jamais renouvelée, protégée.

Par le terme de « trajectoires », nous avons enfin voulu mettre à jour d'autres aspects fondamentaux et propres à l'œuvre de Mouawad. C'est ainsi que nous avons mis l'accent sur l'importance de la quête de la beauté et le surgissement du sublime, aussi bien dans l'écriture que dans les thématiques abordées. Cette quête devient prépondérante au fil des œuvres pour devenir centrale dans *Anima*. Elle va de pair avec une volonté de communiquer, de dire, de se dire. La difficulté qu'il en découle entraîne de nombreuses stratégies de langue qui échouent les unes après les autres et forcent l'auteur à user du cri tragique et du cri animal.

Lors de notre entretien, Yves Jubinville nous proposait de suivre comme fil conducteur à notre thèse la question : Qu'est-ce qu'un auteur contemporain ? L'étude de l'œuvre et de l'auteur Wajdi Mouawad apparaissant alors comme une étude de cas permettant de répondre à cette question.

Arrivés à la conclusion de notre thèse, nous pensons avoir répondu en partie à cette question, qui malgré tout reste nécessairement ouverte. L'étude de cette œuvre et de son auteur a permis de donner de nombreuses pistes de réflexions plus larges que cette œuvre et cet auteur seuls.

Cette étude nous a en effet mené à questionner la place de la littérature québécoise sur la scène théâtrale mondiale : sa force, sa prépondérance. Plus largement encore, elle a été l'occasion de réfléchir sur ce que nous pourrions appeler la « nouvelle francophonie » : nous penchons du côté d'une « littérature-monde en français » et nous espérons avoir suffisamment insisté sur les jeux de langage et d'écriture que cela implique. Il était important pour nous de montrer comment un auteur peut user d'une langue française quasi-académique tout en conservant le souffle de sa langue maternelle, ses propres aspirations et originalités, en contribuant ainsi non seulement au renouvellement de la francophonie, mais également au renouvellement du regard qui est porté sur celle-ci.

Le mythe mouawadien est selon nous aussi une remise en question du rapport de la scène de théâtre à sa relation au public. Celui qui est parfois considéré comme trop populaire a prouvé qu'il peut à la fois rassembler les foules (quel que soit l'âge), renouer avec le rituel du théâtre (sentiment de la part du public de participer à un événement collectif à valeur de ralliement) et à la fois porter un discours humaniste riche. Mouawad manie des concepts importants sur la question de la mémoire et la nécessité d'écrire l'Histoire. Il propage une volonté de se faire le témoin d'une réalité et d'amener à réfléchir sur cette réalité. En cela il y a une part brechtienne chez Mouawad. Cette part se manifeste dans la manière dont il joue parfois avec l'illusion théâtrale, dans ses mises en

scène par moment minimalistes, où seuls demeurent des objets symboliques, et surtout dans cette forme d'engagement politique qu'il revendique. A cette fin, les outils de Mouawad ne sont cependant pas les mêmes : il n'utilise pas la distanciation, mais bien au contraire la captation de son public (en jouant sur des effets connus : le happy-end, les émotions, la beauté, fable morcelée entraînant flash-back et suspense). Il renoue avec les ambitions premières de la littérature : raconter des histoires, tels les aèdes de l'antiquité, afin de préserver une mémoire, de divertir un public, tout en lui suggérant les sens profonds de l'art, en l'incitant à réfléchir et à en enrichir sa propre vie et sa perception du monde. La proximité qu'il recherche avec son public, élaborant de nombreux stratagèmes, rend sûrement son théâtre plus accessible sans lui en ôter sa force. Ainsi, le nombrilisme apparent que nous avons mis à jour grâce au prisme de l'autofiction et à l'étude des outils communicationnels mène rapidement à une dimension universaliste.

Nous espérons, de plus, avoir pu prouver que le langage et l'écriture de Mouawad sont très travaillés. Ils conduisent à de multiples entrées, tant dans la forme que dans le fond. Le sublime, le cri tragique, le multilinguisme, l'intertextualité ne sont que des exemples de ces variétés. Ces formes nouvelles qui lui sont propres sont autant de réponses à la quête identitaire, laquelle, moteur principal de l'œuvre, permet à l'artiste de se créer en tant que tel. Dans un prolongement, les outils dont il use pour cette construction le font rentrer dans une littérature internationale.

Son œuvre, tel un oiseau polyphonique¹⁰⁶⁷, invite à de nombreuses entrées ; l'un des enjeux principaux de cette thèse est de permettre aux chercheurs qui nous suivront de s'emparer de ces possibilités qu'offrent l'œuvre et son auteur. Pour ce faire, nous avons donné un aperçu général des sources à la réception, observé de nombreuses pistes, suivi des angles variés de l'écriture à la scène. Ainsi, chacun des chapitres de notre thèse pourrait donner lieu à une thèse à part entière. Ces thèses pourraient suivre des perspectives multidisciplinaires.

D'un point de vue linguistique et/ou stylistique, la langue qu'utilise Mouawad et le « souffle arabe » que nous avons mis à jour pourraient être étudiés ligne à ligne pour en comprendre réellement chacune des caractéristiques.

La question des intertextualités pourrait faire l'objet d'une étude à elle seule. Nous avons explicité les textes fondateurs de l'univers mouawadien, ceux qui sont incontournables et prépondérants dans son œuvre ; mais nous pensons – au vu des nombreuses lectures de Mouawad – qu'une analyse plus fine œuvre par œuvre pourrait être effectuée pour déceler les autres intertextualités dont regorgent sûrement les textes de Mouawad.

¹⁰⁶⁷ Le terme « d'oiseau polyphonique » est proposé par Mouawad pour qualifier son texte *Seuls* (op. cit. p.11), il est repris par la critique notamment dans les articles d'Yves Jubinville et Hervé Guay.

Les études théâtrales pourraient également s'emparer du processus de création propre à Mouawad. Nous pensons notamment à des études telles que celle que mène Séverine Leroy. Avec son équipe, cette doctorante en Études Théâtrales est chargée de projet du Centre d'Études et de Ressources Numériques pour les Arts du Spectacle (Université Rennes 2). Ces étudiants suivent et font des captations (enregistrements vidéo et audio) des répétitions et du processus de mise en scène. Nous n'avons qu'esquissé la question de l'écriture scénique. Et les mises en scène de Mouawad n'ont pas encore fait l'objet d'études approfondies.

Les textes pour la jeunesse sont un champ d'étude encore balbutiant. Il serait possible de comparer les différentes caractéristiques des pièces francophones par exemple.

Le texte du *Poisson-soi* peut faire l'objet d'une étude à part entière, peut-être en le comparant aux travaux surréalistes et à ceux de l'OULIPO. Il peut aussi être lu comme un résumé stylisé de l'ensemble des pièces du dramaturge. Il peut également être étudié sous l'angle de la poésie (comparaison avec d'autres poètes contemporains ; qualité poétique ou non de l'œuvre...). Beaucoup d'éléments sont donc encore à observer sur cet ouvrage.

D'un point de vue purement sociologique ou encore du point de vue des études en communication, le rapport de Mouawad à son public et l'image du mythe qu'il véhicule pourraient être approfondis. Il serait intéressant de faire une étude sur la nature du public qui le suit (âge, classe sociale...), mener des entretiens sur leur engouement avant et après un spectacle, et surtout avant et après une rencontre publique en présence de l'auteur.

Du point de vue des thématiques, la question de la présence de la sexualité et de sa violence dans les textes de Mouawad reste à analyser. Outre la question des incestes et des viols que nous avons eu l'occasion d'évoquer, il se trouve des récits, mêlant horreur et sexe, vierges de toute analyse. Nous pensons notamment aux textes *Le Couteau* (1998) et *Le Sexe de l'homme* (2009). Ces textes d'une violence crue s'éloignent totalement du Quatuor voire de l'ensemble des pièces de Mouawad. Le premier est un monologue d'une jeune prostituée qui se fait payer pour sucer mais garde toujours au fond de sa poche un couteau en cas de besoin. Un soir de Noël, après une messe qui fut un baume sur ses souffrances, un père Noël lui propose de lui offrir un cadeau. Elle le suit, croyant au miracle de Noël. Celui-ci la force à le sucer et la viole. La jeune femme se retrouve à devoir utiliser son arme contre le Père Noël « lui-même ». Le second est le récit d'un homme torturé par une femme bourreau. Si celle-ci parvient à le faire jouir, c'est la femme de l'homme torturé qui a la gorge tranchée. Le texte termine sur une description du sang et du sperme se mélangeant dans la mort. Cette terrible idée associant sexe, sang et mort se retrouve encore dans *Anima* où l'assassin viole les femmes dans la plaie qui leur fait à l'arme blanche du sexe au nombril.

D'un point de vue philosophique, nous pensons qu'une étude du sublime plus étendue que celle que nous proposons serait très riche de sens. Ce concept pouvant servir de filtre à l'ensemble de l'œuvre quasiment ligne après ligne. Le sublime peut aussi être une porte d'entrée à des études plus poussées qui permettraient de comparer Mouawad au tragique (ou par exemple à l'idée du monstre absolu tel Médée).

Nous voulions, enfin, revenir sur deux aspects primordiaux de l'écriture mouawadienne : l'autofiction et l'écriture scénique. Irène Perelli-Contos et Chantal Hébert définissent cette dernière à travers le travail de Robert Lepage. Dans un article qui lui est consacré, elles écrivent :

L'écriture scénique tient, dans la plupart des cas, en un jeu de transformations, de mises en relation, de combinaisons d'éléments disparates et hétérogènes qui s'offrent comme autant de ressources sensibles et concrètes, potentiellement exploitables tout au long du processus de création théâtrale et du processus de réception. De ces assemblages résulte un « texte » uniquement spectaculaire qui, en se déployant directement sur la scène et dans l'immédiateté de l'acte théâtral, rappelle le caractère inévitablement éphémère du théâtre en tant qu'art *vivant*, précisément en ce qu'il est *dynamique* et non pas statique, *processus* et non pas *produit*¹⁰⁶⁸.

Si Mouawad dans son propre travail, notamment dans *Seuls*, rentre pleinement dans cette définition, il s'en détache en parvenant à recréer ce « processus dynamique et vivant » qu'est le spectacle né de l'écriture scénique en en faisant également une œuvre littéraire. Ce produit littéraire existe aux éditions Actes Sud – Papier sous le titre *Seuls : chemin, texte et peintures*. En revenant sur cet exemple, que nous avons déjà abordé, nous voulions insister sur le souci de l'auteur à vouloir renouveler et interroger la question du texte de théâtre. Ce choix de publier le texte de *Seuls* accompagné de sa genèse et des éléments scéniques (par le biais de la photographie et de longues didascalies) prouve également la volonté de l'auteur de vouloir laisser une trace d'éléments difficilement saisissables, de les fixer dans le papier et donc dans la tradition littéraire, tout en proposant une forme nouvelle. Tout ce travail sur la genèse, le processus de création et les possibilités de son rendu rejoignent également les réflexions de Philippe Gasparini à propos de l'autofiction :

¹⁰⁶⁸ I. Perelli-Contos et C. Hébert « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage (s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s), in *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, op. cit.

En effet, l'attestation documentaire, l'intertextualité, l'autocitation, la mise en abyme et le métadiscours n'ont pas seulement pour fonction de porter un éclairage sur l'œuvre. Dans le même temps, ils la produisent. Ces différents dispositifs ont ceci de commun qu'ils ouvrent dans le texte sur des portes, ou des fenêtres, qui les mettent en contact et en perspective avec d'autres discours pourvus, eux aussi, de portes et de fenêtres. Par ces ouvertures, le roman respire, se déplie, se féconde et se démultiplie. [...] [Le texte] non seulement accède à une profondeur réflexive éminemment littéraire, mais il devient un objet culturel, un vecteur d'échanges¹⁰⁶⁹.

En paraphrasant Gasparini, nous écrivions « l'œuvre de Mouawad » (à la place de « roman ») « respire, se déplie, se féconde, se démultiplie ». Cette œuvre, et le regard qui porte son auteur constamment en auto-réflexion, n'a pas fini de nous étonner. C'est une œuvre en mouvement, ouverte. Nous sommes donc en mesure d'affirmer que l'édition de *Seuls* et le roman *Anima* marquent un tournant dans la carrière de l'auteur. L'un par son travail sur le rendu de l'écriture scénique, l'autre sur la puissance du souffle des mots, par leur violence et par leur cri. Ajoutons à ces deux mouvements nouveaux une autre métamorphose notable. Dans *Le Poisson soi*, l'auteur écrit :

Je voudrais tellement ne plus avoir à dire
Je
Ne plus m'occuper de rien
Je voudrais tellement que quelqu'un dise
Il
Pour moi
Qu'on me débarrasse¹⁰⁷⁰.

Or *Le Poisson soi* est le texte qui est publié après la dernière création dramatique (*Temps*) et avant le roman *Anima*. Dans le roman, le texte est écrit à la troisième personne. L'auteur se débarrasse du « je » des personnages de théâtre, se débarrasse du « je » des textes autofictifs. Il laisse la parole aux animaux et au Coroner. Par ce glissement, il apporte une nouvelle dimension, il semble s'écarter du nombrilisme latent pour tendre encore au plus près de l'universel. Ce transfert lui permet d'effectuer un nouveau travail sur les mots, de leur apporter un éclairage différent. Tout au long de l'ouvrage, il les pousse à leurs confins.

¹⁰⁶⁹ P. Gasparini, op. cit., p. 140.

¹⁰⁷⁰ W. Mouawad, *Le Poisson-soi*, op. cit., p. 16. / Nous tentons de respecter la typographie.

Ce travail renouvelé sur les mots nous fait penser à Beckett et à ses textes, tels *Compagnie* ou *L'innommable*. Une fois de plus, les outils ne sont pas les mêmes entre les deux auteurs, mais l'enjeu est identique : Comment dire ? Comment se dire ? Comment l'écrire ?

Anima conduit à ce qui semble être le confins de ces mots. Le roman joue sur leur silence et leur cri tout à la fois. Nous nous interrogeons sur la prochaine création de Mouawad. Pour le moment l'auteur se tait, mais c'est le metteur en scène qui crie le silence des tragédies de Sophocle. Quel sera le prochain stratagème de l'auteur pour dire (crier) ce qui ne peut l'être ? Mouawad a souvent parlé de quitter le théâtre au profit de la peinture, mais nous pensons qu'il n'en a pas fini avec les mots. Nous parions sur un autre roman, mais un roman-théâtre – comme a pu l'être *Le vol d'Icare* de Queneau –, nous pouvons aussi imaginer une autre forme folle à mi-chemin entre le roman et l'écriture du *Poisson soi*.

ANNEXES

I. Fiches de lecture

Dans les annexes, nous avons choisi de créer une fiche pour chacune des œuvres de Wajdi Mouawad que nous étudions ou que nous citons. Les enjeux de ces fiches sont de permettre au lecteur de se repérer facilement dans la chronologie des créations et des publications. C'est aussi le moyen d'avoir des points de repère quant aux fables parfois complexes et aux personnages nombreux de certaines œuvres.

Nous ne réalisons cependant pas de fiches pour les textes courts, articles et analyses de l'auteur. Ces textes ne nécessitent pas de repérage aussi précis que les autres et leurs enjeux sont rapidement expliqués lorsqu'il en est question dans le développement même de la thèse. Le lecteur pourra cependant trouver la liste de ces textes dans la bibliographie.

Nous ne pouvons également faire de fiche concernant les œuvres suivantes que nous n'avons pu avoir en notre possession :

Pièces inédites :

- *Déluge* (1985)
- *La mort est un cheval*, (2002)
- *La sentinelle* (2012)

Écritures radiophoniques :

- *Les trains hurlent quand on tue*, réalisation Claude Godin, Radio Canada
- *Les étrangers du bord du monde*, réalisation Danielle Bilodeau en collaboration avec Jean-François Caron et Lise Vaillancourt

Enfin les fiches de *Alphonse* et *Partie de cache-cache entre deux tchécoslovaques* ont été réalisées à partir des textes critiques, car nous n'avons pu avoir accès ni à la mise en scène, ni aux textes.

Willy Protagoras enfermé dans les toilettes

Date de création(s) :

- 1990 : écriture alors qu'il est encore à l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal.
- 1998 : création par le Théâtre O' Parleur

Publication(s) :

- Leméac - Actes Sud Papiers, Hors collection, 2005

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Il s'agit de la première pièce que Mouawad rédige alors qu'il est encore à l'ENTC. Elle marque le départ de son œuvre et en donne les premières couleurs, notamment concernant l'intertextualité et l'interculturalité.

Fable :

Deux familles, les Protagoras et les Philisti-Ralestine, se disputent l'appartement des premiers. Leur conflit prend des allures de guerre civile et de tragédie grecque tout à la fois.

Personnage principal :

Willy Protagoras, comme l'indique le titre, s'enferme dans les toilettes pour provoquer le départ de la famille Philisti-Ralestine. Ce personnage d'enfermé est symptomatique de nombre d'autres personnages de l'œuvre : il représente l'artiste.

Mise en scène :

- Le texte fut lu par l'auteur lui-même au Théâtre d'Aujourd'hui au début des années 1990
- Il fut mis en scène par sa propre compagnie. Mouawad en fait la mise en scène et une partie de l'interprétation. La pièce est présentée au Théâtre d'Aujourd'hui du 8 septembre au 9 octobre 1999.
- Interprétation : Eric Bernier, Valérie Blais, Manon Brunelle, Pascal Contamine, Frédérick De Grandpré, Chantal Dumoulin, Denis Gravereaux, Stéphane F. Jacques, Philippe Lambert, Steve Laplante, Denis Lavalou, Anne-Catherine Lebeau, Macha Limonchik, Miro, Mireille Naggar, Marc-André Piché, Ankan Rouleau, Isabelle Roy, et Catherine Sénart : assistance à la mise en scène, régie lumière : Nicolas Rollin, scénographie : Michèle Laliberté, costumes : Charlotte Rouleau, éclairages : Eric Champoux, musique originale : Mathieu Farhoud Dione, son : Serge Tremblay, chorégraphie : Manon Oigny, accessoires : Magalie Amyot, maquillages : Angelo Barsetti, construction du piano : Yvan Brouillette, coupe et confection des costumes : Gilles François Therrien, régie de plateau : Isabelle Leblanc.

Partie de cache-cache entre deux tchécoslovaques

Date de création(s) :

- 1991

Publication(s) :

- inédite

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Il s'agit de la deuxième pièce rédigée par Wajdi Mouawad, mais la première qu'il présente au public.

Fable :

La pièce est une biographie réinventée de Franz Kafka. Trois protagonistes, Franz, sa traductrice, Miléna, et Ernst, le mari de celle-ci, se partagent la scène. Le jeune dramaturge Wajdi Mouawad réécrit, avec le plus profond irrespect pour la véracité biographique, la fin de l'auteur du *Château*, qui devient, en l'occurrence, l'auteur d'un manuscrit inachevé, intitulé «la Forêt». Avec un humour et une intensité remarquables, Mouawad ne cherche pas à donner un contenu à ce faux roman kafkaïen. Il invente une situation dramatique, kafkaïenne, dans laquelle Franz et Ernst se livrent à une partie de cache-cache. Celle-ci devient symbolique, Ernst étant un critique littéraire. Hors les mots, le romancier n'a aucune défense et sera le jouet docile du maléfique Ernst, qui n'hésite pas à le pousser au suicide afin de retrouver Milena, passionnée par le génie de Franz. Tout son stratagème vise à récupérer Milena, à laquelle il hurle son amour. Il subtilise, grâce à Herman (le père de Franz), le manuscrit de «la Forêt» afin de s'en servir comme monnaie d'échange pour obliger sa femme à reprendre la vie conjugale. Noble dessein : l'Amour contre le Texte.

L'inévitable figure de l'Autorité, Herman Kafka, le père de Franz, personnage mécanique, ignoblement méprisant pour les œuvres de son fils, habite une hauteur abstraite et diffuse, assis sur une large chaise suspendue à deux mètres d'altitude. De là, sa parole fourbe et impersonnelle se donne pour inattaquable.

Mise en scène :

Texte de Wajdi Mouawad. Mise en scène : Jean-Frédéric Messier ; assistance à la mise en scène et aux éclairages : Isabelle Rochette ; décors, accessoires et éclairages : Lucie Bazzo ; costumes : Elise Provost ; musique originale et bande sonore : Jean-Frédéric Messier et Céline Bonnier ; direction technique : Éric Piché. Avec Nathalie Babin (Milena), Aubert Pallascio (Herman), Jean-Pierre Pérusse (Franz) et Luc Picard (Ernst). Production du Théâtre O Parleur, présentée à la Salle Fred-Barry du 20 novembre au 21 décembre 1991.

Journée de noces chez les Cromagnons

Date de création(s) :

- écriture : 1991
- première mise en scène par le Théâtre d'Aujourd'hui : 1994

Publication(s) :

- coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, 2011

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Avec *Willy...* et *Partie de cache-cache...* cette pièce fait partie de la phase « pluriculturelle » telle que définie par Moisan et Hildebrand : les interculturalités et intertextualités se font encore face. Ce sont des pièces vives aux dialogues rapides, très marquées par les origines libanaises et la colère du jeune artiste.

Fable :

Au milieu des bombes, une mère de famille a décidé de marier sa fille et fait preuve d'une énergie délirante mais vitale pour convaincre son mari, son fils benjamin et sa voisine que le fiancé européen va débarquer aujourd'hui. Malgré l'orage, les coupures d'électricité, les engueulades, les bombardements, le retard du fiancé inconnu et l'absence du fils aîné milicien, malgré la fiancée qui s'endort à tout instant, le mariage doit avoir lieu, parce que la mère en a décidé ainsi, parce que la vie doit continuer coûte que coûte.

Personnages importants :

Le fils cadet, Neel, et la fille aînée, Nelly : Ils se partagent la figure de l'écrivain, le premier symbolisant Wajdi Mouawad dans son enfance, avant l'exil. Nous y retrouvons son innocence, sa vision de la guerre comme d'un jeu voire d'une chose belle, sa stupéfaction face au bus en flamme. Le personnage meurt sous les balles à la fin de la pièce, alors qu'il rit. Symboliquement, il est une représentation de l'enfance qui devient « un couteau planté dans la gorge ». Sa sœur, dans ses rêves et sa folie, incarne l'imagination qui peut donner naissance à l'improbable : tel le fiancé qui se crée comme par magie.

Mise en scène :

Mise en scène de Paul Lefebvre et Michelle Rossignol ; assistance à la mise en scène et régie : Suzanne Beaudry ; scénographie : André Labbé ; costumes : Maryse Bienvenue; éclairages : Lou Arteau ; conception sonore : Christian Thoma ; Maquillage : Jacques Lee Pelletier. Avec Marie-France Marcotte, Monique Mercure, Wajdi Mouawad, Gilles Pelletier, Dominique Pétin, Gilles-François Therrien et Benoît Vermeulen.

Les mains d'Edwige au moment de la naissance

Date de création(s) :

Écriture : 1995

Mise en scène : 1999 au Théâtre d'Aujourd'hui

Publication(s) :

Leméac, 2011

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Il s'agit de la quatrième création de l'auteur. Nous sommes toujours dans la phase de pluriculturalité. L'accent est également mis sur la Bible et la relation de l'auteur au sacré. Cette pièce est aussi une réflexion sur le lien qui existe, aux yeux de l'auteur, entre création artistique et liens religieux.

Fable :

Une jeune femme, Esther, a disparu depuis un temps suffisamment long pour que sa famille décide de faire un enterrement symbolique. Pour l'occasion, tous les habitants du village ainsi que ceux des villes alentour ont décidé de se rassembler pour prier ensemble en hommage à la disparue. Les raisons de cet engouement ne sont cependant pas motivées par la foi mais par la curiosité. Edwige, la sœur de la présumée défunte, est l'auteur d'une forme de miracle : lorsqu'elle est en prière, ses mains coulent. Edwige refuse de devenir un spectacle et s'enferme dans la cave. C'est le moment que choisi Esther pour revenir. Les deux sœurs se retrouvent et demeurent cachées dans la cave. Esther meure en donnant naissance à une fille.

Personnages principaux :

Edwige incarne comme Willy et Nelly un personnage créateur. Par sa foi et son espérance, elle provoque, en quelque sorte, le retour de sa sœur, et crée ainsi une double (re) naissance. Nous retrouvons également l'idée de l'enfermement et la fuite de la laideur.

Mise en scène :

Par le metteur en scène incontournable de la scène québécoise, André Brassard, célèbre pour son duo avec Michel Tremblay et ses nombreuses mises en scène.

Interprétation : Stéphane Brulotte, Jean-Pierre Chartrant, Violette Chauveau, Maude Guérin, Steve Laplante, Marthe Turgeon, assistance à la mise en scène et régie : Annick Nantel, scénographie : Anick La Bissonnière, costumes : Véronique Borboën, éclairages : Michel Beaulieu, musique : Catherine Gadouas, maquillages et coiffures : Jean Bégin.

Alphonse

Date de création(s) :

1996

Publication(s) :

- Leméac, « théâtre jeunesse », 2000

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Alphonse est la première pièce pour enfants au même titre que *Pacamambo*. C'est également la cinquième création de Wajdi Mouawad. Elle fait partie de l' « avant Quatuor ».

Nous n'avons pas pu la lire ou la voir mais ce que nous en savons tient d'un contact avec Diane Gladu, Directrice des communications du Théâtre Denise-Pelletier et de la revue de presse qu'elle nous a fait parvenir.

Fable :

« En fait *Alphonse* raconte trois histoires qui s'entremêlent : Alphonse fait une fugue et tout le monde le cherche ; le conte qu'Alphonse raconte dans sa tête racontant les aventures de Pierre-Paul René ; et l'enquête de l'inspecteur Victor lancé à la recherche d'Alphonse » (Paul Lefebvre, revue de la salle Fred-Barry, 1996)

Une nouvelle histoire à tiroirs avec pour moteurs une fuite et une enquête.

Production :

Théâtre de l'Arrière Scène (Centre culturel de Beloeil (Québec) depuis 1982). Seule compagnie québécoise jeune public à avoir mis sur pied, hors des grands centres, une programmation régulière pour les enfants et les adolescents.

Crédit de l'équipe de tournée :

Texte : Wajdi Mouawad - Mise en scène : Serge Marois - Décor : Paul Livernois - Costumes : Georges Lévesque - Musique : Pierre Labbé - Éclairages : Claude Cournoyer - Direction de production : Guy Côté

L'équipe de tournée :

Interprètes : Wajdi Mouawad en français - Christopher Heyerdahl en anglais
Techniciens : Colette Drouin, Jean-François Bisson.

Littoral

Tétralogie *Le Sang des promesses*

Date de création(s) :

1997

2009

Publication(s) :

- Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 1999

- Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 2009

- Babel, sous le titre *Le Sang des promesses*, Tome 1, 2011

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Littoral est la première pièce du Quatuor. C'est la pièce qui marque le premier tournant de l'œuvre de Mouawad. Avec elle, il quitte la phase de la pluriculturalité pour celle de la transculturalité (Moisan et Hildebrand) où les sources et cultures sont plus liées et s'influencent les unes les autres vers une créolisation propre à l'auteur. La longueur et les tirades de la pièce s'allongent. Le personnage commence sa quête, sur les pas du jeune Alphonse, en quittant l'enfermement propre à Willy, Nelly, Edwige.

Fable :

« Un homme doit trouver un endroit où enterrer la dépouille de son père ; il retourne au pays de ses origines où il fera des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité¹⁰⁷¹ » (Avant propos de l'auteur à l'édition de la pièce).

Personnages principaux :

Wilfrid sert de medium aux récits de chacun des personnages qu'il rencontre lors de son périple. Ensemble ils décident à la fin de partir sur les routes pour raconter leurs histoires, devenant porteurs de mémoire. Ils symbolisent la création d'une troupe de théâtre.

Mise en scène :

La première représentation publique de *Littoral* a lieu à Montréal le 2 juin 1997 au Théâtre d'Aujourd'hui, lors du 7^e Festival de théâtre des Amériques, dans une mise en scène de Wajdi Mouawad, avec Steve Laplante (Wilfrid), Gilles Renaud (Le Père), Claude Despins (Chevalier Guiromalan) Isabelle Leblanc (Simone) Pascal Contamine (Amé), David Boutin (Sabbé), Miro (Massi) et Manon Brunelle (Joséphine), dans une production du Théâtre O' Parleur.

Assistance régie et direction de production de Lucie Janvier, scénographie et costumes de Charlotte Rouleau, lumières de Michel Beaulieu, musique originale de Mathieu Farhoud-Dionne, direction technique de Robert Lemoine.

Création en France : la première représentation à lieu à Limoges au théâtre de L'union le 25 septembre 1998 lors du quinzième festival international des francophonies en Limousin. La distribution était identique à la distribution montréalaise. Joël Bergeron assura les lumières lors de la première tournée européenne du spectacle en restant fidèle à la conception de Michel Beaulieu.

¹⁰⁷¹

Wajdi Mouawad, *Littoral*, Actes Sud-Papier, coll. « Théâtre », 2009 p. 6-7

Rêves

Date de création(s) :

1999 (Québec)

2000 (France)

Publication(s) :

- Actes Sud-Papier, coll. Théâtre : 2002

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Rêves se place juste après la création de *Littoral* et avant la suite du Quatuor. Il s'agit d'une manière pour l'auteur de tenter d'explicitier son travail d'écriture à propos de *Littoral*. Il y met donc en scène un auteur face à sa page blanche, avec, dans son imagination, un homme qui marche vers la mer tel Wilfrid. La pièce aborde les raisons de l'écriture et la fortune d'une œuvre.

Personnages principaux :

Tous les éléments de la création sont mis en scène : l'auteur Willem, son spectateur incarné par l'hôtelière, l'inspiration avec le personnage d'Isidore et la création représentée par tous les personnages qui apparaissent tour à tour.

Mise en scène :

Créée à l'Agore de la danse de Montréal, lors du Festival des Amériques, dans une mise en scène de Wajdi Mouawad. Assistance à la mise en scène Lucie Janvier, chorégraphie de Jean Grand-Maître, régie de Sophie Rochelot, scénographie de Michelle Laliberté, costumes de Charlotte Rouleau, lumières d'Eric Champoux, musique de Michel F. Côté, direction technique de Martin Lévesque, direction de production de Mathieu Gourd. Initié par le Théâtre O' Parleur en coproduction avec le Théâtre de Quat'Sous, le Festival de théâtre des Amériques et le Théâtre d'Angoulême.

Distribution au Québec : Steve Laplante (Willem), Eric Bernier (Isidore), Hélène Loiselle (L'hôtelière), Pascal Contamine (Homme écroulé), Marie-Claude Langlois (Femme décharnée), Manon Brunelle (Femme immobile), Claude Despins (Homme ensanglanté), Louise Turcot (Femme décapitée), Pierre Colin (Homme abîmé), Isabelle Leblanc (Femme ensevelie), Estelle Clareton (Femme emmurée), Michel F. Côté (Homme silencieux), Pierre Bernard (Homme en larmes).

Création en France : Créée le 23 septembre 2000 au Théâtre de l'Union dans le cadre du Festival international de francophonie en Limousin dans la même mise en scène et avec la même équipe de production.

Distribution en France : Gérald Gagnon (Willem), Daniel Parent (Isidore), Andrée Lachapelle (L'hôtelière), Manuel Aranguiz (L'Aurican), Pascal Contamine (Homme écroulé), Marie-Claude Langlois (Femme décharnée), Annick Bourassa (Femme immobile), Marcello Royo (Homme ensanglanté), Lise Castongay (Femme décapitée), Isabelle Leblanc (Femme ensevelie), Estelle Clareton (Femme emmurée), Michel F. Côté (Homme silencieux).

Pacamambo

Date de création(s) :

2000

Publication(s) :

- Actes Sud-Papiers Junior, 2000

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Pacamambo est l'une des trois pièces écrites pour la jeunesse de Wajdi Mouawad avec *Alphonse* et *Assoiffés*. L'auteur (s') interroge sur la question de la mort, la manière dont l'aborder avec les enfants et la manière dont eux la perçoivent.

Fable :

Julie a été retrouvée près de sa grand-mère décédée depuis trois semaines. La psychiatre l'interroge. Julie fait le récit de cette confrontation avec la mort ; l'imagination et la foi l'ayant accompagnée tout au long de cette expérience.

Mise en scène :

La pièce a été créée au Centre culturel de Belœil (Canada) le 29 octobre 2000, dans une mise en scène de Serge Marois, une scénographie de Paul Livernois, des costumes de Georges Lévesque, des lumières de Claude Cournoyer, avec Julie Beauchemin (Julie), Denis Lavalou (le psychiatre/la mort/la lune), Michel Lavoie (Le Gros) et Chantal Dumoulin (Marie-Marie).

Visage retrouvé

Publication(s) :

- rédaction sur presque 14 ans
- Actes Sud, 2002

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Visage retrouvé est le premier roman de Wajdi Mouawad. Il a été commencé à l'âge de 17 ans et achevé quinze ans plus tard. Il a également été porté à la scène par Marcel Pomerlo en 2006.

Il est très marqué de la relation à l'enfance, et, au travers elle, de la relation à la mère. Ce roman donne naissance à la pièce *Un obus dans le cœur* adressé à la jeunesse.

Fable :

Le roman raconte le moment de la découverte de la maladie de la mère qui est symbolisé par une métamorphose : en rentrant de l'école Wahab ne reconnaît plus le visage de sa mère. Par peur, l'enfant fugue. Le roman se termine sur la maladie de la mère et sur le décès de celle-ci à l'hôpital.

Incendies

Tétralogie *Le Sang des promesses*

Date de création(s) :

2003

2009

Publication(s) :

- coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2003
- coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2009
- Babel, sous le titre *Le Sang des promesses*, Tome 2, 2011

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Incendies est le deuxième volet du *Sang des promesses*. Elle garde de *Littoral* le souffle du parcours initiatique, les tirades longues et l'ouverture positive finale. Elle y ajoute la superposition des temporalités.

Fable :

Le spectateur est face à la fois à la quête de Jeanne et Simon qui doivent retrouver qui leur père et qui leur frère, et à la fois face au récit de la vie de leur mère, Nawal, qui se reconstruit au fur et à mesure de leur quête et de leurs découvertes.

Personnages importants :

- Jeanne, par sa quête, se fait la porte-parole de l'auteur. Elle permet l'accomplissement de la fable de la pièce de Mouawad.
- Nihad, le premier fils de Nawal, devient le bourreau de celle-ci et le père des jumeaux. Il incarne une figure de l'artiste entre horreur et beauté, une figure du sublime.

Mise en scène :

Coproduction Au Carré de l'Hypoténuse – France / Abé Carré Cé Carré – Québec / Espace Malraux – Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie / Théâtre de Quat'Sous / Théâtre Ô Parleur / Festival TransAmériques / Hexagone de Meylan / Le Dôme Théâtre d'Albertville / Théâtre Jean Lurçat d'Aubusson / Les Francophonies en Limousin / Théâtre 71 de Malakoff

Incendies a été créé le 14 mars 2003 à L'Hexagone Scène Nationale de Meylan, mise en scène de Wajdi Mouawad et distribution : Julie McClemens, Gérald Gagnon, Jocelyn Lagarrigue, Isabelle Leblanc, Ginette Morin, Mireille Naggar, Valeriy Pankov, Isabelle Roy, Richard Thériault.

Un obus dans le cœur

Date de création :

2003

Publication(s) :

- Leméac - Actes Sud « Junior », 2007

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Un obus dans le cœur est la version théâtrale du roman *Visage retrouvé* adressé au jeune public. La thématique principale est la relation de l'enfant à la mort imminente de sa mère malade. Le comportement du jeune adolescent en colère et sa parole qui se répand, désordonnée et comme mue par un souffle vital ressemble à la parole de Murdoch dans *Assoiffés* et à celle de Julie dans *Pacamambo*.

Fable :

La fable se situe au moment exact où Wahab est appelé au chevet de sa mère mourante à l'hôpital. De l'instant de l'appel à l'instant de la mort. La pièce, qui est un monologue, se situe comme dans l'esprit et les pensées du personnage.

Personnage important :

La figure de la mort telle une femme aux membres de bois est la même image que celle qui se trouve dans *Pacamambo*. C'est une des images récurrente de l'œuvre.

Mise en scène :

Ce monologue est une commande du Théâtre de Sartrouville à Wajdi Mouawad, créée le 24 février 2003 à la médiathèque de Fontenac à Jouars-Pontchartrain, Yvelines.

Production Odyssees 78, biennale de création théâtrale pour l'enfance et l'adolescence, conçue par le théâtre de Sartrouville-centre dramatique national et le conseil général des Yvelines.

Mise en scène de Christian Gagneron avec Olivier Constant.

Assoiffés

Date de création(s) :

2006

Publication(s) :

- coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, 2007

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Assoiffés est une pièce pour adolescents. Elle a été co-crée avec Benoît Vermeulen. Elle voit donc le jour en parallèle du Quatuor, ce qui implique qu'elle en contient la force, la quête de soi et de l'écriture, la longueur des tirades, notamment celle de Murdoch, tout en étant plus courte et efficace car adressée à un public jeune. Elle (s') interroge également sur la question de la beauté.

Fable et personnages :

- Sylvain Murdoch, adolescent, se lève un matin et hurle sa rage du monde, il ne peut plus se taire et parle sans discontinuer. Sa quête de réponse le conduit à Norvège. On les retrouve morts enlacés au fond du fleuve Saint Laurent.

- Norvège, elle aussi adolescente, se terre dans sa chambre ; elle aussi, le monde lui fait horreur, son corps même lui fait peur et elle se tait jusqu'au jour où elle révèle son secret et s'en délivre. Elle est en fait l'incarnation de l'imagination de Boon. Symboliquement, elle a compris qu'elle devait fuir la laideur et se mettre en quête de la beauté. C'est cette compréhension du monde qui charme Murdoch et lui donne les réponses qu'il attendait.

- Boon, de son nom entier Paul-Emile Beauregard-Nouveau, est anthropologue judiciaire. Il fait le lien entre ces deux personnages pour tenter de comprendre comment ils sont morts et comment ils se sont retrouvés réunis. Il en écrit alors l'histoire.

Les personnages se partagent le rôle de l'auteur, sa quête (Murdoch), sa création (Norvège) et son moteur (Boon).

Mise en scène :

Ce texte a été créé à Québec le 12 octobre 2006, dans le cadre d'une résidence au Théâtre Lionel-Groulx, de Sainte-Thérèse-de-Blainville. Il a été écrit par Wajdi Mouawad pour la compagnie « le Clou » et mis en scène par Benoît Vermeulen.

Forêts

Tétralogie *Le Sang des promesses*

Date de création(s) :

2006

2009

Publication(s) :

- coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2006
- coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2009
- Babel, sous le titre *Le Sang des promesses*, Tome 3, 2011

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Troisième volet de la tétralogie, *Forêts* garde les caractéristiques principales (thèmes de l'Histoire, de la mémoire, quête identitaire ; structure, tonalité, longueur, langue) de ses aînées et entraîne le spectateur plus loin encore dans la multiplication des fables et des niveaux temporels.

Fable :

La pièce est un entrelacement de plusieurs fables au sein d'une même famille sur plusieurs générations. Les différents épisodes sont présentés à force de récits, de retours en arrière, de superpositions de temps. Nous les restituons de manière chronologique :

1872 : Albert Keller décide de quitter sa famille pour construire la sienne au cœur de la forêt des Ardennes. Il part avec Odette qui est enceinte du père d'Albert (Alexandre Keller) sans qu'Albert le sache (il la croit enceinte d'un inconnu qui l'aurait violée). Il construit un zoo où il élève Edgard et Hélène, les enfants nés d'Odette et d'Alexandre Keller, et Edmond, le fils qu'il a avec Odette. Il épouse ensuite Hélène sans savoir qu'elle est sa demi-sœur. Ils ont ensemble Jeanne, Marie, Léonie et le jumeau de Léonie, fou et monstrueux. Edgard tue Albert pour venger Hélène. Odette décède de honte et de culpabilité. Le jumeau enlève Hélène et s'enferme dans une grotte, tuant tous ceux qui approcheraient pour récupérer Hélène. Edmond quitte le zoo pour trouver du secours auprès de la civilisation. Il ne revient pas.

1917 : Lucien, un soldat de la première guerre mondiale qui a déserté, se réfugie dans les Ardennes

et découvre Jeanne, Marie et Léonie. Elles espèrent qu'il les sauvera de leur frère monstrueux et délivrera leur mère. Elles imaginent pouvoir ensuite fuir ce zoo toutes ensemble. Lucien tombe amoureux de Léonie, dont il a une fille, Ludivine. Sa tentative pour les délivrer avorte, et il y laisse la vie. Léonie quitte le zoo le temps de porter sa fille Ludivine dans un orphelinat pour qu'elle ait une vie normale. Léonie retourne cependant au zoo, ne pouvant vivre dans le monde.

1944 : Ludivine devient membre d'un groupe de résistants lors de la seconde guerre mondiale. Elle devient amie avec une jeune juive, Sarah. Pour sauver cette dernière qui est enceinte, elle échange son identité avec elle et se fait déporter à sa place ; elle est torturée et sa mâchoire est brisée. La fille de Sarah, Luce, peut ainsi naître. Sarah la confie à un aviateur qui part pour le Canada. En hommage à Ludivine, elle demande à l'aviateur de dire aux futurs parents de Luce qu'elle la fille de Ludivine. Plus tard, Sarah vient retrouver Luce mais n'a pas le courage de lui avouer qu'elle est sa mère. Luce grandit donc dans l'idée que sa mère n'est jamais revenue la chercher. Elle donne naissance à son tour à Aimée.

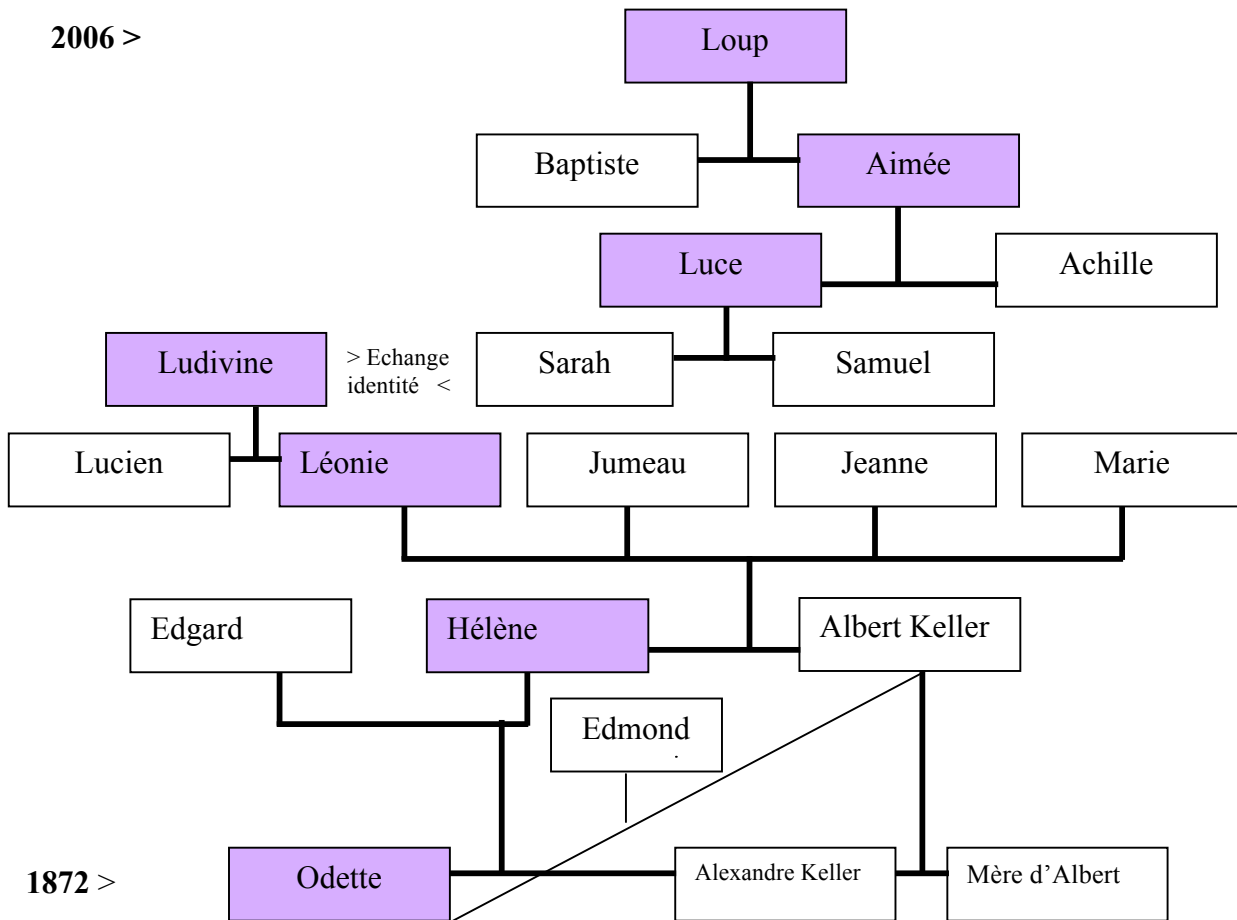
1989 : Aimée, enceinte et atteinte d'une tumeur au cerveau, doit choisir entre sa vie et celle de sa fille ; elle se sacrifie et donne naissance à Loup.

2006 : Loup, la plus jeune de ces sept femmes, tente d'élucider la mort de sa mère. Elle fait face à tous ses ancêtres et tente de reconstruire l'histoire. Douglas Dupontel, archéologue, tente de reconstituer la mâchoire de Ludivine. Il en manque un morceau. Celui-ci se trouve être dans le cerveau d'Aimée comme ayant traversé des générations pour venir témoigner de la manière dont Ludivine a fait cesser les malédictions de la famille Keller.

Personnages importants :

- Loup est le fil conducteur. La jeune femme mène l'enquête et c'est par son questionnement sur sa propre identité que les histoires des femmes de sa famille peuvent être dévoilées.
- Douglas Dupontel, figure de l'auteur, aide Loup et enquête parfois à sa place pour mener la fable à sa fin.

Arbre généalogique de l'héroïne à ses ancêtres :



Mise en scène :

avec Jean Alibert, Véronique Côté, Yannick Jaulin, Linda Laplante, Catherine Larochelle, Patrick Le Mauff, Marie-France Marcotte, Bernard Meney, Marie-Ève Perron, Emmanuel Schwartz, Guillaume Sévérac-Schmitz ; dramaturgie : François Ismert, assistant à la mise en scène : Alain Roy, scénographie : Emmanuel Clolus, lumières : Martin Labrecque, assistant lumières : Martin Sirois, musique originale : Michael Jon Fink, son : Michel Maurer, costumes : Isabelle Larivière, maquillage : Angelo Barsetti, tenue du texte : Valérie Puech, direction technique : Laurent Copeaux, production : Anne Lorraine Vigouroux (France) et Maryse Beauchesne (Québec).

Wajdi Mouawad est artiste associé à l'Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie, qui est producteur délégué pour la création et l'exploitation de 2008 à 2010. *Forêts* est la première pièce créée notamment grâce à ce partenariat.

Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face

Date de création(s) :

2008

Publication(s) :

- Leméac/Actes Sud, 2008

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Ce spectacle propose un voyage aux abords des rivages méditerranéens jusqu'aux cités de Delphes, Thèbes et Corinthe, à partir des grandes figures de la mythologie grecque. L'auteur s'attelle à une tâche gigantesque : l'idée de départ est de réinventer, dans un même spectacle, *les Phéniciennes* d'Euripide, *Les sept contre Thèbes* d'Eschyle, *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone* de Sophocle. Dominique Pitoiset, directeur du Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine, est également à l'origine de ce travail. Ils l'élaborent ensemble et Pitoiset fait la mise en scène de ce texte de Mouawad.

Fable :

Le spectacle retrace l'histoire mythologique grecque, de l'enlèvement d'Europe à l'aveuglement d'Œdipe, en passant par l'histoire de Cadmos et par celle de Laïos.

Personnage important :

Cadmos emporte avec lui les lettres de l'alphabet et les divulgue aux peuples qu'il rencontre. Il poursuit la recherche de sa sœur Europe enlevée par Zeus et est comme le fil rouge du spectacle.

Mise en scène :

Créée le 13 Mai 2008 au Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine, dans une mise en scène de Dominique Pitoiset, Nicolas Rossier, Inka Arct et Patricia Christmann. Conception dessins animés et marionnettes : Katrin Michel. Composition musicale : André Liolff. Régie de création et création éclairage : Christophe Pitoiset. Bruitages : Dominique Aubert. Création sonore : Michel Maurer. Vidéo : David Dours. Réalisation costumes : Odile Béranger.

Une production du Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine en coproduction avec le théâtre de la ville-Paris, avec l'aide du Fonds de soutien à la création contemporaine de la SACD.

Seuls

Date de création(s) :

2008

Publication(s) :

- Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 2008

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Créée après les trois premières pièces du Quatuor mais avant la pièce conclusive de la tétralogie, *Seuls* est un nouveau tournant dans l'œuvre du dramaturge et dans sa création. Il s'agit de la première écriture scénique. C'est grâce à cette création que l'auteur recherche et élabore – à contre-courant des trois pièces qu'il vient d'achever – ce qu'il appelle « l'Oiseau polyphonique ». Cette nouvelle conception du processus de création, l'importance mise sur les autres éléments de la scène et plus seulement le texte, influence pour beaucoup la différence qui existe entre *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*.

Fable :

Dans cet unique solo, Wajdi Mouawad joue un jeune thésard nommé Harwan qui ne parvient pas à trouver la conclusion de sa thèse. Il remet en question les raisons qui l'ont fait arriver au choix de cette thèse. Suite à un accident, il tombe dans le coma, et le spectateur/lecteur assiste à ce qui se passe dans l'inconscient du personnage : il parle de son enfance, du Liban, de l'apprentissage de la langue française et de la perte de l'arabe, de la guerre, de ses jeux d'enfants. Harwan quitte ensuite l'univers de la parole pour se consacrer à la peinture. Le comédien joue et se vautre dans cet élément durant toute la fin de la représentation.

Personnages principaux :

Outre Harwan, le père et la sœur du personnage ont un rôle important : ils font naître le dialogue et ce retour à l'enfance.

Mise en scène :

Texte, mise en scène et jeu : Wajdi Mouawad, dramaturgie et écriture de thèse : Charlotte Farcet, collaboration artistique : François Ismert, assistante à la mise en scène : Irène Afker, scénographie : Emmanuel Clolus, éclairage : Eric Champoux, costumes : Isabelle Larivière, réalisation sonore : Michel Maurer, musique originale : Michael Jon Fink, réalisation vidéo : Dominique Daviet, direction technique : Laurent Copeaux, régie générale et plateau : Jean Fortunato, régie son : Olivier Renet, régie lumière : Sonia Pauly, régie vidéo : Dominique Mank, direction de production : Anne Lorraine Vigouroux.

Un spectacle de Au Carré de l'Hypoténuse compagnie de création, production déléguée Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie, coproduction Le Grand T scène conventionnée Loire-Atlantique, Théâtre 71 scène nationale de Malakoff, Comédie de Clermont-Ferrand scène nationale, Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées, Théâtre d'Aujourd'hui Montréal.

Ciels

Tétralogie *Le Sang des promesses*

Date de création(s) :

2009

Publication(s) :

- Actes Sud-Papier, coll. Théâtre, 2009
- Babel sous le titre *Le Sang des promesses*, Tome 4, 2011

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Ciels est la conclusion du *Sang des promesses*. Différente des trois autres, elle n'observe plus de fables à tiroir, ni de retour dans le temps. C'est au contraire un quasi huis clos délimité dans l'espace du lieu de travail des personnages et dans le temps : ils doivent déjouer des attentats. La pièce est aussi l'occasion de proposer une réflexion sur la question de la beauté. Elle propose un dénouement proche du sublime dans une dynamique plus vive, rapide et efficace que les trois pièces précédentes. Des peintures, et notamment une œuvre du Tintoret, sont présentes et jouent un rôle clef dans le dénouement de l'énigme à laquelle sont confrontés les personnages.

Fable :

Des scientifiques sont chargés de déjouer des attentats. Tache à laquelle ils échouent.

Personnage important :

Clément Szymanowski incarne un personnage d'enquêteur proche de la figure de l'écrivain.

Mise en scène :

avec John Arnold, Georges Bigot, Valérie Blanchon, Olivier Constant, Stanislas Nordey, en vidéo Gabriel Arcand, Victor Desjardins, et la voix de Bertrand Cantat ; dramaturgie : Charlotte Farcet, assistant à la mise en scène : Alain Roy, conseiller artistique : François Ismert, suivi artistique en tournée : Pierre Ziadé, scénographie : Emmanuel Clolus, lumières : Philippe Berthomé, costumes : Isabelle Larivière, musique : Michel F. Côté, son : Michel Maurer, réalisation vidéo : Dominique Daviet, création vidéo : Adrien Mondot, production : Anne Lorraine Vigouroux (France) et Maryse Beauchesne (Québec), direction technique : Laurent Copeaux, régie générale : Cyril Givort, coproduction Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie, Au Carré de l'Hypoténuse, Abé Carré Cé Carré, Théâtre français/Centre national des Arts Ottawa, Le Grand T scène conventionnée Loire-Atlantique, Célestins Théâtre de Lyon, La Comédie de Clermont-Ferrand scène nationale, Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées, MC2 Grenoble avec le soutien du Service de coopération et d'action culturelle du Consulat général de France à Québec, du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Ministère des relations internationales du Québec, du Conseil des Arts du Canada, du Fonds de développement de la création théâtrale contemporaine, de la Région Rhône-Alpes, de la Drac Ile-de-France/Ministère de la Culture et de la Communication, de l'Hexagone scène nationale de Meylan.

Décor fabriqué par les ateliers du Grand T, scène conventionnée de Loire-Atlantique *Ciels* a été créé le 18 juillet 2009 à Châteaublanc, Parc des expositions, Festival d'Avignon.

Temps

Date de création(s) :

2011

Publication(s) :

- coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Théâtre, 2012

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

Un nouveau tournant est amorcé avec cette création. Elle est à la fois une répétition du Quatuor, les mêmes thématiques y sont abordées (mémoire, Histoire, relation au père, quête d'ailleurs, exil subi...) les mêmes caractéristiques dans l'écriture également (répétitions, jeux sur les différentes sortes de langage et les différents niveaux de langue) ; et elle est à la fois une annonce de ce que sera le roman *Anima*. Les animaux font leur apparition, ils ont un rôle tant symbolique que réel dans cette pièce. Et à l'inverse, dans cette dernière création théâtrale (la dernière de l'auteur à ce jour, nous rédigeons en 2013), la thématiques du pardon disparaît ainsi que l'importance accordée à la communication : celle-ci a de plus en plus de mal à se frayer un chemin. A leur place le sublime ce fait de plus en plus présent.

Fable :

Comme la peste a envahie Thèbes, les rats ont envahis la ville de Fermont où se passe l'histoire, attendant que justice soit rendue. Deux frères et une sœur se retrouvent quarante ans plus tard pour liquider la succession de leur père mourant. La sœur, Noëlla de la Forge révèle que le père la violait et qu'elle souhaite leur aide pour le tuer. Mais le père était aussi poète.

Personnage important :

Blanche Leblanc aime Napier de la Forge elle veut récupérer les écrits et poèmes de celui-ci et les faire publier. Pour sauvegarder cette littérature elle accepte le chantage que lui impose Noëlla : si Napier est assassiné, les écrits lui seront remis, s'il meure de sa propre mort, les écrits seront détruits.

Mise en scène :

Texte et mise en scène : Wajdi Mouawad

Avec Marie-Josée Bastien, Jean-Jacqui Boutet, Véronique Côté, Gérald Gagnon, Linda Laplante, Anne-Marie Olivier, Valeriy Pankov et Isabelle Roy

Collaboration artistique : Alain Roy, François Ismert, Charlotte Farcet, Emmanuel Clolus, Isabelle Larivière, Eric Champoux, Michael Jon Fink, Jean-Sébastien Côté, Angelo Barsetti

Création du Théâtre du Trident et du Théâtre d'Aujourd'hui / Coproduction : Abé Carré Cé Carré-Québec, Au Carré de l'Hypoténuse-France, Théâtre français du Centre national des Arts, Théâtre National de Chaillot, Grand T-scène conventionnée Loire-Atlantique, Comédie de Clermont-Ferrand-scène nationale et la Schaubühne de Berlin / Collaboration le Grand Théâtre de Québec.

Anima

Publication(s) :

- Actes Sud – Leméac, 2012

Place et enjeux au sein de l' Œuvre :

A l'heure où nous écrivons, cette œuvre est la dernière de Mouawad. Il s'agit d'un roman vaste et puissant dont la narration a été confiée à des animaux. Les thématiques habituelles de la quête de l'identité, de l'histoire et de ses horreurs ont été renversées et poussées à leurs confins. La violence y côtoie la beauté dans un élan sublime. Les pulsions de l'homme sont animales.

Le roman embrasse également une conquête de l'Amérique sous forme de périple au travers du Canada et des États-Unis ; ce qui est l'occasion d'aborder la question des amérindiens notamment.

Fable :

Wahhch découvre que sa femme a été assassinée de la pire des façons dans son propre salon. Il quitte tout pour partir à la recherche du meurtrier. Cette quête le mène à découvrir également la vérité sur son adoption et à ainsi accomplir une double vengeance.

Personnages importants :

Les animaux peuplent ce livre à qui ils donnent sa tonalité et sa force. Cependant les dernières lignes sont livrées par le Coroner chargé d'enquêter sur le meurtre de la femme de Wahhch. Cet homme doit rassembler des écrits qu'il a reçus et faire le récit de ce qu'il a vu. C'est donc lui qui conclut le roman, il endosse le même rôle que Boon (*Assoiffés*), Douglas Dupontel (*Forêts*) ou encore du notaire dans *Incendies* : une figure de l'auteur.

ANNEXES

II. Illustrations

Dans cette deuxième partie des annexes nous classons les illustrations. Le lecteur pourra ainsi avoir une idée de ce que signifie pour Mouawad une « version algébrique » d'un poème ou d'une parabole. Il pourra également comprendre à quoi ressemble la mise en scène de *Ciels*.

Version algébrique du *Retour du fils prodigue*

1. Le père est défini par Y .
2. Les deux fils par A et B (A fils prodigue, B frère).
3. Y a sous son autorité A et B .
4. Relation que l'on écrira sous la forme :

$$\frac{Y}{A + B}$$

Nous pouvons donc dire que :

A quitte Y/B .

A parcourt une distance allant de D à $D + X$.

A reste un temps T dans une zone extérieure à l'espace Z
où évoluent Y/B .

A est en situation précaire qui va selon une courbe exponentielle
de $P+1$.

A parcourt un chemin $- X$ qui le ramène à D .

A arrive en un point K ou A est visible à Y .

Y parcourt une distance de D à $D + 1$ pour atteindre K .

$$A + Y = \text{point } K.$$

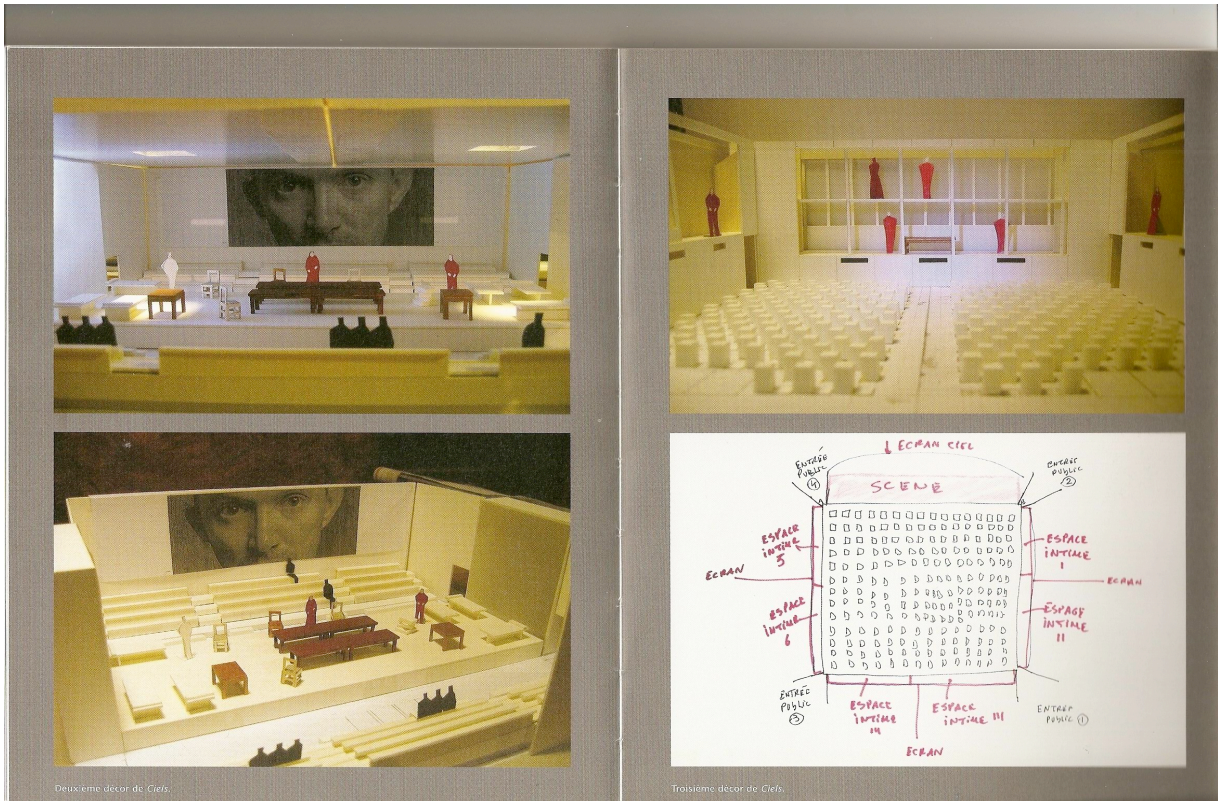
Retrouvailles !

CQFD

Annexe n°2

La mise en scène particulière de *Ciels*

Le Sang des promesses : puzzle, racines et rhizomes, Arles, France : Actes sud, 2009, p.86-7.



Annexe n°3

Les étapes de la création : « digestion, métabolisation, métamorphose »
Le Poisson-soi: version quarante-deux ans, Montréal, Canada : Boréal, 2011
pages 44 à 51.

LA MERDE : LE « POUR VRAI »

Je suis né pendant la guerre du Vietnam quelques semaines après les événements de Mai 68 et me suis éveillé quittant la prime enfance avec la guerre du Liban puis celle de l'Iran contre l'Irak ma pensée a été dépassée par la guerre des Malouines et j'ai senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre d'ex-Yougoslavie les charniers du Rwanda ont été le relais de la guerre du Golfe et ont précédé les hécatombes du Kosovo je n'ai rien compris aux massacres en Algérie et personne ne m'a encore parlé du Tibet et très peu de la Somalie je suis devenu adulte avec la seconde Intifada de septembre 2000 et mon innocence a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001.

44

AGGLOMÉRATION DE LA MERDE :
« LE POUR VRAI »

je suis né pendant la guerre du Vietnam quelques semaines après les événements de Mai 68 et me suis éveillé quittant la prime enfance avec la guerre du Liban puis celle de l'Iran contre l'Irak ma pensée a été dépassée par la guerre des Malouines et j'ai senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre d'ex-Yougoslavie les charniers du Rwanda ont été le relais de la guerre du Golfe et ont précédé les hécatombes du Kosovo je n'ai rien compris aux massacres en Algérie et personne ne m'a encore parlé du Tibet et très peu de la Somalie je suis devenu adulte avec la seconde Intifada de septembre 2000 et mon innocence a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001

45

UNE MERDE DE 541 LETTRES.
 COMPTER 5 ET EXTRAIRE LA LETTRE. COMPTER 4
 ET EXTRAIRE LA LETTRE. COMPTER 1 ET EXTRAIRE
 LA LETTRE. RECOMMENCER.

je suis né pendant la guerre du Vietnam quelques semaines après les événements de Mai 68 et mes parents m'ont élevé dans une famille de réfugiés. J'ai vécu pendant mon enfance la guerre du Liban puis celle de l'Irak. Je me souviens de l'arrivée des réfugiés de Malouine et de l'arrivée des réfugiés de Yougoslavie. Je me souviens de la guerre du Rwanda et de la guerre du Golfe et de la précipitation des têtes de mort du Kosovo. Je n'ai rien compris aux massacres en Algérie et personnellement je n'ai rien compris à la situation de la Somalie. Je suis devenu adulte avec la seconde Intifada de septembre 2000 et mon innocence a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001.

161 LETTRES DEMEURENT

i p e t u e u t n e e s i a
 p e é n t m a t u i i q u n p r
 n c e l e r L n p e d e n t r
 a p e a d é é r l r e s u s e
 s i l e t é e e l o v e u e d u
 l a e a r s w a n é l a e l r
 u G e t p d s h o s d o e n e
 m p u s s s l g e r s n e n
 p é d e t r u a S i s u v a d a
 l a n n t a e p r 0 0 n o c
 a a t t e r d s e b 0 0

UN BOUT À BOUT FORMANT LA PILULE

ipetueutneesiapeentmatuiiquunprncelerlnpedentra-
 peadeerlresusesileteeeloveuedulaeearswnelaelrugetpds-
 hosdoenempusslgersnenpedetruasisuvadalanntaep-
 00noacaaterdseb00

DIGESTION

1	A	B	C	D	E	G	H	I	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	0
2	A		C	D	E	G		I	L	M	N	O	P		R	S	T	U	V		0
3	A			D	E			I	L		N	O	P		R	S	T	U			0
4	A			D	E			I	L		N	O	P		R	S	T	U			0
5	A			D	E			I	L		N		P		R	S	T	U			
6	A			D	E			I	L		N		P		R	S	T	U			
7	A			D	E				L		N		P		R	S	T	U			
8	A			D	E				L		N		P		R	S	T	U			
9	A				E				L		N		P		R	S	T	U			
10	A				E				L		N				R	S	T	U			
11	A				E						N				R	S		U			
12	A				E						N					S					
13	A				E						N					S					
14	A				E											S					
15	A				E																
16					E																
17					E																
18					E																
19					E																
20					E																
21					E																
22					E																
23					E																
24					E																
25					E																
26					E																
27					E																
28					E																
29					E																
30					E																
31					E																
32					E																
33					E																
34					E																

MÉTABOLISATION

0000	Été	Ponts	A	I
Apnée	Granit	Quand	Au	I
Appâts	Lune	Repères	Au	I
Aube	Merles	Sans	De	I
Cassiopée	Nuit	Tertre	De	La
Chemin	Nord	Tue	Des	Ni
Déluge	Orée	Va	Du	Par
Esse	Père	Vide	En	Ses
Est	Pleurant	W	I	Une

Annexe n°4

Le tableau de l'Annonciation comme carte du lieu des attentats

Le Sang des promesses : puzzle, racines et rhizomes, Arles, France : Actes sud, 2009, p.82.



Annexe n°5

Les poèmes deviennent codes et énigmes

Ciels, Arles, France, Canada : Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009, p.51.

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Elle est morte, il y a très longtemps.

DOLOROSA HACHÉ. Alors le chagrin est mort et la douleur est vive!

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Pourquoi avez-vous dit : «Saviez-vous que Valéry avait eu un premier fils...» Pourquoi *premier*? Il n'y en a pas de second...

DOLOROSA HACHÉ. Je suis enceinte de lui... Je suis enceinte de lui, Clément!
(Elle s'apprête à sortir.)
Douleur.

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Pardon?

DOLOROSA HACHÉ. Douleur. Il m'appelait Douleur et le répétait deux fois de suite : Douleur Douleur comme on dit catastrophe catastrophe!

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Douleur Douleur.

DOLOROSA HACHÉ. Joyeux Noël, Clément.

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Joyeux Noël, Douleur.

Dolorosa sort.

— 12. Cryptanalyse —

Clément seul. À son ordinateur.

$$L_i = \frac{\sum_k^{k < i, k \in \text{mod}\{5,4,1\}} (L_k + \frac{1}{X_k})}{\prod_i^X n_{i,k}} \prod_{k,i}^X \left(\frac{i^\alpha + k}{(X - T_0 + \lambda_i) + 1/\alpha} \right)^{1/\alpha}$$

Il tape sur le clavier de son ordinateur.

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Douleur Douleur sans espace.

$$L_i = \frac{\sum_k^{k < i, k \in \text{mod}\{5,4,1\}} (L_k + \frac{1}{\text{DOULEUR}^2 k})}{\prod_i^{\text{DOULEUR DOULEUR}} n_{i,k}} \prod_{k,i}^{\text{DOULEUR DOULEUR}} \left(\frac{i^\alpha + k}{(\text{DOULEUR}^2 - T_0 + \lambda_i) + 1/\alpha} \right)^{1/\alpha}$$

avec $k, i \in \text{mod}\{5,4,1\}$

Clément tape sur le clavier de son ordinateur.

D x O x U x L x E x U x R x D x O x U x L x E x U x R
4 x 15 x 21 x 12 x 5 x 21 x 18 x 4 x 15 x 21 x 12 x 5 x 21 x 18
=
816633498240000

CLÉMENT SZYMANOWSKI. 816633498240000

Il tape sur le clavier. L'opération apparaît à l'écran.

$$L_i = \frac{\sum_k^{k < i, k \in \text{mod}\{5,4,1\}} (L_k + \frac{1}{816633498240000 k})}{816633498240000} \prod_{k,i}^{\text{STMANIMINRPIIDINLERENRATQUT}} \left(\frac{i^\alpha + k}{816633498240000 k} \right)^{1/\alpha}$$

Le texte se décompose dans un premier temps.

Voilà! Voilà!

Les lettres se repositionnent et forment un nouveau bloc.

NICIMENIFRIMASNIENCRENIETELINNIJARDINSCHIFFRESQU
ANDCAMPHRESYTOBENTLESANGESPLITANTPALITPILONT
OMBANTTOMBANTLARTDECLINELAMORTMORNEFLAQUEM
URMURANTLIVREMOTQUIMECONCUT

Clément saisit un crayon et détache les mots du nouveau texte les uns des autres.

Il saisit l'ordinateur de Valéry et l'allume.

Vidéo de Valéry.

VALÉRY MASSON. IDENTIFICATION: NOM ET PRÉNOM.

CLÉMENT SZYMANOWSKI. Szymanowski Clément.

VALÉRY MASSON. MOT DE PASSE, MONSIEUR SZYMANOWSKI.

ANNEXES

III. Séjour de recherches

Dans cette troisième partie des annexes nous avons choisi de rendre compte de notre séjour de cinq semaines de recherches au Canada au Centre de Recherche Inter-universitaire en Littérature et Culture Québécoises (CRILCQ) grâce à l'obtention de la Bourse « Aires culturelles » délivrée par l'Ecole Doctorale de l'université Stendhal, Grenoble III.

Nous incluons donc le descriptif et les conditions d'obtention de la bourse afin d'explicitier le cadre de ce séjour de recherches.

Nous y ajoutons le rapport de séjour qui nous a été demandé au retour du séjour. Ce rapport a été rédigé en juillet 2012 et n'a pas été retouché depuis. Il permet de mettre en perspective un moment clef de notre parcours doctoral : celui de la transition entre recherche et rédaction. C'est également un moyen de montrer la richesse de ce séjour tant dans son apport bibliographique que du point de vue de notre parcours professionnel.

AIDES À LA MOBILITE INTERNATIONALE DES DOCTORANTS

« AIRES CULTURELLES 2011 »

Séjours de recherche de courte durée

OBJECTIF

Former des spécialistes dans des domaines relevant d'une double priorité scientifique et géographique, en contribuant au financement de séjours de recherche de courte durée (de 3 à 12 semaines) nécessaires aux travaux de jeunes doctorants (à l'exclusion des colloques et des séminaires à l'étranger).

CONDITIONS D'ELIGIBILITE

Etre titulaire d'un master et engagé dans la préparation d'un doctorat au sein d'une équipe de recherche de l'Université Stendhal
Avoir obtenu le master recherche en France ou un diplôme équivalent.

DISCIPLINE

Les disciplines relevant des sciences de l'homme et de la société (langues, littérature, archéologie, art, géographie et histoire, psychologie clinique et sociale, information-communication, sciences de l'éducation, STAPS, épistémologie, sciences religieuses, anthropologie, gestion, droit, sociologie,...).

AIRES GEOGRAPHIQUES

Tous les pays sont éligibles.

I. Données de départ et objectifs

Lieux : Montréal, Québec et Waterloo (Canada)

Dates : du jeudi 17 Mai 2012 au dimanche 17 juin 2012

Organisme d'accueil : le CRILCQ www.crilcq.org

Le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) réunit des chercheurs provenant de plusieurs universités et œuvrant dans les domaines des études littéraires, théâtrales, artistiques, musicales et en histoire culturelle. Il a pour mission de contribuer à une meilleure connaissance de la littérature et de la culture du Québec, tant par de grands travaux de synthèse que par la réflexion théorique sur la littérature et la culture contemporaines.

Parmi les ressources qui facilitent la recherche au CRILCQ, les chercheurs et les étudiants peuvent compter sur de riches collections documentaires portant sur la littérature et la culture québécoises, conservées dans chacun des deux sites principaux. Le CRILCQ–site Université Laval et le CRILCQ–site Université de Montréal entretiennent en effet chacun un centre de documentation dont peuvent bénéficier non seulement les membres du CRILCQ, mais également les étudiants des universités d'attache des deux sites, les étudiants étrangers et les chercheurs en visite – ce qui était notre cas, grâce à l'invitation d'Andrée Mercier, directrice du CRILCQ, et grâce également à la bourse « aires culturelles » qui a permis le financement de ce séjour scientifique.

Le CRILCQ met également à la disposition de ces personnes d'autres fonds documentaires portant sur des aspects spécifiques de la littérature québécoise notamment la Théâtrothèque du CRILCQ–site Université de Montréal qui a particulièrement retenu notre attention comme nous le verrons dans les deuxième et troisième parties de ce rapport.

Autres partenariats :

- Société Québécoise d'Etudes Théâtrales (SQET) : www.sqet.uqam.ca
- Canadian Association for Theater Research/Association Canadienne de la Recherche théâtrale : www.catr-acrt.ca

Objectifs du séjour :

Etudier un auteur dont la création et la carrière artistique se font essentiellement au Québec demande nécessairement de s'y rendre afin de mener une recherche complète. Dans notre cas, il s'agit de comprendre l'œuvre de Wajdi Mouawad, artiste d'origine Libanaise, québécois d'adoption. L'enjeu de ce séjour étant d'adopter pour un temps le regard du pays qui l'a formé. Les objectifs de ce séjour étaient donc ambitieux afin de permettre une recherche approfondie :

- Enrichir notre bibliographie à partir des sources documentaires québécoises (monographie, revue, presse) : tous les premiers spectacles de Wajdi Mouawad ont été conçus et montés au Québec. Ils ont fait l'objet de critiques journalistiques et d'articles dans des revues scientifiques. Et ce d'autant plus que Mouawad est diplômé de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal, qu'il a été directeur artistique du Théâtre de Quat' Sous et qu'il est actuellement directeur artistique de Théâtre français du Centre National des Arts d'Ottawa jusqu'à la fin de la saison 2011-12.
- Nous imprégner du contexte socioculturel dans lequel Mouawad pense et crée ses œuvres, ce qui est primordial pour en comprendre l'essence : la découverte d'un univers devient concrète et ne fait réellement sens que lorsqu'on le parcourt.
- Rencontrer les spécialistes du théâtre québécois et de la littérature contemporaine afin d'échanger avec eux sur notre recherche ; obtenir leur avis sur cet artiste qui fait polémique ; et percevoir un regard différent de celui pour lequel optent les universitaires français sur cet artiste multiculturel.
- Développer notre analyse de l'œuvre Wajdi Mouawad à partir des ces nouvelles sources d'information, nouvelles critiques et points de vue sur son œuvre ; enrichir notre réflexion, valider ou réfuter nos hypothèses de départ.
- Consolider notre projet professionnel et nos perspectives de recherches en agrandissant notre réseau, nos contacts afin d'ouvrir vers d'éventuels nouveaux partenariats de recherche.

II. Activités et rencontres au cours du séjour

Tâches accomplies :

- Consulter des documentations spécialisées :

Le centre de documentation du CRILCQ–site Université Laval possède une riche collection d'ouvrages de référence. Nous avons pu ainsi consulter des monographies clefs sur l'histoire du théâtre québécois, les « écritures migrantes », l'usage de la langue dans la francophonie, la narratologie et les monologues de théâtre, le multiculturalisme, etc.

- Lire des dossiers de presse et des revues québécoises :

La Théâtrothèque et le centre de documentation de CRILCQ–site Université de Montréal recensent l'ensemble des numéros des revues spécialisées en littérature québécoise telles que les revues « Les cahiers du théâtre – Jeu », « L'Annuaire Théâtral » « Voix et Images ». Y sont également accessibles des dossiers de presse par auteur, dont un sur Wajdi Mouawad (dépouillement de *Voix*, *La Presse*, *Le Devoir* depuis 1998) ; des documents source comme les programmations des Théâtres et des Festivals qui ont reçu des spectacles de Wajdi Mouawad ; ainsi que des documents inédits comme la revue *L'oiseau – Tigre* du Théâtre français de la cité des arts d'Ottawa où Mouawad est directeur artistique.

- Étudier des textes de Mouawad inédits en France :

La bibliothèque des arts et des lettres de l'Université de Laval comprend des ouvrages de Mouawad encore non publiés en France, comme son texte *Le Poisson-Soi* et sa pièce *Journées de noce chez les Cro-Magnon*, ainsi que des entretiens, des témoignages et des contributions de Mouawad à des ouvrages collectifs sur la question de la guerre au théâtre ou encore de l'usage de la langue chez les artistes francophones ; enfin, nous avons pu visionner le film *Littoral*, introuvable en France.

- Consulter des mémoires de maîtrise et des thèses :

La bibliothèque de l'UQAM ainsi que celle de Laval ont vu leurs étudiants de maîtrise réaliser des mémoires sur l'œuvre de Wajdi Mouawad, mémoires que nous avons donc pu lire sur place : *Littoral, un acte de communication* de Mylène Rivest et *L'approche interculturelle* de Denise Agiman.

- Assister à des manifestations culturelles et scientifiques sur le théâtre québécois :

Lors de notre séjour se tenaient deux festivals importants dans l'univers du théâtre québécois et nord-américain : la 6^e édition du Festival TransAmérique (FTA) de Montréal du 24 mai au 9 juin (<http://www.fta.qc.ca>) et la 13^e édition du Carrefour international de Théâtre de Québec du 24 mai au 10 juin (<http://www.carrefourtheatre.qc.ca/>). Wajdi Mouawad présentait plusieurs de ses créations au cœur de ces programmations, notamment ses mises en scènes des pièces de Sophocle qui constituent son dernier spectacle sous le titre *Des femmes* et sa création *Seuls*.

Le colloque de la SQET a eu lieu également à ce moment-là, les 8 et 9 juin à l'UQAM, ce qui nous a permis d'assister à une table ronde sur le comique bas¹⁰⁷².

- Participer au Congrès 2012 des Sciences Humaines, « A la croisée des chemins - le savoir face à un monde incertain » du 26 mai au 2 juin à l'université de Waterloo et à l'université Wilfried Laurier (<http://congress2012.ca>). Nous avons présenté une communication, dans le cadre du colloque de l'ACRT/CATR au sein de ce congrès et lors de l'après-midi francophone – communication intitulée « Rencontre de Wajdi Mouawad avec ses personnages : étude de sa pièce *Rêves* ».

NB : l'opportunité de participer à ce congrès s'est présentée par le biais de mes contacts avec le CRILCQ lors de ma venue au Canada.

- Rencontrer des spécialistes du théâtre québécois et de la littérature contemporaine ainsi que les documentalistes des différents centres (Annie Cantin, Lise Bizzoni, Véronique Grondines et Sylvie-Anne Boutin-Panneton) et des étudiants en théâtre.

¹⁰⁷² sous la responsabilité de Gilbert David, Louise Forsyth et Yves Jubinville

Modérateur : Hervé Guay (président de la SQET, UQTR)

Gilbert David : « La Poutine dans les années 1940-1950 et le commerce du rire gras »

Robert Reid : « Gilles Latulippe n'a pas appris le burlesque à l'école de théâtre »

Maria Stasinopoulou : « Le grotesque et la relation avec le spectateur : exemples de mises en scène de Molière, d'Alfred Jarry et d'Olivier Choinière »

Alexandre Cadieux : « Bienséance et hygiène : transgression des normes dans le théâtre de Simon Boudreault »

Louise Forsyth : « La représentation et la participation des femmes dans le registre « bas » de la comédie au Québec »

Yves Jubinville : « Manière de déformer des mondes : approches contemporaines du grotesque »

Professeurs rencontrés :

- Andrée Mercier, directrice du CRILCQ, professeure titulaire au département des littératures à l'Université Laval : nous avons abordé ensemble la question de « l'écriture migrante » et du positionnement de Mouawad dans cette littérature vis-à-vis de la littérature québécoise.

- Chantal Hébert, professeure titulaire en études théâtrales à Université de Laval et directrice du département des littératures : nous avons pointé la question de l'histoire du théâtre québécois et des ouvrages référents s'y rapportant.

- Yves Jubinville, professeur à l'École supérieure de théâtre à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et directeur du [Centre de recherches théâtrales \(CERT\)](#). Nous avons dialogué à propos des raisons de la popularité de Mouawad ; de ses sources d'inspiration auprès des référents du théâtre québécois, de l'influence qu'il a, à son tour, auprès des jeunes artistes ; de la multiplicité de ses supports de création et sa conception de la publication ; la manière dont il incarne une nouvelle forme d'artiste contemporain.

- Lucie Robert, professeure titulaire au département d'études littéraires à l'Université du Québec à Montréal : nous avons échangé à propos du manque de crédibilité du message de Mouawad dans certaines de ces œuvres, face à la qualité de son écriture ; des raisons de son rejet par une bonne part du monde universitaire.

- Marie-Christine Lesage, professeure adjoint à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) : l'entretien a porté sur les questions des paradoxes qu'incarne le « personnage Wajdi Mouawad », sur la création d'un « moi artistique », sur le leurre qui s'y cache et sur les étapes et les ficelles de construction de ce « moi artistique ».

III. Bilan et perspectives

Comme nous venons de le démontrer, au travers de l'énumération de nos activités et rencontres effectuées durant ce séjour, les ressources du CRILCQ nous ont permis de mener à bien cette étude approfondie de l'univers de Wajdi Mouawad. Chacun des objectifs a pu être rempli :

- Non seulement ce séjour scientifique a répondu à nos attentes en nous apportant une matière textuelle, des sources et un corpus documentaire très riche ; mais il nous a également amenés à envisager l'œuvre et l'homme de théâtre sous un angle différent.

- L'immersion dans le monde québécois, son théâtre et son univers universitaire nous permet de mieux comprendre le cadre socio-culturel dans lequel évolue Mouawad mais également d'appréhender les raisons de son succès et celles de ses échecs. Nous y avons découvert l'importance de ce personnage sur la scène théâtrale actuelle québécoise, ses contradictions et ses paradoxes : cela nous entraîne vers une étude plus objectivée et plus juste de son œuvre.

- Dialoguer avec des spécialistes nous ouvre donc de nouvelles pistes et de nouvelles perspectives d'étude. Nous accédons ainsi à la possibilité de confirmer certaines de nos hypothèses, de les renforcer et de les mener plus loin.

- Au-delà des entretiens, nous avons rencontré de nombreuses figures du monde universitaire québécois et pu adhérer aux diverses associations visitées. Nous pourrons ainsi être tenus informés des prochaines publications, des futures rencontres universitaires. Ce sera également l'occasion pour nous de poursuivre ce dialogue sur les enjeux et les questionnements qui gravitent autour de cette problématique du « moi théâtral de Wajdi Mouawad ».

- Le séjour fut donc très bénéfique tant par sa richesse que par ses atouts stimulants, il nous amène vers une volonté de persévérer dans nos intuitions et nos études sur l'œuvre et l'homme de théâtre, il nous donne envie de poursuivre et de nous tourner bientôt vers la rédaction.

Pour toutes ces raisons, nous tenons à remercier l'Université Stendhal, l'Ecole doctorale LLSH et sa directrice Chantal Massol, ainsi que le programme « bourses – aires culturelles » de nous avoir accordé la possibilité et le financement de ce séjour scientifique.

1. Œuvres de Wajdi Mouawad

Œuvres théâtrales

Alphonse, ou les aventures extraordinaires de Pierre-Paul-René, en enfant doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien. Montréal, Leméac, 1996.

Pacamambo, Montréal, Canada, France, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2000.

Rêves, Arles, Canada, France, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2002.

Willy Protagoras enfermé dans les toilettes, Arles, France, Canada, Actes Sud, 2004.

Assoiffés, Arles, France, Canada, Actes Sud, 2006.

Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2008.

Littoral, Montréal, Canada, France, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.

Incendies, Arles, France, Canada, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.

Forêts, Arles, France, Canada, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.

Ciels, Arles, France, Canada, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.

Journée de noces chez les Cromagnons, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2011.

Les Mains d'Edwige au moment de la naissance, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2011.

Temps, Arles, France, Canada, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2012.

Œuvres théâtrales inédites

Déluge, 1985.

Partie de cache-cache entre 2 tchécoslovaques au début du siècle, 1991.

La Mort est un cheval, 2002.

La Sentinelle, 2012.

Romans

Un obus dans le cœur, Montréal, Canada, France, Leméac, 2007.

Visage retrouvé, Arles, France, Canada, Actes Sud, 2010.

Anima, Arles, France, Canada, Actes Sud, 2012.

Écritures radiophoniques

Les trains hurlent quand on tue, réalisation Claude Godin, Radio Canada.

Les étrangers du bord du monde, réalisation Danielle Bilodeau en collaboration avec Jean-François Caron et Lise Vaillancourt.

Loin des chaises / Wilfrid / William M. / Le chevalier / Les cathédrales, réalisation de François Ismert, Radio Canada.

Cinéma

Mouawad, Wajdi, réalisateur, Steve Laplante, Gilles Renaud, Isabelle Leblanc actrice, & TVA Films, *Littoral [enregistrement vidéo] = Tideline*. Montréal, TVA Films, 2005.

Autres textes de fiction

« Couteau », *Moebius : écritures / littérature*, n°75, 1998, p. 47-59.

« La mer », *Moebius : écritures / littérature*, n°91, 2001, p. 9-12.

« Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui aurait pu être poète mais qui fut poseur de bombes) à sa mère décédée depuis peu », *Revue Frictions, théâtre-écritures*, n°6 Hiver, 2002-2003.

« La petite table du jardin », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n°9, 2006, p.75-78.

« John », *La famille: dix pièces courtes*, Paris, *l'Avant-scène théâtre*, Comédie Française, 2007.

« Le sexe de l'homme », *Lexi-textes*, Paris, l'Arche, 2011.

Le Poisson soi: version quarante-deux ans, Montréal, Canada, Boréal, 2011.

Articles et études de W. Mouawad

« Acte de foi », *Jeu : Revue de théâtre*, n°78, 1996.

« Un jeu pornographique », *Jeu : Revue de théâtre*, n°100, 2001.

« Le torse de Cassandre (Soirée des masques : « la ministre n'est pas venue) », *Le Devoir*, 3 février 2005.

« Contre -Jour », *Cahiers Littéraires*, n°9, 2006.

« Carnet de création, n°2 », *Ici*, 2 mars 2006.

« Carnet de création, n°3 », *Ici*, 10 mars 2006.

« Carnet de création, n°4 », *Ici*, 17 mars 2006.

« Je t'embrasse pour finir », Le Bris, Michel et Rouaud, Jean (dir). *Pour une littérature-monde*, Paris : Gallimard, 2007.

Seuls: chemin, textes et peintures, Montréal, Canada, France, Leméac, 2008.

Le Sang des promesses : puzzle, racines et rhizomes, Arles, France, Actes sud, 2009.

« Une expérience identitaire (quatrième partie) », *Revue : Relations*, n°756, 2012.

En collaboration avec Robert Davreu, *Traduire Sophocle*, Arles, France, Actes Sud, 2011.

Site officiel

<http://www.wajdimouawad.fr>

2. Entretiens avec Wajdi Mouawad

Nous ne recensons ici que ceux que nous avons entendus/lus et qui nous ont servi pour notre étude : les entretiens de ce type sont très nombreux et de nouveaux apparaissent sans cesse ; les sites tels que theatre-contemporain.net et Fluctuat.net en comptent plusieurs.

Mouawad Wajdi, *Je suis le méchant* (entretien d'André Brassard) avec la collaboration de Sophie Létourneau, Montréal, Québec, Leméac, 2004.

Côté Jean-François, *Architecture d'un marcheur: entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal (Québec), Canada, Leméac, 2005.

Archambault, Hortense, Baudriller Vincent et Baecque Antoine de, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Paris, POL, 2009.

Lenne, Lise, « Entretien avec Wajdi Mouawad » *Agôn*, 2008. <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=290> (le 25.04.09)

Chartier, Daniel, *Nouveaux regards sur la littérature québécoise*, 2008.

Cramesnil, Joël, *Rencontre avec Wajdi Mouawad* (dans le cadre du colloque « nouvelles écritures du Québec » à l'université Marc Bloch, Strasbourg 2 et par le Théâtre National de Strasbourg), 2005.

Van Egmond Nedjma, *Le raconteur d'histoire* (à propos de *Seuls*) <http://theatre-danse.fluctuat.net/wajdi-mouawad.html>(le 11.11.11)

Rencontre qui suit la présentation du Quatuor, Avignon, 11 juillet 2009, <http://www.festival->

avignon.com/fr/Archive/Renc/2009/957 (le 05.08.12)

Qui sommes nous? - Fragments d'identité, Préface Hortense Archambault, Séance dirigée par Laure Adler, Entrevues, Leçons de l'université, Éd. universitaires d'Avignon, 2011

Archambault, Hortense et Adler, Laure, *Qui sommes-nous?* Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2011.

Rendez-vous avec Wajdi Mouawad (Gymnase du Lycée Saint-Joseph, mercredi 24 juillet 2013 à 19h00, dans le cadre de la 67^e édition du Festival d'Avignon).

Coup de théâtre, Émission de France 5, Diffusée le 9/12/12 à 1h40, <http://www.pluzz.fr/coup-de-theatre-2012-12-09-01h40.html> (le 13.12.12)

3. Études sur l'œuvre de Wajdi Mouawad

Mémoires et thèses

AGIMAN, Denise, *L'approche interculturelle au théâtre*, Montréal, Canada, 2006.

BEZARD, Sophie et Joseph DANAN, *L'éclatement de la forme dans « Incendies » de Wajdi Mouawad*, France : Paris, 2005.

BRASSARD Christina, « *Littoral* de Wajdi Mouawad : un reflet emblématique d'une (re)construction de l'identité masculine », École Supérieure de théâtre, Université du Québec à Montréal, communication lors de la journée d'études *Identité, identités, la construction identitaire dans les arts et cultures*, 29 Mars 2013, Université Jean Moulin à Lyon.

CLONROZIER, Aurélie et Marie-Christine LESAGE, *Modalités du rire dans le théâtre de Wajdi Mouawad : Étude de « Willy Protagoras enfermé dans les toilettes », « Littoral »*, France: Paris, 2005.

GAREAU, Marie-Christie, *La faille de Wajdi Mouawad*, Mémoire, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2011.

JACOMINO, Marie, *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : Textes théoriques, dramatiques, et mises en scènes*, Mémoire de recherche pour le Master Lettres et Arts, spécialité « Arts du spectacle – Théâtre européen », Université Stendhal (Grenoble 3), UFR Lettres et Arts Département d'Arts du spectacle sous la direction de Ariane MARTINEZ, 2011-2012.

LENNE, Lise, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn*, n°0, *En quête du sujet*, <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=328>.

RIVEST, Mylène, *Littoral de Wajdi Mouawad : un acte de métacommunication*, Mémoire présenté

à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en Littérature et arts de la scène et de l'écran pour l'obtention du grade de Maître es arts (M.A.), 2011.

SIROIS, Catherine, *Quête spirituelle et engagement éthique : les assises spirituelles de la dramaturgie de Wajdi Mouawad, Étude des « Mains d'Edwige au moment de la naissance », de « Littoral » et de « Rêves »* Montréal, Canada, 2004.

Articles

BANU, Georges, « Wajdi Mouawad, un Théâtre sous Haute Tension », Mouawad Wajdi et Davreu Robert (dir.), *Traduire Sophocle*, France, Arles, Actes Sud, 2011.

BELZIL, Patricia, « Jeune Homme en Colère : Assoiffés », *Jeu : revue de théâtre*, n°128 (3), 2008, p.9-11.

BIRON, Michel, « Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques au début du siècle », *Jeu : revue de théâtre*, n°62, 1992, p.168-169.

BLAIS, Geneviève L., « Regard vers un ailleurs troublant : Wajdi Mouawad », *Jeu : revue de théâtre*, 117 (4), 2005, p.154-160.

BOUDIER, Manon, « Voyages en solo : Visage retrouvé », *Jeu : revue de théâtre*, n°120 (3), 2006, p.30-33.

BRASSARD, Christina, « *Littoral* de Wajdi Mouawad (1999) : un Reflet emblématique d'une (Re)construction de l'Identité masculine », École Supérieure de Théâtre, Université du Québec : Montréal, communication lors de la journée d'études « Identité, Identités, la Construction identitaire dans les Arts et Cultures », 29 Mars 2013, Université Jean Moulin : Lyon.

BRAULT, Marie-André, « Sous le regard de la critique », *Jeu : revue de théâtre*, n°129 (4), 2008, p.128-133.

CASABONNE, Jean-François, « Le mystère et la marche », *Jeu : revue de théâtre*, n° 92 (3), 1999, p. 85-86.

DAVREU, Robert, « Traduire Sophocle ? », Mouawad Wajdi et Davreu Robert (dir.), *Traduire Sophocle*, Arles, France, Actes Sud, 2011.

DENANCE, Michel, « Journée de Noces chez les Cromagnons », *Jeu : revue de théâtre*, n°70, 1994, p.198-200.

FILION, Pierre, « De la Nature de l'Encre Pierre », Mouawad Wajdi et Davreu Robert (dir.), *Traduire Sophocle*, Arles, France, Actes Sud, 2011.

GAGNON, Eric, « Tenir parole », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n°15, 2008, p. 129-134.

- GAGNON, Lise, « Imaginaire quantique : chantier autour de *Forêts* », *Jeu : revue de théâtre*, n°117 (4), 2005, p. 57-58.
- GINGRAS, Chantal, « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », *Québec français*, n°146, 2007, p.42-46.
- GODIN, Diane, « Don Quichotte », *Jeu : revue de théâtre*, n°89 (4), 1998, p.92-96.
- ___, « Wajdi Mouawad ou le Pouvoir du Verbe », *Jeu : revue de théâtre*, n°92, 1999, p. 99-110.
- ___, « La guerre et nous — Tragédies récentes : Requiem pour Srebrenica et Willy Protagoras enfermé dans les toilettes », *Jeu : revue de théâtre*, n°94 (1), 2000, p.92-99.
- ___, « La Tentation "autobioscénique" : Rêves et Les Sept Jours de Simon Labrosse », *Jeu : revue de théâtre*, n°96 (3), 2000, p.29-35.
- GRUTMAN, Rainier et Heba ALAH GHADIE, « Incendies de Wajdi Mouawad, les Méandres de la mémoire », *Neohelicon : Acta Comparationis Litterarum Universarum*, 33, n°1, 2006, p. 91-108.
- GUAY, Christian, « L'espace dans Jusqu'aux os et Alphonse », *Jeu : revue de théâtre*, n°76, 1995, p.60-65.
- GUAY, Hervé, « L'Édition d'un Oiseau polyphonique : le texte dramatique actuel de la scène à l'édition », *Voix et Images*, n°34 (3), 2009, p.41-52.
- ___, « Les blessures enfouies sous la thèse », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n°224, 2009, p. 53-54.
- HELLOT, Marie-Christiane, « Don Quichotte et Sancho Pança : le rêveur et son ombre », *Jeu : revue de théâtre*, n°89 (4), 1998, p.75-83.
- LAVIGNE, Louis-Dominique, « Cultures croisées », *Jeu : revue de théâtre*, n°126 (1), 2008, p.97-101.
- LÉPINE, Stéphane, « Wajdi Mouawad, ou l'Irruption de l'Autre », *Jeu : revue de théâtre*, n°73, 1994, p. 80-87.
- LÉTOURNEAU, Sophie, « Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de L'asile de la pureté à Willy Protagoras enfermé dans les toilettes », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°41, 2007, p.149-160.
- L'HÉRAULT, Pierre, « Mémoire en scène », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n°192, 2003, p.61-62.
- ___, « Littoral, Wajdi Mouawad : L'hospitalité comme instance dramatique », dans Lise GAUVIN, Pierre L'HÉRAULT et Alain MONTANDON (dir.), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (Littératures), 2004, p. 179-187.
- ___, « De Wajdi... à Wahab », *Jeu : revue de théâtre*, n°111, (2), 2004, p. 97-103.
- ___, « Au Risque de soi », *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, n°214, 2007, p. 55-56.

- LOISELLE, Marie-Claude, « Au Pays du Silence : Littoral de Wajdi Mouawad », *24 images*, n°119, 2004, p.12-13.
- MOSS, Jane, « The Drama of Survival: Staging Post-traumatic Memory in Plays by Lebanese-Québécois Dramatists », *Theatre Research in Canada / Recherches Théâtrales au Canada*, n°22 (2), 2001, p. 173-189.
- MOUAWAD, Wajdi et Robert DAVREU (dir.), « Traduire Sophocle », Arles, France, Actes Sud, 2011.
- MOUAWAD, Wajdi, « Le Chemin change », Mouawad Wajdi et Davreu Robert (dir.), *Traduire Sophocle*, Arles, France, Actes Sud, 2011.
- OUELLET, François, « Au-delà de la Survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, 2005, p.158-172.
- PAVENTI, Elsa, « En toute simplicité, S.V.P. », *Jeu : revue de théâtre*, n°88 (3), 1998, p. 20-22.
- RICHARD, Hélène, « Alphonse », *Jeu : revue de théâtre*, n°71, 1994, p.153-155.
- ROY, Charles-Stéphane, « Littoral : mystère des origines », *Séquences : la revue de cinéma*, n°234, 2004, p.38-39.
- THIBAUD, Frédéric, « La Mise en Scène au Québec depuis 1980 : oscillation entre création et répertoire », *Jeu : revue de théâtre*, n°116 (3), 2005, p.64-72.
- VAÏS, Michel, « L'oiseau polyphonique », *Jeu : revue de théâtre*, n°130, 2009.
- VALLON, Serge, « Exils pour avenir », *VST - Vie sociale et traitements*, n°105, 2010, p.130-133.
- WICKHAM, Philippe, « Macbeth », *Jeu : revue de théâtre*, n°63, 1992

Articles de presse

- BAILLARGEON, Stéphane, « La preuve par Dieu », *Le Devoir*, 3-4 octobre 1998.
- ___, *Le Devoir*, 28-29 novembre 1998.
- ___, *Le Devoir*, 31 mai 1999.
- ___, « Cauchemar éveillé », *Le Devoir*, 3 Juin 1999.
- ___, « Sept d'un coup », *Le Devoir*, 8-9 septembre 2001.
- ___, « Wajdi Mouawad tiendra la bar du CNA », *Le Devoir*, 14 septembre 2006.
- BEAUCHAMP, Line, « Réponse à Wajdi Mouawad : trouver des solutions viables plutôt que soigner une image », *Le Devoir*, 5-6 février 2005.
- BELAIR, Michel, « Voyage au pays du souvenir », *Le Devoir*, 6-7 janvier 2007.
- BENARD, Johanne, « Le théâtre en v.o. », *Jeu : revue de théâtre*, n°133, (4) 2009, p. 97-101.
- BILODEAU, Josée, « S'approcher du théâtre », *Ici*, 26 janvier-1^{er} février 2006.

- ___ , « Wajdi Mouawad crée *Forêts* en France », *Le Devoir*, 21 mars 2006.
- BLAIS, Marie-Christine, « Comme les six doigts de la main », *La Presse*, 6 octobre 2001.
- ___ , « L'enfant du FTA », *La Presse*, 21 Mai 2003.
- CANTIN, David, « La dignité inébranlable d'Edwige », *Le Devoir*, 23 Mars 2000.
- CASSIVI, Marc, *La Presse*, 9 novembre 2006.
- DOLBEC, Michel, « Wajdi Mouawad reçoit le prix de la francophonie », *La Presse*, 15 juin 2004.
- ___ « Le figaro condamne le refus de W.M. », *Le Devoir*, 31 Mai 2005.
- DUMAS, Eve, « La face cachée de Wajdi Mouawad », *La Presse*, 3 novembre 2002.
- ___ , *La Presse*, 4 août 2003.
- GALIPEAU, Sylvia, « Wajdi Mouawad engage le Théâtre de Quat'Sous dans la voie de la conscience politique », *Le Devoir*, 5-6 août 2000.
- LACHAPELLE, Judith, « Petites vagues sur la mer culturelle », *Le Devoir*, 13 Avril 1999.
- LAPIERRE, Michel, « L'exil réinventé de Mouawad – *Le poisson soi*, de WM, se situe entre l'autobiographie et l'essai », *Le Devoir*, 17-18 décembre 2011.
- ___ , *Voir*, 27 mai au 2 juin 2010.
- LAZARIDES, Alexandre, « "Al Malja (l'abri)" », *Jeu : revue de théâtre*, n°56, 1990, p. 131-134.
- LEVESQUE, Solange, « Une balise dans la dramaturgie québécoise », *Le Devoir*, 14 décembre 1998.
- ___ , « Trop décevante création », *Le Devoir*, 5-6 juin 1999.
- L'HERAULT, Pierre, « Quelques textes porteurs de la dernière décennie », *Jeu : revue de théâtre*, n°100 (3), 2000, p.127-139.
- PERREAULT, Luc, *La Presse Montréal*, 30 octobre 2004.
- PETROWSKI, Nathalie, « Le couac et le bon coup de Wajdi », *La Presse*, 11 Mai 2005.
- ___ , *La Presse*, 12 Juin 2007.
- POULIOT, Sophie, « Illusion du drame ou drame de l'illusion ? », *Le Devoir*, 24 Octobre 2001.
- RIOUX, Christian, *Le Devoir*, 20 juillet 1999.
- ___ , « Histoire de Drapeaux », *Le Devoir*, 10 octobre 2000.
- SAINT-JACQUES, Sylvie, *La Presse*, 25 octobre 2006.
- SAINT-PIERRE, Christian, « Promesse tenue », *Voir*, 11 janvier 2007.
- ___ , « Mémoire vive », *Voir*, 26 janvier 2007.
- ___ , « Voyage au bout de la nuit », *Voir*, Vol. 19, n°21, du 27 mai au 2 juin 2010.
- THIBEAULT, Pierre, « L'inconcevable », *Ici*, 4-11 octobre 2001.
- ___ , *Ici*, 28 octobre au 3 novembre 2004.
- ___ , « Enfin dire je », *Ici*, 12-18 janvier 2006.

TREMBLAY, Odile, « La charge de l'original », *Le Devoir*, 19 septembre 1999.

___, *Le Devoir*, 30-31 octobre 2004.

TURP, Gilbert, « L'impasse du soliloque », *Jeu : revue de théâtre*, n°127 (2), 2008, p.108-112.

VEZINA, Michel, « Tout le monde il est fin tout le monde il est gentil », *Ici*, 27 Mai 2005.

___, FTA – « Wajdi Mouawad », *Ici*, 12 mai 2005.

Archives et programmes

Archives du Théâtre d'Aujourd'hui : <http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/archives/artistes/wajdi-mouawad>

Brochures du Festival Trans' Amérique de 2010.

Brochures du Théâtre du Nouveau Monde 1999-2000 et 2011-2012.

Les Cahiers de la NCT, Nouvelle série, n°23, automne 1996 (fournis par le Théâtre Denise-Pelletier).

Programme du Théâtre Le clou : saison 2008-2009, vol.10 n°13.

Programmation du Théâtre des Quat'Sous de 2000 à 2005

<http://www.quatsous.com/1314/accueil/>

Programmation du Théâtre français du Centre National des Arts (CNA) de 2008 à 2012 :

<http://nac-cna.ca/fr/theatrefrançais>

Autour des tableaux utilisés par Mouawad

LECERCLE Jean-Jacques, « Pour une stylistique des singularités », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n°31, 2008, p. 21-32.

REMBRANDT, *Le fils prodigue*, Huile sur toile - 262 x 206 cm, musée de l'Hermitage -St Pétersbourg, 1669.

TINTORET, Jacopo Robusti dit le, *L'annonciation*, Peinture sur toile, 422 x 545 cm, Venise, Scuola di San Rocco.

Autres

Les tigres de Wajdi Mouawad, Les carnets du grand T, n° 14, éditions Joca Seria, 2009.

L'oiseau Tigre - Les cahiers du Théâtre Français (CNA), Wajdi Mouawad (dir.), sept. 2008.

L'oiseau Tigre - Les cahiers du Théâtre Français (CNA), Wajdi Mouawad (dir.), sept. 2009.

L'oiseau Tigre - Les cahiers du Théâtre Français (CNA), Wajdi Mouawad (dir.), sept. 2010.

L'oiseau Tigre - Les cahiers du Théâtre Français (CNA), Wajdi Mouawad (dir.), janv. 2010.

« photographie de couverture », *Voir*, Vol.19, n°21, 27 mai au 2 juin 2010.

HEBERT, Chantal, Directrice du Département des littératures, Université Laval, Canada :Québec, rencontre dans le cadre de la Bourse Aires culturelles, Mai 2012.

JUBINVILLE, Yves, Professeur, École supérieure de théâtre, Université du Québec à Montréal, Directeur du Centre de recherches théâtrales (CERT), UQAM, Montréal, rencontre dans le cadre de la Bourse Aires culturelles, Juin 2012.

LESAGE, Marie-Christine, professeur adjoint à l'École supérieure de théâtre, UQAM, Canada : Montréal, rencontre dans le cadre de la Bourse Aires culturelles, Juin 2012.

MERCIER, Andrée, directrice du CRILCCQ, Université Laval, Canada, Québec, rencontre dans le cadre de la Bourse Aires culturelles, Mai 2012.

ROBERT, Lucie, directrice, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, UQAM, Montréal, rencontre dans le cadre de la Bourse Aires culturelles, Juin 2012.

4. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Études théâtrales

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, suivi de, *Additifs au petit organon*, Paris, L'arche, 1963.

BONNEROT Sylvianne, *Visages du théâtre contemporain*, Masson et Cie, coll. ensemble littéraire, 1971.

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.

COUTY, Daniel et REY Alain [dir.], *Le théâtre*, 2^e édition révisée, Paris, Bordas, 1995.

CRAIG Edward Gordon, *De l'Art du théâtre*, Éd. Circé, coll. Penser le théâtre, 2004.

EDWARDS Michael, *Shakespeare et l'œuvre de la tragédie*, Belin, 2005.

GOUTIER Henry, *L'essence du théâtre*, Éd. Aubier Montaigne, Paris, 1968.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Presses universitaires de France (3^e édition), 2002.

JACQUART Emmanuel, *Le théâtre de dérision, Beckett, Ionesco, Adamov*, Éd. Gallimard, coll. Tel, 1998.

KOWZAN Tadeusz, « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°46, 1994, p. 155-168.

LOUIRE Michel, *Lire le Théâtre Moderne - De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998.

NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.

PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

___, *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, 2006.

PELLOIS Anne, «Le sujet au théâtre : l' « en-quête » de soi sous le regard de l'autre», *Agôn* [En ligne], N° 0 : En quête du sujet, Dossiers, mis à jour le : 10/06/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=299>

PEYRE Yves, *La voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, Paris, Éd. CNRS, coll. Littérature, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

___, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

___, (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes sud, coll. Apprendre 22, 2005.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. Mémo : Lettres, 1996.

VAN EYNDE Laurent, *Shakespeare - Les puissances du théâtre*, Un essai philosophique, Éd. Kimé, 2005.

Littérature arabe

ABOU Selim, *Contribution à l'étude de la nouvelle immigration libanaise au Québec - Adaptation, intégration, acculturation*, Canada, Centre international de recherche sur le bilinguisme, 1977.

DARWICHE JABBOUR Zahida, *Littérature francophone du Moyen-Orient : Egypte, Liban, Syrie*, Les écritures du Sud, coll. édisud, 2007.

GHAZAYEL Ghazi, *Le problème de l'identité culturelle de la littérature libanaise d'expression française (1975-1987)*, Sous la direction de Robert Jouanny, Thèse de doctorat ès lettres modernes, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, Centre International d'Etudes Francophones, Octobre 1990.

HELOU Salim, *La littérature libanaise francophone au XXe siècle*, Liban, L.M. Junior Press Mansouriech, 2001.

JOUBERT Jean-Louis (dir.), *Littérature francophone du Monde arabe – Anthologie*, Nathan, Paris, 1994.

LARONDE Michel, *Autour du roman beur – Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques Littéraires, 1993.

- PELLAT Charles, *Langue et littérature arabe*, Librairie Armand Colin, coll. U2, 1970.
- REBOULLET André et TETU Michel (dir.), *Guide culturel : civilisations et littératures d'expression française*, Librairie Hachette, 1977.
- SABA JAZZAR Diah, *Introduction au théâtre de Georges Schéhadé*, Editions Dar An-Nahar, 1998.

Théâtre libanais

- FARHOUD Abla, *Quand j'étais grande*, Solignac, France, Le Bruit des autres, 1994.
- ___, *Quand le vautour danse*. Carnières-Morlanwelz, Belgique, Ed. Lansman, 1997.
- SCHEHADE Georges, *Monsieur Bob'le*, Paris, La Huchette, 30 janvier 1951.
- ___, *Histoire de Vasco: pièce en six tableaux*, Paris, Gallimard, 1986.
- ___, *Le Voyage: pièce en huit tableaux*. Paris : Gallimard, 1990.

Théâtre québécois

- BEAUCHAMP, Hélène, *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*. Montréal, Canada, Hurtubise, 1985.
- ___, *Les théâtres de création – Au Québec, en Acadie et au Canada Français*, vlb éditeur, 2005.
- ___, et GILBERT David (dir.), *Théâtre Québécois et canadiens-français au XX siècle - trajectoires et territoires*, Presses de l'Université du Québec, 2003.
- FERAL Josette, « La mise en scène comme mise à l'épreuve du texte », Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001.
- GODIN, Jean-Cléo et MAILHOT Laurent (dir.), *Théâtre québécois II*, Éditions Hurtubise hmh, 1985.
- ___, « Tremblay : marginaux en chœur », Godin Jean-Cléo et Mailhot Laurent (dir.), *Théâtre québécois II*, Éditions Hurtubise HMH, 1985.
- GREFFARD, Madeleine, « Les troupes québécoises et la scène internationale », Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec : Fides, 2001.
- GUAY, Hervé, « André Brassard et la grimace du théâtre » Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec : Fides, 2001.
- HEBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS Irène (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Presse universitaire de Laval, 2004.
- HEBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS Irène « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s) », Hébert Chantal et Perelli-Contos Irène (dir.), *La*

narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives, Presse universitaire de Laval, 2004.

JUBINVILLE Yves « *La vie en reste – sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Tremblay, Chaurette)* », Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Presse universitaire de Laval, 2004.

LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001.

LARRUE Jean-Marc, « La création collective au Québec », Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001.

LEFEBVRE, Paul « Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène vingt et une aspérités », Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001.

LEFORT, Régis, « Le Théâtre pour la jeunesse », Beauchamp Hélène et Gilbert David (dir.), *Théâtre Québécois et canadiens-français au XX siècle - trajectoires et territoires*, Presses de l'Université du Québec, 2003.

LEROUX, Patrick, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle 2009.

LESAGE, Marie-Christine, « Le théâtre et les autres arts », Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001.

___ , et GENDRON Adeline, « Récit de vie et soliloque dans *leçon d'anatomie* et *the Dragonfly of chicoutimi* de Larry Tremblay », Hébert Chantal et Perelli-Contos Irène (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Presse universitaire de Laval, 2004.

MOISAN, Clément et HILDEBRAND Renate, *Ces étrangers du dedans – une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Éd. Nota Bene, Coll. Études, 2001.

NOISEUX-GURIK Renée, « Fragments d'un parcours scénographique québécois », Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001.

PAPACHRISTOS Katherine, « *Le regard comme point de vue narratif dans le théâtre de Daniel Danis* », Hébert Chantal et Perelli-Contos Irène (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Presse universitaire de Laval, 2004.

PAVLOVIC Diane, « La dramaturgie québécoise à l'étranger », Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001.

PLOURDE Elisabeth, « Récit polyphonique, récit protéiforme : la figure du narrateur dans

L'Odyssée de Dominic Champagne », Hébert Chantal et Perelli-Contos Irène (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*. Presse universitaire de Laval, 2004.

ROBERT Lucie, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », Hébert Chantal et Perelli-Contos Irène (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec – II. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Presse universitaire de Laval, 2004.

VIGEANT Louise, « Gilles Maheu et le corps fictif : trajectoire d'un mime devenu écrivain scénique », Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001.

WAGNER Frank, « Intertextualité et théorie », Lafon Dominique (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2001, p. 277-90.

Œuvres théâtrales québécoises

BRAULT, Jacques, *Trois partitions*, Leméac. Coll. Théâtre Canadien, 1971.

GELINAS, Gratien, *Bousilles et les justes*, Montréal, Les éditions de l'homme, 1960.

___ , *Tit-coq*, Montréal : Les éditions de l'homme, 1968.

GRANDMONT (de) Eloi, *Un fils à tuer : Théâtre I*. Montréal, Les éditions Maisonneuve, 1968.

HEBERT, Anne, *Le temps sauvage* Edition HMH – Hurtubise. Collection L'arbre, 1971.

LEPAGE, Robert (mise en scène), *Jeux de cartes : 1 Pique*, Programmé par Les Célestins, Théâtre de Lyon au Studio 24, du 9 au 19 janvier.

LORANGER, Françoise, *Double-jeu*, Leméac, coll. Théâtre Canadien, 1969.

___ , *Encore cinq minutes* Montréal. Edition cercle de France, coll. Théâtre, 1971.

PONTAUT, Alain, *Un bateau qui dieu sait qui avait monté et qui flottait comme il pouvait c'est-à-dire mal*, Leméac. coll. Théâtre Canadien, 1970.

THERIAULT, Yves, *Le marcheur*, Leméac, coll. Théâtre Canadien, 1968.

TREMBLAY, Michel, *A toi pour toujours, ta Marie-Lou* Leméac, coll. Théâtre Canadien, 1971.

___ , *Le vrai monde ?*, Leméac, coll. Théâtre Canadien, 1987.

Articles sur le théâtre québécois

CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES, *Théâtre québécois. Répertoire du Centre des auteurs dramatiques*, Montréal, VLB/CEAD, 1994.

CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES, *Québec Plays in Translation : A Catalogue of Québec Playwrights and Plays in English Translation*, Montréal, CEAD, 1998.

BRASSARD, André, « Mes deux chaises », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, (1) 2005, p. 104-106.

FRICKER, Karen, « Le Québec, "société d'Amérique" selon Robert Lepage », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, (1) 2005, p. 127-133.

JUBINVILLE, Yves, « Sur les bords de l'Amérique : scènes de l'écriture québécoise contemporaine », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, (1) 2005, p. 107-112.

___, « Trajectoire de l'auteur dans le théâtre contemporain » (introduction), *Voix et Images* n°102, 2009.

SCHRYBURT, Sylvain, « L'Amérique du théâtre québécois : un parcours en trois mouvements », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, (1) 2005, p. 82-93.

THIBAUD, Frédéric, « La mise en scène au Québec depuis 1980 : oscillation entre création et répertoire », *Jeu : revue de théâtre*, n° 116, (3) 2005, p. 64-72.

VAIS, Michel, « Un territoire de travail : entretien avec Jean Marc Dalpé », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, (1) 2005, p. 134-137.

VIGEANT, Louise, « Du réalisme à l'expressionnisme : la dramaturgie québécoise récente à grands traits » *Jeu : Revue de théâtre*, n°58, 1991, p. 111.

WICKHAM, Philip, « Le jeu américain : une démarche pragmatique : entretien avec Bernard Lavoie », *Jeu : revue de théâtre*, n° 114, (1) 2005, p. 94-103.

Ouvrages généraux

ABOU Sélim, *De l'identité et du sens – La mondialisation de l'angoisse identitaire et sa signification plurielle*, Perrin/Presse Universitaire de Saint Joseph, 2009.

ANCELOVICI, Francis, *L'archipel identitaire : recueil d'entretiens sur l'identité culturelle*, (préf. de Georges Leroux), Montréal, Edition Boréal, 1997.

- AMARLIC Jean-Luc et VIGOUROUX-FREY Nicole, *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise*, Ellipses, Panorama et méthode d'analyse, 1998.
- BARTHES Roland, « Littérature et signification » *Essais critique*, Paris, Seuil, 1966.
- ___, *Le plaisir du texte*, Seuil, Coll. Tel quel, 1993.
- BIET Christian, *Œdipe*, Paris : éd. Autrement, coll. Figures mythiques, 1999.
- BIBLE de Jérusalem, traduite en français sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem, Les éditions du Cerf, les éditions Fleurus, 2001.
- BERGEZ, D., GERAUD V. et ROBRIEUX J-J., *Vocabulaire de l'Analyse littéraire*, Paris, Duodi, 1994.
- COULON Claude et MARCH Florence, *Théâtre anglophone - De Shakespeare à Sarah Kane : L'envers du décor*, Montpellier : éd. L'entretemps, coll. Champ théâtral, 2008.
- ESCARPIT Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe – Panorama historique*, édition des Presses Universitaire de France, coll. Que sais-je ?, Paris, 1981.
- ___, *La littérature de jeunesse – itinéraire d'hier à aujourd'hui*, éd. Magnard, 2008.
- ESCOLA Marc, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde*, Points de vue et débats, 18 mars 2007.
- GARDES-TAMINE Joëlle, *La stylistique*, Armand Colin, coll. Coursus lettres, 2004.
- GARROT ZAMBRANA Juan Carlos, « Préface », *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, p.1-30, <http://www.umr6576.cesr.univtours.fr/publications/metatheatre>
- GLISSANT Edouard, *La poétique de la relation*, Paris, NRF Gallimard, 1990.
- ___, *Le discours antillais*, Saint-Mandé : Gallimard, Folio essais, 1997.
- ___, *L'intention poétique*, Poétique II, NRF, Gallimard, 1997.
- ___, *Traité du Tout-Monde*, Poétique IV, Édouard Glissant, NRF, Gallimard, 1997.
- LE BRIS Michel et ROUAUD Jean, *Pour une littérature-monde*, Gallimard, 2007.
- MADOU Jean-Pol, *Edouard Glissant – De mémoire d'arbres*, Amsterdam Atlanta : éd. Rodopi, coll. Monographique, 1996.
- MAINGUENEAU Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan/HER, 2000.
- MAINGUENEAU Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, éd. Armand Colin, Coll. U. Linguistique, 2010.
- MILLS Alice et DUBOST Thierry (dir.), *Du dire à l'être - Tensions identitaire dans la littérature nord-américaine*, Ed. Presses Universitaires de Caen, 2000.
- NIETZSCHE Friedrich, *Naissance de la tragédie*, in *Œuvres*, Bibliothèque de la pléiade, éd. Gallimard, 2000.

- PICARD Michel, *La littérature et la mort*, Ed. PUF, Coll. Ecriture, 1995.
- ROMILLY Jacqueline (de), *La tragédie grecque*, Presses Universitaire de France, Paris, 1970.
- ROUSSE Michel, *La scène et les tréteaux – Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans : éd. Paradigme, coll. Medievalia, 2004.
- STEINER George, *La mort de la tragédie*, Traduit de l'anglais par Rose Cellu, Seuil, 1965.

La page des lettres, Académie de Versailles :

<http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article431> (le 04/06/2013)

<http://www.littre.org/>

www.larousse.fr

5. BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

Thème de la marche

- BIES Jean, *René Daumal*, Paris, éd. Seghers, 1973.
- BRETON André, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924.
- ___ , *Nadja*, Paris, Gallimard, 1991.
- CARERI Francesco et ROMITO Lorenzo « Auto dialogue. Rome : une ville sans abris, un peuple sans terre », *Rue Descartes*, n°6, 2009, p.98-111.
- CHION Michel, « Le dernier mot du muet », *Les cahiers du cinéma*, n° 331, Janvier 1982.
- ___ , *Andreï Tarkovski*, Éd. L'Étoile, coll. Les grands Cinéastes, 2008.
- DAUMAL René, *Le mont analogue*, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1981.
- DAVILA Thierry, *Marcher, créer*, Paris, éditions du Regard, 2002.
- DUBROUX Danièle, « *Stalker* de Andrei Tarkovski - Les limbes du temple », *Les cahiers du Cinéma*, n°330, décembre 1981.
- GROS Frédéric, *Petite bibliothèque du marcheur*, Paris, Champs/Flammarion, 2011.
- LAMOURE Christophe, *Petite philosophie du marcheur*, Paris, Milan, 2007.
- LE BRETON David, *Éloge de la marche*, éditions Métailié, Paris, 2000.
- ___ , *Marcher – éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, éditions Métailié, 2012.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier/Flammarion, 1964.
- SARG Jean, « Conclusion », Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature*, éd. Ellug, 1986.
- SOLNIT Rebecca, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2012.

TARKOVSKI Andreï, *Stalker*, Films sans frontières, U.R.S.S, 1979.

WOOLF Virginia, *La fascination de l'étang*, Paris, Seuil, 2003.

Autobiographie et autofiction

AUSTER Paul, *Pourquoi écrire ? - Œuvres romanesques 2 et autres textes*, Éd. Actes Sud, coll. Thésaurus, 1996.

COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Éd. Tristram, 2004.

COUTURIER Maurice, *La figure de l'auteur*, Seuil, coll. Poétique, 1995.

DELAUME Chloé, *La règle du Je*, Édition Presse Universitaire Française, 2010.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Foli, Gallimard, 2001 (édition d'origine : Galilée 1977).

ERNAUX Annie, « Vers un je transpersonnel », *Autofictions et Cie*, RITM, n°6, 1993, p. 219-20.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ?- Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, 2004.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes - Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2003 (nouvelle édition : 2005).

HUNKELER Thomas, *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, (thèse sous la direction du Professeur Luzius Keller – Université de Zurich), 1997.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Coll. Poétique, 1975

Sarrazac Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Éd. Médiannes, coll. villégiatures / essais, 1995.

WINNICOTT Donald Woods, « De la communication et de la non-communication » (1963), Winnicott Donald Woods, *Processus de maturation chez l'enfant*, trad. Fr. de J. Kalmanovitch, Payot, 1987.

La figure de l'enquêteur

EVRRARD Franck, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.

KRACAUER Siegfried, *Le roman policier*, Petite bibliothèque Payot, 1971.

REUTER Yves, *Le roman policier*, 2^e édition, Armand Colin, 2009.

SAVOURET Pierre-Laurent (dir.), *Polars en quête de... l'Autre*, Université de Savoie, 2010.

VANONCINI André, *Le roman policier*, Presse universitaire de France, coll. Que sais-je ?, 2^e édition, 1997.

Questions de langue

BELHABIB Assia, « Khatibi et la transparence de la langue », Kassab-Charfi Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique : éd. Bruylant Academia, 2010.

BEN ABDA Saloua, « Altérité et écritures du décalage », Kassab-Charfi Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique : éd. Bruylant Academia, 2010.

BEY Maïssa, « Préface », Martin Patrice et Drevet Christophe (dir.), *La langue française vue de la méditerranée*, Éd. Zellige, 2009.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, Presses universitaires de France, 2009.

CROISSET Sophie, « Écrivains chinois d'expression française : L'étrangeté entre respect et altération de la langue », Kassab-Charfi Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique, éd. Bruylant Academia, 2010.

GAUVIN Lise, *l'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, 1997.

___, « La littérature québécoise – Une littérature de l'intranquillité », *Le Devoir*, 26 avril 2006.

KASSAB-CHARFI Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique, éd. Bruylant Academia, 2010.

___, « Intranquille langue des périphéries », Kassab-Charfi Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique, éd. Bruylant Academia, 2010.

LENOBLE Marie-Edith, « Spiraliser la langue : l'écriture schizophrène de Frankétienne », Kassab-Charfi Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique : éd. Bruylant Academia, 2010

MARTIN Patrice et DREVET Christophe (dir.), *La langue française vue de la méditerranée*, Éd. Zellige, 2009.

MATHIEU-JOB Martine, « Poétique du plurilinguisme de la romancière mauricienne Ananda Devi », Kassab-Charfi Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique : éd. Bruylant Academia, 2010.

PESSOA Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Paris, C. Bourgeois, 2011.

RASTIER François, « Littérature mondiale et témoignage », Kassab-Charfi Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue – pour une stylistique des littératures francophones*, Belgique, éd. Bruylant Academia, 2010.

Le Sublime

Du sublime, texte établi et traduit d'Henri, Éd. Les belles lettres, 1952.

BERTHIER Philippe, « Sublime, forcément sublime : *Corinne* », Jean-François Courtine, « Tragédie et sublimité », Courtine Jean- François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (trad. Baldine Saint Girons), Paris, éd. Librairie philosophique J. Vrin, bibliothèque des textes philosophiques, 1990, 1998.

COURTINE Jean- François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

___ , « Tragédie et sublimité », Courtine Jean- François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy : éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

DEGUY Michel, « Le grand-rire », Courtine Jean- François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

ESCOUBAS Eliane, « Kant ou la simplicité du sublime », Courtine Jean- François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

GLAUDES Pierre, « Sublime, grandiose et beau idéal la *Lettre à Fontanes sur la campagne romaine* de Chateaubriand », Jean-François Courtine, « Tragédie et sublimité », Courtine Jean-François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, « La vérité sublime », Courtine Jean- François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

MAROT Patrick, *La littérature et le sublime*, Presse universitaire du Mirail, Toulouse, essais de littérature, 2007.

___ , « L'écriture du sublime ou l'éclat du manque », Jean-François Courtine, « Tragédie et sublimité », Courtine Jean- François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

NANCY Jean-Luc, « L'offrande sublime », Courtine Jean- François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

SAINT-GIRONS Baldine, « Le "surplomb aveuglant" du sublime – de l'adjectif au substantif », Jean-François Courtine, « Tragédie et sublimité », Courtine Jean- François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

SMIRNOFF Renée (de), « Le sublime dans le roman de Balzac », Jean-François Courtine, « Tragédie et sublimité », Courtine Jean-François (dir.), *Du Sublime*, Saint-Germain-du-Puy, éd. Belin, coll. l'extrême contemporain, 1988.

Création, écriture et mise en abyme

BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Nrf Gallimard, 1967.

___, *Le livre des sables*, Gallimard, coll. Folio, 1978.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire – Essai sur la mise en abyme*, Seuil, coll. Poétique, 1977.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1965.

LODGE David, *L'art de la fiction*, traduit de l'anglais par Michel et Nadia Fuchs, Payot et Rivages, 1996.

___, *L'atelier d'écriture*, David Lodge, Ed. Payot et Rivages, 2008

PIRANDELLO Luigi « Comment et pourquoi j'ai écrit *Six personnages en quête d'auteur* ». La Revue de Paris juillet – août, 1925.

___, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduction de Georges Piroué, Paris, éd. Denoël, 1990.

QUENEAU Raymond, *Journaux 1914-1965*, édition établie et annotée par Isabelle Queneau, Gallimard, Paris, 1996.

ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978.

Autres œuvres de fiction

BECKETT Samuel, *Oh les beaux jours*, Les éditions de minuit, Paris, 1970.

___, *Compagnie*, Les éditions de minuit, Paris, 1980.

BRECHT Bertolt, *Sainte Jeanne des abattoirs*, (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*), in Théâtre complet vol. 2, Traduction Gilbert Badia avec la collaboration de Claude Duchet, Paris, L'arche, 1974.

___, *Celui qui dit oui celui qui dit non* (*Der Jasager und der Neinsager*), in Théâtre complet vol. 2, Traduction de Edouard Pfrimmer, Paris, L'arche, 1974.

HOMERE, *L'Odyssée*, traduction de Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Bordas, 1988.

KAFKA Franz, *La Métamorphose*, Gallimard, 2004.

KOLTES Bernard-Marie, *Dans la Solitude d'un champ de coton*, Les éditions de minuit, 1986.

KOLTES Bernard-Marie, *Roberto Zucco*, Les éditions de minuit, 1990.

MONTAIGNE Michel (de), *Essais*, Gallimard, 2007, 111, 13, 1045-1046.

QUENEAU Raymond, *Le vol d'Icare*, NRF, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2006.

PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Gallimard, 1950.

VILLENEUVE, D. R. / M. en scène / D. artistique S., Mouawad, W., Hetzel, G., Turpin, A., Azabal, L., Désormeaux-Poulin, M., ... Girard, R., *Incendies*. CTV International □: TF1 Vidéo, Happiness, 2011.

Remerciements.....	3
Lettre à Wajdi Mouawad.....	4
Introduction.....	6
Nota Bene.....	23
Première Partie : « Voyages ».....	24
<u>Chapitre 1 - Voyage onirique - Mouawad et le monde arabe</u>	<u>29</u>
I. Wajdi Mouawad et le « monde arabe ».....	30
1. La littérature arabe	30
2. La littérature libanaise d'expression française	32
<i>a) Avant la guerre</i>	32
<i>b) Le théâtre de Georges Schéhadé</i>	34
<i>c) Après la guerre</i>	37
II. Les traces visibles de la présence du « monde arabe ».....	41
1. « Déictiques spatio-temporelles »	41
<i>a) Cadres spatio-temporels</i>	42
<i>b) Contextes socio-culturels</i>	45
2. Le pays onirique	47
<i>a) Le paysage de l'enfance</i>	47
<i>b) l'image de la mer</i>	50
III. L'arabe comme sève de l'écriture.....	54
1. Une relation complexe	54
2. La construction d'une « troisième langue »	55
3. « Rythme souterrain » et « souffle poétique »	57
<i>a) Rythme souterrain</i>	57
<i>b) Souffle poétique</i>	61
<u>Chapitre 2 - Voyage géographique - Mouawad et le monde québécois</u>	<u>66</u>
I. L'écriture migrante.....	67
1. Définition	67
2. Écriture migrante libanaise	71
3. Evolution et conséquences	74
II. Parcours québécois.....	76
1. Parcours et intégration	76
2. Engagement	82

III. L'œuvre de Mouawad et le théâtre anglo-saxon.....	87
1. Sources auprès du théâtre anglo-saxon	87
2. Américanités	89
3. Quête identitaire et conquête de l'Amérique	93

Chapitre 3 - Voyage temporel - Intertextualité contemporaines et anciennes 100

I. De l'intertextualité et de l'ailleurs.....	101
1. Une pratique revendiquée : la métamorphose	101
2. Processus de créolisation	106
II. Aux sources de la littérature occidentale.....	111
1. D'inspiration shakespearienne	111
2. Aux sources du théâtre du Moyen-Age	116
3. La Bible	120
III. Wajdi Mouawad et le monde grec.....	129
1. Fascination pour le monde grec	129
2. Résurgences du monde grec dans les œuvres	135

Deuxième Partie : « La marche - Le mouvement »..... 140

Chapitre 1 - Mouawad, marcheur 146

I. L'importance de la marche, son omniprésence chez Mouawad.....	147
1. La nécessité de la marche	147
2. De la rencontre sensuelle	153
3. S'inscrire dans la lignée des penseurs-marcheurs	157
II. La marche selon Mouawad : le doute et l'éternité.....	161
1. Le doute	161
2. Marche éternelle	165
III. Marche collective.....	170
1. Passeur	170
2. Création collective	174

Chapitre 2 - Mouvement narratif – du soliloque au monologue 180

I. Point de départ : la confrontation à la mort.....	182
1. Mort et fantaisies	182
a) <i>Fantômes fantastiques</i>	183
b) <i>Humour mortel</i>	185
2. Mort expérimentale dans l'enfance	186

a) <i>De la littérature jeunesse</i>	186
b) <i>La mort au cœur des textes pour enfants de Mouawad</i>	188
c) <i>Confrontation et expérimentation</i>	189
3. La fatalité due à l'absence de « mort initiale »	190
II. Confrontation à l'Histoire des histoires	192
1. De l'absence d'identité à la quête de l'Autre	194
a) <i>Au départ : un enjeu commun</i>	194
b) <i>Absence d'identité</i>	195
c) <i>« Au croisement des chemins il y a l'autre »</i>	197
2. L'histoire cheminement : de l'enquête à l'identité	199
a) <i>L'Histoire, comme une enquête</i>	199
b) <i>L'Histoire, chemin vers la vérité</i>	200
c) <i>L'Histoire, chemin vers l'identité : témoignages</i>	202
III. la prise de parole : se dire, être	204
1. Du soliloque au monologue	204
2. Devenir témoin	208
3. Se faire narrateur	212
Chapitre 3 : Les mouvements de l'œuvre	218
<hr/>	
I. Mouvements liés à la scène	219
1. Caractéristiques scéniques	219
a) <i>Théâtre et résonance sociale</i>	220
b) <i>Esthétique et hybridation</i>	220
c) <i>Absence corporelle</i>	222
d) <i>Minimalisme et multiplication des sens</i>	224
2. L'écriture scénique	225
3. Conséquences des mouvances scéniques	229
a) <i>Séduction du public</i>	230
b) <i>Multiplication des identités</i>	232
c) <i>Le texte et la création avant tout</i>	233
II. Mouvements de la langue	234
• Le rythme arabe	234
• Répétitions, reflets et échos	235
• Ruptures et soubresauts	241
III. Mouvements structurels : rythme spatio-temporel	243
1. Multiplication du « moi »	243
2. Les superpositions spatio-temporelles et leurs effets	246
a) <i>Naissance par transition</i>	247
b) <i>Mener l'enquête, ménager le suspense</i>	250
c) <i>Profondeur et résonance</i>	251
d) <i>Recette et création</i>	254
3. Perte : remplacement de l'action par le récit	255

Troisième Partie : «Trajectoires ».....	258
Chapitre 1 - Les figures d'auteur	263
I. Autofiction biographique.....	264
II. Autofiction spéculaire.....	270
1. La figure du romancier : Willem	271
a) <i>Rencontre conflictuelle</i>	272
b) <i>Rencontre de créations</i>	274
2. La figure de l'enquêteur	277
a) <i>Les caractéristiques de l'enquêteur</i>	278
b) <i>Enquête d'écriture</i>	280
III. Réflexions universelles et figure inversée.....	283
1. Réflexions universelles	283
a) <i>Dialogues avec le public</i>	283
b) <i>Proximité avec la vérité</i>	285
c) <i>Universalité</i>	286
2. Le miroir inversé	287
a) <i>Une série de figure énigmatiques</i>	288
b) <i>Art et horreur</i>	290
3. Écriture autofictive	294
Chapitre 2 - Relations publiques et figure artistique	297
I. Relations publiques.....	298
1. L'auteur et son lecteur	298
2. Le metteur en scène et son spectateur	301
3. Le directeur artistique et son public	306
II. Mouawad : Personnage public.....	311
1. Création d'un mythe	311
2. Création d'une place littéraire	315
3. Création d'un personnage	318
III. Discours public.....	320
1. Journal d'une création	320
2. Discours public en boucle	325
a) <i>re-création et ré-édition</i>	325
b) <i>systematisation de la répétition</i>	326
3. Création d'une nouvelle forme d'écriture	328

I. De la beauté.....	332
1. La transparence des plafonds	332
2. De la beauté	333
3. De la laideur	335
II. Du sublime.....	339
1. Éléments sublimes	339
<i>a) paysages sublimes</i>	339
<i>b) personnages sublimes</i>	342
<i>c) fables sublimes : l'étonnement</i>	343
2. Écriture sublime	345
3. Les fins sublimes	352
III. Du cri tragique.....	354
1. Les mots et leur perte	354
2. Des silences non silencieux	359
3. Le silence devient cri	361
<i>a) rire</i>	361
<i>b) parole animale</i>	363
<i>c) cri tragique</i>	365
Conclusion.....	367
Annexes I : Fiches descriptives des œuvres de Wajdi Mouawad.....	376
Annexes II : Illustrations.....	397
Annexes III : Rapport de séjour au CRICQ.....	404
Bibliographie.....	412
Table des matières.....	433

Histoires à suivre...

Résumés de la these

L'œuvre de Wajdi Mouawad – auteur, comédien et metteur en scène francophone d'origine libanaise – s'est imposée au cours des vingt dernières années : dans cette thèse nous parcourons les identités de cette création nouvelle.

Il s'agit de comprendre les liens entre identité maternelle et identité acquise et surtout de déceler la manière dont celles-ci impriment leurs marques dans l'œuvre. Ces jeux d'interculturalité sont très vite abreuvés de nombreuses intertextualités venues des confins de la littérature occidentale. Wajdi Mouawad puise dans sa langue maternelle et dans les images qui lui reste de son enfance libanaise, il nourrit ses textes du théâtre québécois qui l'a vu naître, il passe par Shakespeare, les mystères médiévaux, remonte jusqu'aux écritures bibliques et aux tragédies grecques.

De si nombreuses influences font de son œuvre le lieu de mouvements incessants. L'auteur est un marcheur reconnu, créant au fil de ses périple. Il impose cette marche à ses personnages. A leur tour, c'est par le voyage qu'ils acquièrent leur identité. Le rythme de l'œuvre se lit dans chacun des mots de l'auteur, dans les échos, les boucles, les répétitions mais aussi les soubresauts, les ruptures qui jalonnent ses textes. La cadence se poursuit des mots à la scène, en passant par la structure même des pièces.

Identités et créations se répondent encore au travers de la figure de l'auteur. Il se crée entre les lignes des œuvres fictionnelles ; nous l'y traquons au travers du prisme de l'autofiction. Il se déploie au delà des lignes dans la relation avec le public, dans les entretiens et articles qu'il signe créant un véritable mythe.

Toutes ses questions prennent place dans la thèse. Elles proposent de nombreuses pistes de réflexions afin de parvenir à définir l'identité artistique de Wajdi Mouawad.

The work of Wajdi Mouawad, play writer, novelist, poet and essayist, has emerged as one of the most significant of the French Canadian literature of last twenty years. This dissertation studies the complex identity that underlies Mouawad's creative process. His Lebanese background and Arabic culture – he was born in 1968 in Lebanon and left with his parents his homeland during the civil war for France and Canada – his education at the prestigious National Theater School of Canada, his involvement as artistic director of National Art Center in Ottawa, the numerous cultural influences he has undergone from his childhood in the Middle East up to his establishment in Quebec, has turned his literary work into an interwoven fabric of multicultural rhizomes and rootstocks. This intercultural interplay is founded upon a network of intertextuality deeply rooted into the Western literary heritage. On the one hand Mouawad draws from his mother tongue the remains of his Lebanese childhood; on the other hand he got acquainted with the Quebec theatrical tradition where after a few years he made a name for himself as a successful author. Although he belongs to the French Canadian theatrical modernity, Mouawad's work appears to be deeply influenced by the sources of Western continental literature: the Bible, the Greek tragedy, the medieval mystery plays and Shakespeare whose shadow haunts the whole work. The dissertation emphasizes more accurately the narrative dimension of Mouawad's work which is that of a walk, of a journey. Being himself a walker, a traveler, the author compels his characters to walk all over the stage as they walk and travel inside the fictional world of the play. It is by walking and travelling that Mouawad's characters will gather their scattered identities as Mouawad gathers and heals through them his own split and wounded identity. Thus Mouawad's drama is characterized by a strong autobiographical, autofictionnal tonality accompanied by sharp theoretical reflections on writing, drama and stage.