



HAL
open science

Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire

Galbert Davez Lebita

► To cite this version:

Galbert Davez Lebita. Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA025 . tel-01539356

HAL Id: tel-01539356

<https://theses.hal.science/tel-01539356>

Submitted on 14 Jun 2017

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 SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

École Doctorale 120 - Littérature française et comparée
Centre d'Études et de Recherches Comparatistes

Thèse de doctorat

Littérature française et civilisations comparées

Galbert Davez LEBITA

Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad :
lecture du thème de la transmission de la mémoire

Thèse dirigée par madame la professeure Sylvie ANDRÉ

Soutenue le 29 janvier 2016

Jury :

Mme. Sylvie ANDRÉ, Professeure des Universités Université Sorbonne
Nouvelle-Paris 3

M. Jean-Yves GUÉRIN, Professeur des Universités Université Sorbonne
Nouvelle-Paris 3

Mme. Sylvie JOUANNY, Professeure des Universités UPEC-Paris 12

M. Antony SORON, Maître de conférences-HDR ESPE Paris-Sorbonne

Mme. Lise GAUVIN, Professeure émérite Université de Montréal

Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire.

Cette thèse effectue une analyse théorique et esthétique du thème de la transmission de la mémoire dans la tétralogie de Wajdi Mouawad. Cette approche nous permet d'identifier la structure des spectacles de Wajdi Mouawad et de voir en quoi cette structure participe non seulement d'une pratique théâtrale nouvelle mais également d'une figuration du thème de la transmission de la mémoire. La forme traditionnelle du drame connaît à la fin du XIX^e siècle une crise profonde due notamment à l'introduction en son sein d'éléments propres à la forme épique. Aujourd'hui, on assiste dans les spectacles de Wajdi Mouawad à un éclatement de la forme, à des références à l'art, au mythe et à l'histoire liés à la problématique de la mémoire. Le théâtre de Wajdi Mouawad fait coexister plusieurs temporalités, mêle l'intime et l'universel dans des récits épiques d'une grande puissance narrative racontant la vision du monde contemporain de l'auteur. L'imbrication des récits dans l'œuvre dramatique de Wajdi Mouawad amène à découvrir une vérité factuelle sur soi et les autres. Mais cette vérité factuelle ne semble pas véritablement apaiser la soif de sens des personnages. Même la quête de beauté, c'est-à-dire la création esthétique, est en relation avec d'autres questionnements d'ordre éthique.

Mots clés: Mouawad, mémoire, histoire, intertextualité, intermédialité, art.

Form and meaning in the Wajdi Mouawad's tetralogy: reading of the theme of the transmission of the memory.

This thesis does a theoretical analysis and esthetical of the theme of the transmission of the memory in the Wajdi Mouawad's tetralogy. This approach allows to identify the structure of Wajdi Mouawad's spectacles and to see in what this structure participates not only a new theatrical practice but also the theme figuration transmission of the memory. At the end of XIXth century, the traditional form of drama has undergone deep changes due especially to the introduction within it elements specific to the epic form. Today, we assist in Wajdi Mouawad's spectacles to the bursting of the form, to the references to art, myth and history related to the memory matter. Wajdi Mouawad's theatre several temporalities make coexist, combines the intimate and the universal in epic tales of powerful narrative telling the view of the contemporary of the author. The imbrication of tales in Wajdi Mouawad's dramatical work drives to find a factual truth about oneself and others. But this factual truth doesn't really seem to appease the characters' thirst. Even the research of beauty, means the artistical creation, is related on others questionings of ethic order.

Keywords: Mouawad, memory, history, intertextuality, intermediality, art.

Remerciements

La gestion des travaux de cette thèse de doctorat a été longue et discontinuée. Cela à cause du fait que j'ai tour à tour, au-delà de mes études, occupé les postes de professeur à domicile et d'animateur dans le cadre d'un contrat avec l'association numéro 1 scolarité, d'assistant pédagogique au collège Jean Vigo, de professeur de Lettres Modernes dans les collèges Lucie Aubrac et Blaise Cendrars de l'Académie de Créteil. Trois événements majeurs se sont imposés à moi tout au long de cette aventure : deux naissances (celles de mes deux filles Emmanuelle IBENDJI LEBITA et Emilie MBENGA LEBITA) et la maladie de ma mère Marguerite LOMBA LEBITA. C'est à ces trois femmes ô combien importantes dans ma vie que je dédie cette thèse.

Mes sincères remerciements à ma directrice de thèse, madame la professeure Sylvie ANDRÉ qui, par son appui, ses remarques et orientations lors de mes disparitions, ressassements et atermoiements, m'a permis de mener ce projet à terme. Je lui en suis solennellement reconnaissant.

Dans ce droit fil d'idées, je remercie madame la maître de conférences Marianne BOUCHARDON, ma directrice de mémoire de Master 2, qui m'a pour la première fois parlé du théâtre de Wajdi Mouawad.

Un merci tout spécial à ma concubine Sonia MOUSSAVOU NGUÉMBI et à mes parents pour m'avoir encouragé tout au long de ces années.

Je remercie l'Agence Nationale des Bourses du Gabon pour m'avoir accordé une bourse d'études de quatre ans et pour m'avoir donné une prime de recherche. Ces revenus m'ont permis d'acheter certains livres et de mener à bien mes recherches.

Merci aux collègues et amis suivants, avec qui j'ai pu échanger et qui m'ont apporté de nombreuses nuances à mes propos, qui m'ont prêté des documents, qui ont parfois lu et commenté certains passages : Judicaël GNANGUI, docteur de L'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Alexis BÉYÉMÉ NZÉ, docteur de L'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Brice IPANDI, docteur de L'Université de Lorraine ; Jean Steiner KOUMBA, doctorant à L'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Chamberlin LENGONGO, doctorant à L'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Hance OTATA, doctorant à L'Université de Lorraine ; Paul MISSIOUMBOU, chercheur à l'IRSH au Gabon.

TABLE DES MATIÈRES

PAGE LIMINAIRE	2
REMERCIEMENTS	3
TABLE DES MATIÈRES	4
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE : DE LA FORME DU DRAME DANS <i>LITTORAL, INCENDIES, FORÊTS</i> ET <i>CIELS</i> À LA PROBLÉMATIQUE DE LA MÉMOIRE CHEZ WAJDI MOUAWAD.	24
CHAPITRE PREMIER : DÉRÈGLEMENT DE LA CONTINUITÉ ET CARACTÈRE COMPOSITE DE <i>LITTORAL, INCENDIES, FORÊTS, CIELS</i>.	31
I. L'ORGANISATION DE LA FABLE ET L'INTRIGUE.	33
1.1. L'ENCHAINEMENT CHRONOLOGIQUE DES ÉVÈNEMENTS DU QUATUOR <i>LITTORAL, INCENDIES, FORETS, CIELS</i>.	33
1.2. LA PRATIQUE DE L'ÉCRITURE DRAMATIQUE DISCONTINUE : LE CAS DE <i>LITTORAL, INCENDIES</i> ET <i>FORETS</i>.	41

1.3. LE JEU DE LA DISCORDANCE A L'INTÉRIEUR DE LA CONCORDANCE.....	53
II. PERSONNAGES ET CADRE SPATIO-TEMPOREL.	57
2.1. LE MORCELLEMENT DU PERSONNAGE : DE L'ÉCLATEMENT, DE LA DISCONTINUITÉ DU PERSONNAGE À SON UNITÉ.....	57
2.2. LE GLISSEMENT DU LIEU VERS L'ESPACE.....	73
2.3. DÉSINTEGRATION DU TEMPS COMME CONTINUUM LINÉAIRE : LA PRÉSENCE DES TEMPS AUTRES DANS LE TEMPS DE LA REPRÉSENTATION.	83
III. GENRES, FORMES ESTHÉTIQUES ET SCÉNOGRAPHIE.	92
3.1. LE MÉLANGE DES GENRES.	92
3.2. LES FORMES ESTHÉTIQUES.....	101
3.3. LA MISE EN SCÈNE.....	104
DEUXIÈME PARTIE : RÉFÉRENCES À L'ÉPIQUE, AU MYTHIQUE ET À L'ESTHÉTIQUE COMME TRAITEMENT DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE CHEZ WAJDI MOUAWAD.	114

CHAPITRE DEUXIÈME : L'ÉCRITURE MOUAWADIENNE DU MOTIF ÉPIQUE DE LA GUERRE.	122
I. DIMENSION SOCIO-POLITIQUE DE LA GUERRE CHEZ WAJDI MOUAWAD : LA FRACTURE FAMILIALE.	128
1.1. L'AFFRONTMENT DES PARENTS ET DES ENFANTS.....	128
1.2. LA MORT DE L'ENFANT CHEZ MOUAWAD : ENJEUX ET PERSPECTIVES.....	136
1.3. CONFLIT FRÈRES CONTRE FRÈRES.....	143
II. LES FORMES DE LA GUERRE CHEZ WAJDI MOUAWAD.....	150
2.1. LA GUERRE COMME UNE GUERRE AUX CIVILS : LA GUERRE CIVILE.....	150
2.2. LA GUERRE EN TEMPS RÉEL : LE CAS DE <i>CIELS</i>.....	156
III. TRAITEMENT DE LA CHOSE MILITAIRE CHEZ WAJDI MOUAWAD.	161
3.1. LA GUERRE CHEZ MOUAWAD COMME ALTERNANCE DES MODES DRAMATIQUE ET ÉPIQUE.....	161
3.2. L'ÉCLATEMENT DE LA GUERRE EN RÉCITS COMME ESTHÉTIQUE POSTMODERNE.....	168

CHAPITRE TROISIÈME : LE RÉSEAU INTERTEXTUEL MYTHIQUE COMME PRÉSENCE DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE.	173
I. CÉLÉBRATION ET APPROPRIATION DU CANEVAS INTERTEXTUEL MYTHIQUE.	176
1.1. ACCEPTATION OU REFUS DE L'INFANTICIDE CHEZ WAJDI MOUAWAD : POUR UNE RÉÉCRITURE D'<i>IPHIGÉNIE</i> DE RACINE.	177
1.2. <i>L'ILIADE</i> ET <i>L'ODYSSÉE</i> D'HOMÈRE CHEZ WAJDI MOUAWAD.	182
II. RÉSURGENCE DES FIGURES D'ŒDIPE ET D'ANTIGONE.	188
2.1. L'INVERSION DU MYTHE D'ŒDIPE.	188
2.2. LA FIGURE D'ANTIGONE CHEZ WAJDI MOUAWAD.	195
CHAPITRE QUATRIÈME : PRATIQUE INTERMÉDIALE ET UTILISATION DU PATRIMOINE ARTISTIQUE.	202
I. L'ESTHÉTIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE CHEZ WAJDI MOUAWAD COMME MOYEN D'ACCÉDER À UNE RÉALITÉ SUPÉRIEURE.	204
1.1. THÉÂTRE ET CINÉMA CHEZ WAJDI MOUAWAD.	204

1.2. DU THÉÂTRE AU FILM : <i>INCENDIES</i> DE DENIS VILLENEUVE COMME FILM THÉÂTRAL.....	206
--	------------

II. PEINTURE ET CHANSON COMME ÉLÉMENTS PATRIMONIAUX DE DIMENSION COLLECTIVE.	210
--	-----

2.1. LA PEINTURE COMME OUTIL MNÉMONIQUE.....	210
---	------------

2.2. LA CHANSON COMME FORME DE TRANSMISSION.	215
--	------------

TROISIÈME PARTIE : DES MÉMOIRES PERSONNELLES À UNE CONCEPTION ORIGINALE DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE.....	220
--	------------

CHAPITRE CINQUIÈME : L'ÉLARGISSEMENT ET L'APPROFONDISSEMENT DE LA PROBLÉMATIQUE DE LA MÉMOIRE.	227
--	-----

I. MÉMOIRE ET RESPONSABILITÉ.	227
------------------------------------	-----

1.1. LA MÉMOIRE COMME PARADOXE : L'OUBLI DANS <i>LITTORAL</i>, <i>INCENDIES</i> ET <i>FORETS</i>.....	228
--	------------

1.2. RACONTER L'HORREUR : LA NARRATION COMME MÉCANISME D'ADAPTATION SOCIALE D'UNE COMMUNAUTÉ EN CRISE CHEZ WAJDI MOUAWAD.....	234
--	------------

1.3. DE LA TRILOGIE *LITTORAL, INCENDIES, FORETS* AU POINT D'ORGUE *CIELS* : PRENDRE EN CHARGE LE PASSÉ, QUESTIONNER LE PRÉSENT, ET SE PROJETER VERS LE FUTUR..... 241

II. LES FORMES DE CONSERVATION ET TRANSMISSION MÉMORIELLE CHEZ WAJDI MOUAWAD. 247

2.1. TESTAMENTS, LETTRES, CAHIERS, LIVRES. 247

2.2. PHOTOS, EPITAPHES, CASSETTES..... 250

CHAPITRE SIXIÈME : REVISITER LA MÉMOIRE COLLECTIVE : L'ORIGINALITÉ DE WAJDI MOUAWAD..... 255

I. MÉMOIRES PERSONNELLES COMME RÉAJUSTEMENT DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE. 255

1.1. MÉMOIRE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LA TÉTRALOGIE MOUAWADIENNE ET/OU FIGURATION DE LA MÉMOIRE SOCIALE, HISTORIQUE. 256

1.2. DE L'HISTOIRE PERSONNELLE À L'HISTOIRE COLLECTIVE.. 262

1.3. DE L'INTERACTION DES MÉMOIRES PERSONNELLES À LA MÉMOIRE COLLECTIVE..... 271

II. L'IDENTITÉ ET LA MÉMOIRE CHEZ WAJDI MOUAWAD.....	278
2.1. MÉMOIRES PERSONNELLES ET AMITIÉ.....	278
2.2. LE NOM COMME ÉLÉMENT MÉMORIEL PERSONNEL ET FAMILIAL.	289
2.3. RENCONTRE ET COEXISTENCE DES POLARITÉS CHEZ WAJDI MOUAWAD : LE DOUBLE, LA GÉMELLITE, COTOIEMENT DE LA VIE ET DE LA MORT.	293
<i>CONCLUSION</i>.....	303
INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS.....	314
BIBLIOGRAPHIE	318

INTRODUCTION

S'inscrivant dans la production nationale du théâtre québécois, Wajdi Mouawad débute sa carrière théâtrale dans les années 1990. C'est-à-dire lors de la prise de parole selon Patrick Leroux d'une génération qui cherche à s'affirmer dans la postmodernité et qui rejette les prémices d'un discours national¹. Il fait partie de ces auteurs immigrants qui placent, comme le rappelle Marie-Christine Lesage, « leurs œuvres dans le contexte politique international de l'exil, des flux migratoires, de la condition minoritaire, du rapport complexe à l'origine »², et qui vont introduire l'autre par la référence aux cultures et aux langues dans la dramaturgie québécoise. Le théâtre de Wajdi Mouawad,

¹ Patrick Leroux, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, Thèse dirigée par M. Jean-Pierre Ryngaert, p. 29.

² Marie-Christine Lesage, *La dramaturgie québécoise contemporaine : petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation*. À lire sur : <http://salabeckett.cat/files/pausa/pausa-32/dramaturgie-quebecoise-contemporanie>.

à l'image de l'ensemble du théâtre québécois d'après les années 1980³, est non seulement caractérisé par un questionnement de l'identitaire sur les territoires de l'intime, mais également par une écriture et une scénographie nouvelles fondées sur les phénomènes de discontinuité narrative, d'éclatement des formes, d'intertextualité, d'intermédialité, et d'alternance des modes dramatique et épique. Notre thèse ne fait pas un tour d'horizon de l'histoire et des caractéristiques du théâtre québécois ou une lecture d'événements politique et historique ayant nourri cette dramaturgie. Des travaux sur ces questions existent. À ce propos on peut consulter avec profit par exemple une thèse dirigée par M. Jean Pierre Ryngaert et présentée par Patrick Leroux en Arts du spectacle à Paris 3 en 2009 qui s'intitule *Le Québec en autoportrait : Le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*. Ce que nous voulons faire ici, c'est simplement situer l'activité théâtrale de Wajdi Mouawad dans son contexte historique et politique au regard des théories récentes sur les phénomènes collectifs pour bien comprendre sa pratique théâtrale. Et nous ne pouvons pas le faire sans parler de la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt⁴. Cela parce que l'activité théâtrale des années 1990 et 2000, lesquelles ont vu naître le théâtre de Wajdi Mouawad, est intimement liée à l'idée d'une forme dramatique aux esthétiques éclatées amorcée depuis les années 1980. Les nouvelles écritures qui apparaissent tout au long de cette décennie privilégient l'intime, l'onirisme, l'éclatement de la forme, l'hybridation, la pluralité, l'hétérogénéité. Nous verrons donc que son théâtre, à l'instar du théâtre québécois des années 1980, se rattache à de fortes préoccupations politiques liées à la question du vivre ensemble et à l'affirmation identitaire sur le mode de l'intime. Tout cela dans une forme complexe et où l'espace identitaire devient un lieu de tension, de croisement et d'appartenance multiples.

Le parcours d'écrivain et d'homme de Wajdi Mouawad est bien connu. Né en

³ 1980 est une date symbolique à cause de la victoire du non au résultat du référendum sur la souveraineté du Québec.

⁴ Cette dramaturgie montre que le désir de (re)constitution critique d'une mémoire collective ayant marqué le théâtre québécois a cédé le pas à une anamnèse où le sujet se souvient, sur un ton intimiste. C'est une dramaturgie qui nous permet de saisir un sujet qui a quitté son terroir, sa famille, et rompu les liens qui le mettaient en relation tant avec le patriarcat qu'avec le matriarcat (Bouchard), un sujet qui, en plus, défie les lois et les conventions de la communication (Dubois), pour se perdre dans le labyrinthe de l'intertextualité (Chaurette), pour se réfugier dans le territoire de l'intime (Laberge). Voir *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p.166, par Lolita Boudreault.

1968, il quitte son pays d'origine, le Liban, autour des années 1975 alors qu'éclate la guerre, et commence un exil qui l'entraîne d'abord en France où il apprend à lire et à écrire en français, ensuite vers le Québec où il suit une formation de comédien à l'École nationale de théâtre et devient auteur-metteur en scène. Son théâtre, son écriture reflètent sa préoccupation pour le récit des origines et pour l'articulation de ce même récit. C'est un moyen de « rentrer chez soi, de retrouver la maison ». La démarche de Wajdi Mouawad, à l'inverse de celle d'un Robert Lepage par exemple à qui il fait d'ailleurs allusion dans un dialogue avec Jean-François Côté lorsque ce dernier lui demande ce que représente le théâtre, relève d'une odyssee :

Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une quête, aujourd'hui je crois justement, qu'il est davantage question d'une odyssee vouée à l'échec, car le chemin est perdu.⁵

Pour Wajdi Mouawad, « la quête c'est sortir de chez soi pour découvrir le monde, aller chercher quelque chose qu'on n'a pas. Alors que l'odyssee, c'est essayer de rentrer chez soi, de retrouver la maison »⁶. De ce point de vue, on peut dire que Wajdi Mouawad se distingue de Robert Lepage qui au cours de ces deux dernières décennies, selon Patrick Leroux, grâce à son talent et à son impressionnante capacité à travailler simultanément sur de nombreux projets sur divers continents, a acquis le statut de vedette internationale tant à l'opéra qu'au théâtre⁷. Toutefois, les deux auteurs ont des liens communs étant donné qu'ils incarnent par leur quête inachevée, par leur odyssee vouée à l'échec, l'idée d'une mémoire défaillante, d'un théâtre condamné à se réinventer sans cesse. L'ensemble de l'œuvre dramatique de Wajdi Mouawad, à partir duquel s'énonce notre réflexion, s'articule autour de cette idée fondamentale.

Notre corpus de base comprend quatre spectacles, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, formant une tétralogie, c'est-à-dire quatre discours liés entre eux par l'analogie

⁵ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005, p. 13-14.

⁶ Christian Saint-Pierre, « Je est un autre », *Voir Montréal*, le 28 août 2008, p. 28.

⁷ Patrick Leroux, *Le Québec en autoreprésentation... Op. Cit.* p. 23. Ce que nous voulons dire ici, c'est que Robert Lepage est un auteur qui part à la découverte et à la conquête artistique du monde. Et que le théâtre de Wajdi Mouawad il faut le voir comme un portrait de l'exil, de l'odyssee et de la conquête du monde.

plus ou moins étroite des sujets. Si *Littoral* raconte l'histoire d'un jeune homme (Wilfrid) qui tente de trouver une sépulture à son père, *Incendies* met en scène une jeune femme (Jeanne) qui cherche à comprendre le silence obstiné de sa mère. Et si *Forêts* est le troisième volet de cette odyssée entreprise par Wilfrid, poursuivie par Jeanne et que Loup mène à son terme, *Ciels* cependant raconte comment l'importance de la mémoire, la recherche du sens, la quête infinie défendue dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* peut empêcher l'écroulement du monde. En prenant le cas de *Ciels* où la jeunesse s'attaque à la mémoire artistique en détruisant les musées, et si l'on se réfère aussi à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* où il y a une sorte de préservation de cette dernière, on peut dire que la mémoire est le socle d'une communauté. Autrement dit, le fait de préserver la mémoire empêche le monde de sombrer dans la barbarie comme on peut le voir dans la trilogie (*Littoral*, *Incendies* et *Forêts*). Alors que la destruction du patrimoine artistique comme dans *Ciels* entraîne la perte du monde. Dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, contrairement à *Ciels*, Wajdi Mouawad invente, comme nous le verrons, un théâtre où la construction identitaire des personnages s'accompagne d'un voyage initiatique fondé sur les secrets de l'origine. Dans *Littoral*, nous verrons par exemple qu'en décidant d'aller enterrer son père dans son pays natal, Wilfrid entame, sans le savoir, une quête qui fera de lui un homme. Dans *Incendies*, c'est en partant dans le pays de leur défunte mère, dont le douloureux passé se révèle par bribes, au fur et à mesure de leur voyage, que Jeanne et Simon passent de l'enfance à l'âge adulte. Et c'est également en remontant le fil de ses origines, que Loup, jeune héroïne de *Forêts*, habitée d'un indescriptible mal de vivre, se métamorphose. Cela nous amène à dire que l'écriture des pièces *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* repose sur le rapport des protagonistes à leur passé. Et même si *Ciels* se présente comme un contrepoint esthétique de la trilogie *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, puisqu'elle n'est pas basée sur le passé, ni sur l'enfance, ni sur les origines des protagonistes, il existe toutefois une parenté avec les trois premiers volets de la tétralogie, en ce sens que le passé, la mémoire, les événements historiques présents dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* vont être précisément ce qui va provoquer le malheur des personnages dans *Ciels*. Cela parce qu'il y a dans cette dernière pièce un refus des personnages de prendre en charge l'histoire, de la dépasser. Et ce qui est frappant chez Wajdi Mouawad c'est qu'il y a non seulement une volonté de raconter une même histoire (composer des intrigues au sujet des mêmes incidents), en inventant un univers différent à chaque fois, mais aussi à cause des récurrences d'une pièce à une autre d'une volonté d'exprimer ce « quelque chose sans identité mais qui tourne cependant autour

de la question de la promesse : promesse tenue, promesse non tenue. Promesse énoncée, promesse renoncée, trahie, tenue et puis oubliée et de nouveau tenue, abandonnée, rejetée, reniée, moquée puis pleurée. La promesse et sa nécessité. Comme une erreur ou encore comme un bonheur, comme une damnation ou comme une victoire. Promesse comme une guerre menée contre le sens qui nous dépèce, contre le vide qui nous noie. Comme amitié dans le ciel⁸ ». La promesse est importante chez Wajdi Mouawad, car elle fait intervenir une dimension du futur, contrairement au mythe (toujours actuel) et à l'histoire (passé). Une dimension du futur qui peut empêcher l'humanité de sombrer dans la barbarie. Le lien entre promesse et identité semble de plus en plus récurrent au fil des quatre spectacles à travers le motif même de l'autre. Le rapport à l'autre apparaîtra chez Wajdi Mouawad comme le trait caractéristique de l'identité. Car il n'est aucunement question dans le théâtre mouawadien d'une réflexion sur l'identité liée à l'appartenance à un même pays mais d'une réflexion sur l'identité qui implique le rapport à l'être, au lieu, et à la mémoire.

Ce sujet est l'occasion pour nous de travailler sur un dramaturge dont l'œuvre est exceptionnelle et d'une très grande qualité. Cet intérêt peut également se justifier en ce que l'œuvre sur laquelle s'articule notre travail s'inscrit comme nous l'avons dit plus haut dans le contexte politique international de la guerre, de l'exil, du rapport complexe à l'origine, du vacillement des identités. C'est un sujet qui nous permet de nous ouvrir sur une recherche davantage préoccupée par des questions d'ordre socio-politiques, et où la voie majeure ouverte pour la survie du groupe est celle de la culture. Précisons qu'il s'agit d'une culture qui se nourrit d'une mémoire permettant de dépasser les impasses d'un théâtre postmoderne caractérisé par la discontinuité, l'éclatement de la forme, l'instabilité, le mélange des genres et axée sur le mythe, l'épopée, et l'art. Comme nous allons le voir, Wajdi Mouawad nous offre un théâtre dans lequel les personnages nous entraînent avec beaucoup de simplicité dans leur histoire, voire dans l'histoire collective, qui prend les allures du mythe, et nous parle de ce qu'il s'est passé ou se passe actuellement dans le monde : les deux grandes guerres, la guerre du Liban, le terrorisme, etc. Et cela dans une écriture et une scénographie qui renouvellent la forme dramatique.

Dans la perspective de ce travail, le propos et l'ambition de cette thèse est de

⁸ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Actes Sud – Papiers, 2009, p.8.

partir d'une analyse formelle et thématique pour étudier le thème de la transmission de la mémoire. C'est autour de l'idée du thème de la transmission de la mémoire comme fil conducteur théorique et esthétique que s'articulera notre analyse. C'est-à-dire que la forme et les thèmes abordés dans les spectacles seront des éléments nous permettant de voir comment se dit la mémoire. A cet effet, analyser la tétralogie de Wajdi Mouawad revient, du point de vue formel et thématique, à la considérer d'emblée comme une production artistique qui appelle une démarche analytique accordant la primauté aux mécanismes textuels et scéniques sous-jacents à la composition des spectacles. D'où le titre de cette thèse : *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*.

Mener une analyse sur ce thème est une entreprise qui nous amènera à s'engager sur certaines notions telles que : drame, fable, mythe, mytheme, histoire, mémoire, identité, intertextualité, intermédialité, etc. C'est pourquoi nous voudrions, avant d'aborder ce travail qui se propose d'examiner la tétralogie de Wajdi Mouawad, nous entendre sur la terminologie, du concept central de notre thèse : la mémoire. Nous ne nous adonnerons pas ici à l'élucidation des autres concepts liés à notre recherche étant donné que cet exercice se fera au fur et à mesure que nous les rencontrerons. Pour ce qui est du concept de mémoire retenons déjà, même si nous y reviendrons, qu'il est impossible de concevoir la mémoire si l'on ne prend pour point d'application les cadres sociaux réels et actuels qui servent de repères à la reconstruction du passé. Dans la conclusion de l'article de Marie-Claire Lavabre où elle revient sur le propos de Maurice Halbwachs sur les cadres sociaux de la mémoire, deux propositions retiennent notre attention. La première c'est que le passé n'est pas conservé, il est reconstruit à partir du présent. La deuxième proposition c'est que la mémoire individuelle n'a de réalité qu'en tant qu'elle participe de la mémoire collective. « La définition de la mémoire collective ne cessera d'osciller entre une conception qui met l'accent sur le groupe [...] et une conception qui, au contraire, met l'accent sur les individus qui composent le groupe, et réalisent la mémoire collective »⁹

D'une manière générale, la mémoire est donc la faculté qu'a l'homme, en tant que membre d'un groupe, de se souvenir. Selon l'historien Pierre Nora, la mémoire dite collective est «... le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le

⁹ Article consultable sur <http://www.ceri-sciencespo.com/publica/critique/article/ci07p48-57.pdf>

sentiment du passé fait partie intégrante »¹⁰. Dans ce cadre, la mémoire collective est quelque chose de partagé, transmis et aussi construit par le groupe. Nous pouvons ici dire qu'elle est réductible à l'ancrage anthropologique du groupe non seulement parce qu'il reconstruit le passé, mais aussi parce que la société est le lieu de « l'interpénétration des consciences », sinon « un lieu de rencontre ». Dès lors, le retour sur le passé ne peut s'inscrire dans une logique linéaire. Et la narration ou le discours dramatique deviennent le moyen de mise en place d'un jeu de ruptures et de discontinuités temporelles. Il est donc évident que nous ne pouvons pas problématiser la transmission de la mémoire sans nous interroger sur le temps ou sans jeter un regard sur le groupe dans son cadre spatial. Car le théâtre de Wajdi Mouawad étant donné sa dimension historique et mémorielle est d'une part un théâtre où le temps est extérieur à l'homme et d'autre part un théâtre où le temps est perçu comme l'expérience constitutive de l'homme. C'est-à-dire qu'il vise à la fois à préparer un avenir, à expliciter un passé, et à faire revivre le temps comme expérience mnémonique.

Il y a également un concept sur lequel il faut déjà apporter quelques précisions, c'est celui de témoignage. Selon Maurice Halbwachs dans *La mémoire collective*, le témoignage n'a de sens que par rapport à un ensemble dont il fait partie puisqu'il suppose un événement réel autrefois vécu en commun et, par là, dépend du cadre dans lequel évoluent le groupe et l'individu qui l'attestent. Le théâtre de Wajdi Mouawad peut être perçu comme une dramaturgie de la prise de parole, c'est-à-dire comme un théâtre où il y a un personnage sur scène qui a vécu l'événement et qui nous raconte ce qu'il s'est passé. Cela on le voit par exemple dans *Littoral* où des personnages s'assemblent pour que chacun raconte son histoire. Michel Wieworka identifie ce moment « où la mémoire devient un propos public »¹¹ comme étant « certainement décisif pour la constitution du sujet qui, par cette simple expression, et le courage éventuel qu'il a fallu pour parler, rompt un silence et met fin à un oubli qui comportait de fortes dimensions d'indifférence, de domination, voire d'aliénation »¹². Cette prise de parole présuppose un phénomène psychologique, la résilience, qui consiste, pour un

¹⁰ Pierre Nora, « Mémoire collective », *La nouvelle histoire*, 1978, p. 398. Rappelons au passage que le mérite de la tentative de délimitation de « la mémoire collective » dans le champ d'investigation des sciences sociales revient au sociologue Maurice Halbwachs.

¹¹ Michel Wieworka, *La Différence*, Paris, Balland, 2001, p. 64.

¹² *Id.*, p. 168.

individu affecté par un traumatisme, à prendre acte de l'événement traumatique pour ne plus vivre dans la dépression. Ce qui fait que dans les spectacles de Wajdi Mouawad les protagonistes apparaîtront comme des individus habités d'un indescriptible mal de vivre qui les oblige à entamer une quête sur leur terre d'origine, à retrouver le fil de leur histoire et à la prendre en charge pour se définir autrement. Selon nous, cette forme de représentation entre dans la catégorie des récits de survivance :

Les récits de survivance mettent en scène des sujets aux prises avec des situations de crise individuelles ou sociétales, et à la perte de repères identitaires. Ils sont pris en charge par un ou des récitants au sein des discours oraux, écrits visuels faisant état de stratégies particulières de survie. Ils abordent des thèmes comme l'exclusion sociale, l'exil, les déportations, les guerres, les camps de concentration, les génocides. Ils témoignent d'une expérience de déstabilisation souvent difficilement surmontable et pouvant aller jusqu'à la mort psychosociale de l'individu.¹³

La tétralogie de Wajdi Mouawad met en relief l'idée de prise de parole, de témoignage, du moins dans le souci des protagonistes de raconter ce qu'il s'est passé. À cet effet, témoigner donne une signification à l'itinéraire douloureux du survivant, dont l'univers s'est effondré, en ce sens que chez notre auteur il y a une volonté de faire revivre le passé douloureux des protagonistes pour ne pas non seulement oublier, mais surtout pour créer un au-delà du trauma où les possibilités de réconciliation avec soi et autrui seront réunies.

D'une part :

Le témoignage relève de l'oralité et s'inscrit dans une intention absolue de dire, de raconter. Il est motivé par l'obligation morale envers ceux qui ne sont plus, ces morts laissés derrière soi et qui n'ont d'autre voix pour s'exprimer que celle du témoin. Le témoin récitant se fait alors la voix de l'Autre, son discours acquiert une

¹³ *Les Récits de survivance : modalités générique et structures d'adaptation au réel*, sous la direction Christian Kègle, Coll. « mémoire et survivance », Les Presses de l'Université Laval, 2007, 251p. Voir la quatrième page de couverture dudit ouvrage collectif.

*dimension collective quasi spectrale, hantée par les contours fantomatiques des disparus.*¹⁴

D'autre part :

*Le témoignage tient de l'hybridité formelle, il brode des situations narratives sur fond de vérité historique, engendre des figures mi-réelles, mi-fictives, déploie des schèmes d'interprétation aussi insensés que l'absurdité des mondes qu'il cherche à représenter. Ce type de récit autofictif, dans la mesure où il s'éloigne de la dimension autobiographique du récit de survivance au premier degré, acquiert une forme d'autonomie par rapport à l'événement issu du Réel. Il se fait ici récit d'exil, récit de guerre ou récit de génocide au second degré, dans la mesure où il redéploie l'événement traumatisant sur l'axe de la linéarité tout en l'intégrant à l'expérience de l'énonciateur, à la verticale de son assomption en tant que sujet, pourrions-nous dire avec Lacan, pour tenter de désigner celui qui advient par et dans l'écriture.*¹⁵

Ce qui nous intéresse c'est que ces deux formes de témoignages, selon l'horizontalité linéaire et la verticalité de l'assomption se retrouvent dans le théâtre de Wajdi Mouawad, et ils participent de la transmission de la mémoire. Et pour bien comprendre ce phénomène nous nous intéresserons à la question de savoir quels procédés utilise le dramaturge pour rendre compte de la mémoire. Comme nous le verrons, il use des histoires que les personnages racontent aux autres à leur sujet en utilisant un discours direct. Cela dans une multiplicité des voix consistant à parler du passé comme s'il se déroulait au présent de l'action. Tout au long de notre travail on notera deux procédés de mise en relief de la transmission de la mémoire. Le premier procédé consiste en ce que les survivants racontent l'histoire telle qu'ils l'ont vécue. Le second procédé se base sur les retours en arrière et intègre les morts dans le présent de l'action pour les laisser eux-mêmes raconter leur passé. Tout cela est caractérisé par le flux des voix qui se croisent comme s'il s'agissait pour les morts de s'expliquer ou de commenter le présent mis en relief par les survivants. Cette transmission mémorielle nous permet de dire que

¹⁴ *Les Récits de survivance : modalités générique et structures d'adaptation au réel*, sous la direction Christian Kègle, *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 6-7.

le théâtre « permet vraiment aux morts d'intervenir parmi nous et de dialoguer avec nous »¹⁶.

Cela dit, la mémoire entendue comme histoire d'une communauté est un élément déterminant dans la construction identitaire et cela qu'il s'agisse de l'identité des personnes ou du théâtre. Pour la première forme d'identité, nous verrons que dans les spectacles de Wajdi Mouawad les personnages ne sont pas définis une fois pour toutes mais au contraire se déconstruisent et se reconstruisent constamment. Ce qui nous amènera à parler d'identité narrative ou du vacillement des identités (multiplicité d'identités en devenir). Et pour comprendre ce phénomène il faut partir de ce que dit Pierre Ouellet dans la préface de l'ouvrage collectif intitulé *Identités narratives* :

*Tout énoncé identitaire s'inscrit dans le récit verbal ou visuel qu'on fait de son expérience perceptive, de nature polysensorielle, et de son expérience mnésique, consciente, de sorte qu'on ne peut parler d'identité sociale ou individuelle sans faire appel à la notion d'identité narrative, qui montre comment le sujet se situe par rapport aux autres et à lui-même dans le temps et dans l'espace réels ou imaginaires à travers ses perceptions et ses remémorations ou ses oublis et aveuglements.*¹⁷

L'identité dans notre recherche comme nous aurons l'occasion de le voir n'est pas réservée aux personnages. Ce concept tiendra également compte de la forme et de l'écriture, puisqu'à l'instar des personnages, le théâtre de Wajdi Mouawad est une véritable polyphonie informationnelle. Cela nous le verrons lorsque nous parlerons des personnages, du mélange des genres, de l'intertextualité ou de l'intermédialité. Car la mémoire comme nous le verrons est tout aussi bien mythique, historique, qu'artistique. Et puisque notre travail nous engagera dans une réflexion entre autres sur la relation qu'il y a entre la mémoire et l'identité, nous nous intéresserons à l'identité des spectacles de Wajdi Mouawad en partant de la présence dans ces derniers d'autres œuvres et d'autres formes telles que le cinéma, la peinture, la photographie, la chanson, etc. Dès

¹⁶ Cité par Monique Borie dans le *Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, Coll. « Le temps du théâtre », 1997, p. 22.

¹⁷ *Identités narratives : Mémoires et perception*, Sous la direction de Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nous, Presses de L'Université Laval, 2002. Voir la préface de Pierre Ouellet.

lors, analyser la transmission de la mémoire consistera à montrer comment la mémoire se dit, et quels sont les procédés de conservation et transmission de cette dernière, comment se dit l'identité, et quel rapport existe entre la mémoire et l'identité, mieux, en quoi la transmission de la mémoire participe-t-elle de la construction des personnages ? Comment du point de vue de la forme des spectacles de Wajdi Mouawad la mémoire se donne-t-elle à lire ? Ne peut-on pas parler d'une crise de la forme du drame dans son théâtre à partir de l'organisation de la fable, du système des personnages, du mélange des genres ou de l'écriture de la guerre ? Cette crise de la forme du drame n'est-elle pas le fait de la présence dans l'ici et maintenant de l'ailleurs autrefois, et donc d'une figuration de la mémoire ? La présence des mythes, d'événements historiques et d'autres formes médiales ne caractérise-t-elle pas cette mémoire ?

Le théâtre de Wajdi Mouawad est une forme artistique au sein de laquelle l'imaginaire, le rêve et la quête de la beauté sont réaffirmés. Pour répondre à ces préoccupations, il semble judicieux puisque nous parlons de théâtre d'adopter une approche critique du texte dramatique. Celle-ci consiste d'abord, dans le premier chapitre de la première partie de notre thèse, à faire un état des lieux, à partir de ce qui est dit sur la fable, et donc sur le drame, pour montrer quel type de fable nous avons et quel rôle elle joue dans la figuration de la mémoire. Et cela en s'intéressant bien entendu à la forme des spectacles puisque cette partie consiste à partir de la forme du drame pour aboutir à la problématique de la mémoire. Cette approche de la dramaturgie moderne et contemporaine nous permettra de parler de la crise de la forme du drame dans les spectacles de Wajdi Mouawad et de voir comment il la dépasse pour dire la mémoire.

Dans la deuxième partie de notre travail il sera question de l'inscription de l'épique, du mythique, et de l'esthétique dans les pièces de Wajdi Mouawad. Il s'agira d'abord de s'intéresser au traitement épique de la chose militaire. De ce point de vue, nous aborderons dans le deuxième chapitre la question de l'écriture de la guerre. Elle nous permettra non seulement d'établir le lien qu'il y a entre le phénomène de la guerre et la crise de la forme du drame mais surtout celui qui existe entre la mémoire et *l'épos*. Cela nous permettra dans un premier temps de parler de la théorie de la guerre, de sa dimension de combat intersubjectif, et dans un second temps d'adopter un point de vue qui nous permette de rendre compte de la réalité du phénomène en invoquant la guerre dans sa dimension de combat « à plus vaste échelle ». Et en dernier ressort nous insisterons sur l'aspect composite de la chose militaire, et cela en parlant de

l'éclatement de la guerre en récits et de l'écriture de la guerre comme alternance des modes dramatique et épique.

Dans le troisième chapitre nous nous intéresserons aux mythes comme mémoire de l'humanité. Il s'agira dans ce chapitre de faire une analyse de la présence dans l'architecture des spectacles de Wajdi Mouawad des textes mythiques qu'il a lus. Ce qui nous amènera à parler d'intertextualité. Pour ce qui concerne l'intertextualité, nous nous appuyerons par exemple sur des auteurs tels que Julia Kristeva, auteur de *Séméiotikè* où apparaît pour la première fois le mot « intertextualité », et Michael Bakhtine puisque la notion d'intertextualité est née de ses travaux sur le « dialogisme ». Nous nous attacherons à mettre en évidence par exemple, que la présence des mythes de Médée, d'Œdipe, d'Antigone ou la présence d'extraits d'autres textes comme *Iphigénie*, *L'Illiade* ou *L'Odyssee* dans le théâtre de Wajdi Mouawad n'est pas une simple transposition mais un véritable travail d'appropriation qui nous invite à une lecture nouvelle.

Dans le quatrième chapitre, il s'agira de parler d'intermédialité comme moyen d'accéder à une réalité supérieure et comme procédé de mise en valeur d'éléments patrimoniaux de dimension collective. À cet effet, nous partirons des origines du concept d'intermédialité avec Dick Higgins pour mettre en évidence l'idée de pluralité et de diversité dans l'art, et des conceptions de Wolf et d'Irina Rajevski pour qui l'intermédialité suppose la co-présence ou la juxtaposition d'au moins deux types de médias dans l'élaboration de la forme et/ou du contenu d'une œuvre donnée. Ce qui nous permettra de nous interroger par exemple sur la présence du cinéma, de la chanson et de la peinture dans l'architecture des spectacles de Wajdi Mouawad. Nous verrons d'une part le rapport qu'il y a entre théâtre et cinéma, et d'autre part celui qu'il y a entre théâtre et peinture.

Dans la troisième partie de notre travail dont le but est de montrer l'originalité du théâtre de Wajdi Mouawad, il sera question de voir comment l'auteur parvient à unir la dimension collective et personnelle. Dans la première articulation de notre cinquième chapitre nous parlerons de l'élargissement et de l'approfondissement de la problématique de la mémoire. Il s'agira dans cette dernière d'établir la responsabilité des membres d'un groupe face à ce qui est leur mémoire autour des questions d'oubli, de narration et de prise en charge du passé. La deuxième articulation sera l'occasion

pour nous de mettre en relief les formes de conservation et de transmission mémorielle chez Wajdi Mouawad. Dans le sixième chapitre qui s'attache à dire que Wajdi Mouawad revisite la question de la mémoire collective dans sa tétralogie, il s'agira de parler des mémoires personnelles comme réajustement de la mémoire collective. Ce sera l'occasion de parler dans le premier développement de la mémoire autobiographique, de l'histoire personnelle et de l'histoire collective, de l'interaction des mémoires personnelles. Dans le deuxième développement nous parlerons de l'amitié dans la construction de la mémoire collective, du nom comme support mémoriel personnel et familial, de la problématique du double. Et puisque nous sommes dans un théâtre comme nous l'avons déjà dit où le questionnement identitaire est centré sur l'individu, on verra que les récits de vie des personnages ou l'interrelation des histoires personnelles figurent non seulement la mémoire, mais qu'ils contribuent également à l'élucidation et au réajustement de l'histoire collective. Ce qui nous permettra de mettre en valeur chez Wajdi Mouawad une tout autre approche de la question de l'identité basée non pas par exemple sur l'appartenance à une même nation mais sur la relation entre soi et l'autre que soi.

PREMIÈRE PARTIE : DE LA FORME DU DRAME **DANS *LITTORAL, INCENDIES, FORÊTS ET CIELS*** **À LA PROBLÉMATIQUE DE LA MÉMOIRE CHEZ** **WAJDI MOUAWAD.**

Le concept de drame sera entendu ici selon Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne* « tel qu'il est apparu dans l'Angleterre élisabéthaine, mais surtout dans la France du XVIIe siècle, et qui a perduré dans le classicisme allemand »¹⁸. C'est-à-dire, « un énoncé sur l'existence humaine qui présente un phénomène littéraire comme un document de l'histoire humaine. Sa fonction est de révéler que les exigences techniques du drame sont le reflet d'exigences existentielles, et la totalité qu'il dessine n'est pas de nature systématique mais historico-philosophique »¹⁹. Quant à l'adjectif « dramatique »,

¹⁸ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006, p.10-11.

¹⁹ *Id.*, p.11.

il signifiera « relatif au drame ». L'expression « forme du drame » sera employée pour désigner l'organisation dramaturgique, mieux encore, en ce qui concerne Wajdi Mouawad, la structure de ses spectacles. Puisque notre propos s'inscrit dans un théâtre qui accorde une place importante à l'organisation de la fable, à l'intrigue, à l'éclatement du temps et de l'espace, au morcellement du personnage, le terme « épique » sera mis en concurrence avec « drame », et désignera un certain nombre de traits structurels propres à la forme épique du théâtre : la narration, l'imbrication de récits, le mélange des genres, les discontinuités temporelle et spatiale, etc.

Depuis Aristote, la présence de traits épiques dans la poésie dramatique a été condamnée par les théoriciens de ce domaine d'études. On peut lire dans la *Poétique* d'Aristote : «... ne pas faire d'un agencement d'épopée une tragédie (j'appelle un agencement épique celui qui comporte plusieurs histoires), comme si l'on faisait de l'*Illiade* une seule histoire »²⁰. Pour la simple et bonne raison qu'il y a une opposition très nette entre la forme dramatique du théâtre et la forme épique du théâtre. Dans la forme dramatique la scène incarne une action, implique le spectateur sans pour autant le mettre en activité, le déroulement des événements est linéaire, l'homme est immuable. Cependant dans la forme épique, l'action est l'objet de la narration, la scène fait du spectateur un observateur mais éveille sa curiosité, le déroulement des événements est sinueux, l'homme se transforme et transforme. La forme scénique que s'est donné le théâtre de la Renaissance et de l'époque classique est la seule qui convienne au caractère absolu du drame. Or aujourd'hui, et on le voit dans la tétralogie de Wajdi Mouawad, toute une série de composantes constitutives de la forme dramatique se voit ébranlée à la faveur d'une forme épique née de l'influence d'un environnement et d'une conception de l'homme en pleine mutation. Dès lors, on peut se poser la question de savoir si notre vie est déterminée par le progrès de la science, par l'évolution de l'histoire, comment peut-il se faire que le drame lui-même dans sa forme affirme que l'homme est doté d'une nature immuable ? La réponse est claire, le rôle du théâtre est de reproduire les relations interhumaines. Il est donc impossible de concevoir un théâtre, sinon un monde, dans lequel l'homme est supposé connu, sinon ayant une nature immuable.

²⁰ Aristote, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris (Librairie générale française), 1990, XVIII.

Peter Szondi dans sa *Théorie du drame moderne*, « en partant du principe hégélien de l'identité de la forme et du contenu, établit le constat que la forme dramatique fait l'objet à la fin du XIX^e siècle d'une crise fondamentale due à l'introduction d'éléments épiques en son sein »²¹. Cette voie nous permet de développer une interrogation sur la forme du drame chez Wajdi Mouawad. Car en intégrant plusieurs formes artistiques dans son théâtre, il s'inscrit dans une dynamique qui a conduit à rendre historique le concept de la forme, et la théorie des genres elle-même. Ce qui nous amène à parler d'une forme textuelle nouvelle pour désigner le théâtre de Wajdi Mouawad, c'est-à-dire d'une forme qui s'inscrit dans une logique qui bat en brèche les principes fondamentaux du modèle traditionnel du drame.

Le concept d'« épïcisation » est employé dans *Lexique du drame moderne et contemporain*²². Selon Jean-Pierre Sarrazac, l'épïcisation implique le développement du récit sans être une simple narrativisation. C'est-à-dire un récit dans lequel il y a une étude du réel et de l'histoire, un récit qui interprète les comportements, et qui propose au lecteur de se bâtir sa propre vision du monde. On voit donc ici que le théâtre moderne refuse le modèle traditionnel du drame. Et Peter Szondi qui dans la *Théorie du drame moderne* rend compte d'une mise en cause de la partition générique entre roman et théâtre pense lui aussi que la forme traditionnelle du drame est confrontée au surgissement d'un nouveau contenu de type épique, c'est-à-dire narratif. En d'autres termes, la forme traditionnelle du drame, close sur elle-même et fondée depuis la Renaissance²³ sur le dialogue et la représentation des relations interhumaines, subit à partir des années 1880 une « épïcisation » à travers l'intégration d'un point de vue extérieur à l'action. À cet effet, on trouve dans les premières pages de l'œuvre de Szondi l'affirmation suivante :

Comme l'évolution de la littérature dramatique moderne éloigne du drame lui-même, on ne pourra l'étudier sans avoir recours à un concept opposé. Pour cela, le concept d'« épique » s'impose : il désigne un trait structurel commun à

²¹ Cf. Quatrième de couverture de Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.

²² Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2005, p. 74.

²³ Le drame de l'époque moderne est né à la Renaissance. Ce que nous appelons forme traditionnelle du drame correspond à ce dernier.

*l'épopée, au récit, au roman et à d'autres genres, c'est-à-dire la présence de ce que l'on a nommé « le sujet de la forme épique » ou le « moi épique ».*²⁴

Si nous avons recours à l'épicisation pour analyser le théâtre de Wajdi Mouawad, c'est parce qu'il y a une volonté chez lui de rendre compte de l'histoire du Moyen-Orient à travers ses pièces. Dès lors, on peut dire que la grande liberté créatrice de Wajdi Mouawad est, sans doute, à lire dans une forme dramaturgique et théâtrale nouvelle inspirée des principes brechtiens²⁵, mais surtout dans une capacité de donner sens qui n'est pas *a priori* un trait caractéristique de la postmodernité.

Le Sang des promesses, c'est ainsi qu'en 2009 Wajdi Mouawad a rebaptisé ce « quatuor » de pièces. *Littoral* (1997), *Incendies* (2003) et *Forêts* (2006) constituent les trois premiers volets de cet ensemble dont *Ciels* (2009) est le contrepoint. Sans être une « suite narrative », la trilogie initiale apparaît comme une fuite en arrière, une trajectoire d'errance pour constituer le puzzle du passé sans lequel la construction du personnage principal s'avère impossible. En effet, les personnages de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* sont toujours poussés hors de chez eux pour aller enquêter sur l'origine de leur naissance, souvent obscure. Égarés dans le labyrinthe de l'histoire intime, souvent confrontés à l'histoire collective, ils traversent de manière épique et souvent tragique le mur du temps qui va leur révéler qui ils sont véritablement. Wilfrid, dans *Littoral* comme Jeanne et Simon dans *Incendies*, ou Loup, dans *Forêts*, partent sur les traces de leurs parents ou ancêtres afin de rechercher ce qui a été enseveli sous le silence des secrets familiaux. Cependant, dans *Ciels* Wajdi Mouawad choisit de faire participer ses personnages à une quête effrénée tournée vers le futur afin d'éviter un attentat terroriste de grande ampleur. Pour l'ensemble de la tétralogie, les pièces ne sont pas construites selon un découpage en actes et en scènes. On voit cependant dans les trois premiers volets des grandes parties portant des titres, un peu comme dans le théâtre de Victor

²⁴ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, Op. Cit.*, p. 12.

²⁵ Adjectif dérivé du nom de Bertolt Brecht et désignant une dramaturgie qui s'inspire du théâtre de Brecht, de l'historicisation et de la distanciation à fin idéologique. L'*historicisation* consiste à échapper à l'anecdote et à la vision individuelle de l'homme en le présentant dans son éclairage social. L'ensemble des conditions historiques en font un être transformable. Quant à la *distanciation*, elle s'applique à l'ensemble des procédés dramaturgiques qui visent à montrer l'objet présenté sous un aspect étrange, de façon à en révéler le côté caché ou devenu trop familier. Voir « Notions clés » in Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 174.

Hugo ou de Brecht, que nous désignons sous le vocable de « tableaux ». Ces tableaux sont eux-mêmes divisés en sous-ensembles numérotés et titrés que nous préférons appeler « scènes », même si le nom de scène est peu propre dans la mesure où dans une même unité, on peut voir s'entremêler différents espaces-temps, créant ainsi une discontinuité. La discontinuité narrative dans les trois premières pièces est constitutive du fait que les personnages de Wajdi Mouawad dans ces pièces sont dans une trajectoire d'errance pour constituer le puzzle du passé. Ce sont donc des histoires qui se racontent par des tableaux, disjoints les uns des autres et titrés où se donne à lire une écriture dramatique caractérisée par le fragment et le parallélisme entre différents morceaux de vie. La discontinuité narrative s'explique, comme nous le disions en amont, parce que Mouawad, à l'instar de Brecht, a choisi de raconter par tableaux successifs, disjoints les uns des autres, et titrés, mais ayant leur propre structure interne :

Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là, il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention. Les événements ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut au contraire que l'on puisse interposer son jugement [...] Les parties de la fable sont donc à opposer soigneusement les unes aux autres, en leur donnant leur structure propre, d'une petite pièce dans la pièce. A cette fin, le mieux est de se mettre d'accord sur des titres [...] ²⁶

Même si *Ciels* est un contrepoint on peut toutefois dire que la pièce ne se construit pas aussi de manière classique avec un découpage en actes et en scènes. À l'inverse des trois premières pièces où nous avons des « tableaux » divisés en « scènes », dans *Ciels* nous avons uniquement des parties numérotées et titrées que nous appelons aussi « tableaux ». Ce qui différencie, entre autres, cette pièce des trois premières, c'est le fait que l'enquête n'est pas tournée vers le passé, mais plutôt vers le futur. Toutefois le passé des personnages est convoqué pour déchiffrer l'énigme de l'attentat terroriste à venir.

Les figurations de la question de la mémoire et de sa représentation dans les spectacles de Wajdi Mouawad sont le fait de la discontinuité temporelle, d'une part, et

²⁶ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, 2010, p. 63.

de l'exigence de continuité entre passé et présent, d'autre part. Autrement dit, « la figuration de la mémoire par la littérature permet encore à cette littérature de dire à la fois la discontinuité et la continuité temporelles »²⁷, voire d'utiliser la continuité textuelle comme « le moyen de l'interrogation de la discontinuité et de la perte »²⁸. Ce qui veut dire qu'au lieu d'avoir des événements qui s'engendrent dans une figuration de la mémoire, on a plutôt une structure textuelle qui nous fait passer d'une temporalité à une autre, créant des discontinuités dans le déroulement de l'action. D'emblée les modifications dans le mode de déroulement de l'action chez Wajdi Mouawad comme nous le verrons sont intimement liées à l'idée de transmission de la mémoire.

L'objectif de cette partie est de faire une analyse de la forme des spectacles *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* de Wajdi Mouawad, pour établir le lien avec la problématique de la mémoire. En effet, en lisant ces œuvres on s'aperçoit que la forme d'écriture développée par l'auteur est étroitement liée à la réflexion philosophique et littéraire que l'on peut avoir autour de plusieurs thèmes et questions, notamment ceux de la mémoire et du temps, des rapports multiples et complexes de l'être humain ou de la personne humaine au temps. Dans les quatre spectacles que nous examinerons, l'auteur met en évidence, non seulement, une dramaturgie du fragment correspondant à une écriture éclatée, non totalisante, qui renonce à apporter un point de vue unique sur le monde, mais aussi il pose le problème de la reconnaissance de l'historicité du passé et du présent comme la condition même de l'écriture d'une autre histoire. Ainsi, la tétralogie de Wajdi Mouawad serait-elle une méditation qui s'enracine dans un passé, celui de la famille, la guerre, des mouvements entre l'Occident et le Moyen-Orient, pour se donner un futur qui ne soit pas une répétition. Cette volonté d'écrire une autre histoire s'inscrit dans une prise de parole pour se défaire d'une histoire sur fond de perte, afin de se redéfinir autrement.

Dans *Le Sang des promesses*, Wajdi Mouawad écrit : « *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*, comme l'envie de recréer les éléments pour répondre à la perte des éléments. Arraché à la mer voici *Littoral*, arraché au désir voici *Incendies*, arraché à la

²⁷ Jean Bessière et Franca Sinopoli, *Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires*, Bulzoni, 2005, p. 10.

²⁸ *Id.*, P. 11.

montagne voici *Forêts*, arraché aux oiseaux voici *Ciels* »²⁹. Cette tétralogie se présente comme une histoire s'écrivant en quatre parties. Un ensemble, dirait-on, offrant quatre perspectives sur la même idée : la nécessité et l'importance de la mémoire, « de fouiller et le passé et les origines et les ténèbres et la promesse »³⁰, est à la fois primordial et salvateur. Contrairement aux trois autres volets, *Ciels* « ne supporte aucune référence au passé, ni à l'enfance, ni aux origines des protagonistes »³¹. Tournée vers l'avenir, cette pièce est l'analogue de la mémoire. Puisque l'attente suppose l'attente d'une image qui existe déjà, en ce sens qu'elle précède l'événement qui n'est pas encore. Or dans *Ciels*, il s'agit de déjouer un attentat terroriste. On peut donc dire que l'enquête n'est pas ici centrée sur une trace laissée par les événements passés, mais sur un « signe » et une « cause » de l'attentat terroriste à venir. Étant donné que l'attentat terroriste a lieu, il se développe dans la dernière pièce de Mouawad l'idée d'un transit du futur vers le passé, créant ainsi ce que l'auteur appelle « diagonale », mais que nous décrivons comme le fait de passer du futur par le présent dans le passé. Car ce qui pousse les jeunes à l'origine de l'attentat terroriste à venir ce sont les événements passés. Dès lors, l'écriture de Mouawad se saisit de la notion du temps dans sa triplicité, faisant ainsi de *Ciels* une pièce au sein de laquelle le futur est antérieur, dit à l'avance.

On ne peut comprendre le thème de la transmission de la mémoire et comment elle s'articule sans se pencher au préalable sur les mécanismes textuels sous-jacents à la composition des spectacles de Wajdi Mouawad. Ainsi, allons-nous être amenés dans cette partie à nous interroger sur le dérèglement de la continuité et le caractère composite de la tétralogie en analysant la fable et l'intrigue, le système de personnages et le cadre spatio-temporel, le mélange des genres, les formes esthétiques.

²⁹ Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses*, Actes Sud, 2009, p. 6.

³⁰ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Actes Sud, 2009, p. 8.

³¹ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Actes Sud, 2009, p. 6.

CHAPITRE PREMIER : DÉRÈGLEMENT DE LA CONTINUITÉ ET CARACTÈRE COMPOSITE DE LITTORAL, INCENDIES, FORÊTS, CIELS.

Wajdi Mouawad reprend dans les trois premiers volets de sa tétralogie les mêmes procédés dramaturgiques. Cependant, dans le dernier volet, il vient détourner le système de représentation établi par les trois premières pièces. Cela nécessite que l'on porte une attention particulière à la structure dramatique des quatre spectacles, car comme nous le verrons, à la lecture des pièces, il ressort des vides narratifs, effets de puzzle ou chaos. La manière dont l'auteur écrit crée une sorte d'abandon du point de vue et finalement l'impossibilité d'accéder immédiatement à toute vision ordonnée, nécessitant de poser le problème du rapport à la fable et de la façon dont un point de vue peut se reconstituer à la lecture ou pendant le spectacle. Tenir un discours sur le dérèglement de la continuité et le caractère composite, consiste à dégager le système de représentation mis en place par l'auteur dans les pièces à l'étude pour mettre à jour l'idée même de mémoire. Définie par Patrice Pavis comme étant « la mise en place chronologique et logique des événements qui constituent l'armature de l'histoire représentée »³², la fable depuis Aristote se définit comme étant un « assemblage d'actions accomplies » et repose sur la progression constante. À l'inverse, pour Brecht, la fable n'est pas un enchaînement d'événements les uns aux autres jusqu'au dénouement, mais est fragmentaire. Du coup, à partir de cette période (et, déjà bien avant : dès le tournant du siècle avec Büchner) on peut dire que le travail dramaturgique consiste en une écriture de l'émiettement des actions. Et le fonctionnement des pièces de la tétralogie de Mouawad est caractéristique d'une telle dramaturgie.

La tétralogie de Wajdi Mouawad met en exergue l'idée selon laquelle, « la crise de la forme dramatique qui marque l'émergence de la modernité au théâtre est peut-être d'abord crise de la fable : de ce point de vue, tout se passe », constaterons-nous, « comme si le drame n'avait cessé (...) que de sortir de la peau d'un "bel animal" où on a voulu l'enfermer dès l'origine »³³. C'est-à-dire qu'au lieu d'être en

³² Patrice Pavis, « Fable », *Dictionnaire du Théâtre*, p. 132.

³³ J.-P. Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *Op. Cit.*, p. 31.

face d'un enchaînement logique d'événements, nous sommes plutôt dans une structure dramaturgique de forme complexe. Car la structure narrative dans *Littoral, Incendies et Forêts*, est comparable à la situation d'un spectateur qui dès qu'il a compris le sens de la scène et qu'il peut imaginer la suite du spectacle, voit le projecteur tourner pour éclairer une autre scène ayant sa structure propre. Cela est dû à l'emboîtement des éléments de la fable, à un entrelacement des événements où le dévoilement progressif des informations provoque la tension dramatique. Cependant, nous pouvons reconstituer de façon chronologique l'histoire des trois premiers volets de la tétralogie, « si [...] nous faisons le travail inverse [...], en isolant le matériau narratif des origines, nettoyé de tout agencement dramatique »³⁴.

Ce chapitre permet, non seulement, d'examiner la fable et l'intrigue, le personnage et le cadre et spatio-temporel, le genre en question, les formes esthétiques, mais de voir en quoi ces phénomènes sont caractéristiques de la mise en œuvre de la mémoire. En partant bien sûr de l'hypothèse selon laquelle il pourrait y avoir chez Mouawad une corrélation entre la crise de la forme du drame et la question de la mémoire, la mémoire entendue comme une relecture du passé, qu'il s'agisse d'événements personnels ou historiques. Car la crise de la forme dans l'écriture de cet auteur est marquée par l'emploi de divers procédés qui évoquent l'extérieur ou s'intègrent dans son œuvre en tant que geste épique. Ainsi, « la mémoire peut être dite comme un jeu d'anachronisme »³⁵ dans la mesure où la référence, dans les quatre pièces que nous examinons, à la tragédie antique, au mythe, à l'histoire par exemple, sont des marqueurs de cet extérieur et l'origine de l'émiettement de la fable dont nous allons à présent restituer la chronologie et la logique.

³⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 49.

³⁵ Nous nous référons ici à un colloque tenu en septembre 2003 à la Sorbonne Nouvelle, dans le cadre du programme européen Acume, intitulé *Instaurer la mémoire*, con un racconto di Daniele Del Giudice. Ce programme s'attache à une étude de la mémoire, des mémoires européennes sous bien des aspects, et particulièrement sous l'aspect de la mémoire littéraire ou de la contribution de la littérature à la mémoire. Les organisateurs du colloque privilégient une approche paradoxale du rapport de la mémoire, de la littérature et des arts : la mémoire peut être dite comme un jeu d'anachronisme. Dès lors la littérature et l'art sont un jeu évident avec cet anachronisme.

I. L'ORGANISATION DE LA FABLE ET L'INTRIGUE.

1.1. L'enchaînement chronologique des événements du quatuor *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*.

Dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* J.-P. Sarrazac rappelle que la déconstruction, la décomposition de la forme dramatique, qui était déjà à l'œuvre à l'époque des *Lumières*, s'accélère à partir des années 1880 au carrefour naturalo-symboliste, ajoute-t-il et dans maintes pièces contemporaines – de Beckett, de Vinaver, de Bernhard, de Sarraute, etc. – la fable devient pratiquement introuvable³⁶. A cet effet, « la logique classique de la fable, fondée sur la progression constante de l'action jusqu'à la résolution finale du conflit, se trouve ébranlée »³⁷.

Littoral, *Incendies* et *Forêts*, contrairement à *Ciels*, sont des pièces dont le processus de création est caractéristique de cette dramaturgie dans laquelle, la logique classique du muthos, fondé sur l'enchaînement chronologique des événements jusqu'à la situation finale, se trouve ébranlée. Car dans la trilogie il n'y a pas une « mise en place chronologique et logique des événements qui constituent l'armature de l'histoire représentée »³⁸, mais plutôt une structure dramatique de forme complexe. Cela nécessite que l'on propose une reconstitution de la chronologie interne des événements, dans la mesure où la chronologie externe proposée par l'auteur, se présente en un montage alterné entre séquences du passé et séquences du présent ou en « plusieurs actions dans une discontinuité narrative d'une part, actions d'autre part enchâssées les unes dans les autres, de sorte qu'on a du mal à les distinguer ni dans leur commencement ni dans leur déroulement »³⁹. On peut dire que la crise de la fable au théâtre ne signifie pas qu'elle est absente, mais plutôt qu'elle est présentée au lecteur/spectateur sous la forme d'un puzzle qu'il doit reconstituer. Dégager la fable est

³⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *Op. Cit.*, p. 78.

³⁷ *Id.*, p. 81.

³⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *Op. Cit.*

³⁹ Sophie Bezar, *L'éclatement de la forme dans Incendies*, Mémoire présenté pour l'obtention du DEA, sous la direction de Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle, 2005.

donc un préalable fondamental, mais qui ne consiste pas tant à reconstituer la chronologie des événements constitutifs de l'histoire qu'à exprimer un point de vue sur cette histoire, et le sens qu'on peut lui donner, car « la fable ne correspond pas simplement à un déroulement des faits tirés de la vie en commun des hommes, tel qu'il pourrait s'être accompli dans la réalité, ce sont des processus ajustés dans lesquels s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes »⁴⁰. De ce point de vue, étant donné que la fable chez Mouawad ne se livre pas facilement au lecteur/spectateur, en ce qu'elle résiste à la chronologie, à la continuité, il appartient à celui-ci d'établir une réflexion, un rapport logique entre les différents éléments constitutifs de cet ensemble pour faire émerger le sens. Cette forme de théâtre est, certainement, liée au souci de l'auteur de rendre compte de l'expérience quotidienne qui aujourd'hui dépeint un monde (un champ) traversé par des champs de forces disparates. Dans son *Petit Organon pour le théâtre*⁴¹ Brecht nous rappelle que les relations entre les hommes sont devenues plus opaques qu'elles ne l'ont jamais été. Car la gigantesque entreprise commune (le progrès, la richesse, etc.) dans laquelle ils sont engagés semble les diviser de plus en plus, pour la raison que seul un petit nombre en tire profit, et cela du fait qu'il exploite les autres. Un champ est défini comme la totalité des faits qui coexistent de manière interdépendante (comme le champ électromagnétique). En psychologie sociale, c'est l'environnement dans lequel vit l'individu. De ce point de vue, on peut dire que le comportement de l'individu se définit en fonction du champ dans lequel il se situe. En partant de cette conception du champ, ce qu'il faut retenir c'est que les situations sociales, loin d'être statiques, sont au contraire dynamiques, c'est-à-dire qu'elles s'inscrivent dans un champ où des forces interagissent. Autrement dit, une situation donnée, en apparence stable, ne serait en fait qu'une situation maintenue en état d'équilibre dans un champ dynamique de forces contraires. On peut dire que cette situation est relativement stable, parce qu'elle résulte d'un équilibre relatif entre différentes forces qui agissent simultanément sur la situation. En modifiant un élément, on peut modifier la structure d'ensemble. Le constat que nous faisons est que non seulement ces blocs sont pris dans des mouvements qui les opposent, mais également soumis à des contradictions internes. C'est effectivement cette idée de contradiction interne que révèle la forme des trois premières pièces de la tétralogie de

⁴⁰ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *Op.Cit.*, p. 77.

⁴¹ *Id.*, p. 22-24.

Wajdi Mouawad. En effet, en partant de la description de ces dernières, plus précisément *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, on constate que l'intrigue, c'est-à-dire la combinaison des circonstances et des incidents qui forment le nœud de l'action, et la fable s'imbriquent. En d'autres termes, l'histoire racontée et le discours racontant ne se suivent pas, mais plutôt s'entrelacent, s'emboîtent, s'imbriquent, créant ainsi une forme éclatée, c'est-à-dire qui enfreint les règles spatio-temporelles convenues et dans laquelle le personnage comme nous le verrons plus loin est projeté ou semble se projeter dans différents espaces-temps. Toutefois, bien que ces pièces n'offrent pas un déroulement rectiligne, bien que ces spectacles battent en brèche les principes d'unité, de cohésion et de linéarité propres à ce que Peter Szondi appelle « la forme dramatique », c'est-à-dire celle héritée d'Aristote, on arrive à établir une chronologie des différents éléments constitutifs de la pièce, et donc à obtenir une pièce assez traditionnelle, assez aristotélicienne type mélodrame du XIX^e siècle... Ce qui nous semble frappant ici, c'est justement que derrière l'apparent éclatement de la forme, on peut restituer à la fable sa cohérence. Nous pensons que le sens de la fable n'est pas posé par Mouawad avant l'écriture de ses pièces, mais que ce sens général surgit de l'écriture même. Car l'écriture est quête de sens et non pas seulement dévoilement d'un sens antérieur pour le lecteur ou le spectateur.

De façon chronologique, *Littoral* raconte l'histoire de Jeanne et Ismail, deux amoureux vivant dans un pays en guerre au Moyen-Orient. Malgré les recommandations des médecins qui affirment que la santé de Jeanne ne lui permet pas de supporter une grossesse et un accouchement, le couple choisit d'avoir un enfant. Jeanne meurt en donnant naissance à Wilfrid, ayant poussé Ismail à choisir la vie de leur fils plutôt que la sienne. Ismail, tenu responsable d'assassinat par les membres de la famille de Jeanne, tout en devenant fou de douleur suite à la mort de sa femme, parcourt le monde en écrivant à son fils des lettres qu'il ne lui envoie jamais. Vingt-six ans plus tard, il meurt sur un banc de parc près de chez Wilfrid. A la suite de l'annonce de cette nouvelle Wilfrid déambule toute la nuit dans la ville, et ce sont ces pas qui le mènent finalement vers la morgue pour l'identification du corps de ce père inconnu. Au cours de cette promenade nocturne, Le Réalisateur et Le Chevalier Guiromelan, personnages imaginaires, lui apparaissent afin de l'accompagner dans ses aventures. Peu après, Wilfrid est également visité par le fantôme de son père qui ne le quittera plus jusqu'à ce qu'un lieu de sépulture lui soit trouvé. Wilfrid avec la permission du juge ramène le

cadavre de son père qu'il n'a pas connu dans son pays natal qui émerge tout juste d'une guerre. Il y rencontre plusieurs personnages de son âge ayant vécu des combats et affrontements desquels ils témoignent, afin d'utiliser leur histoires contre l'oubli. Le groupe grandit et poursuit sa recherche d'un lieu de sépulture pour le corps du père de Wilfrid, dans ce pays à la terre saturée par les morts. Leur quête se terminera finalement sur le littoral, où le cadavre du père est jeté à la mer, attaché à des bottins qui recensent tous les habitants de ce pays dévasté par la guerre.

Quant à *Incendies*, cette pièce est construite autour de l'histoire de Nawal et Wahab, deux adolescents amoureux qui vivent dans un pays imaginaire au Moyen-Orient. Nawal tombe enceinte à l'âge de quatorze ans, sa famille l'oblige à donner l'enfant à sa naissance, alors que son amant Wahab est envoyé au loin. À la naissance de l'enfant, Nawal glisse un nez de clown que lui avait offert Wahab dans les langes de son bébé avant de l'abandonner. À la suite de l'abandon de son fils, Nawal quitte le village afin d'honorer la promesse qu'elle avait faite à sa grand-mère Nazira à 16 ans, soit un an après la naissance de son fils: apprendre à lire, écrire, compter et, parler. À l'âge de 19 ans, Nawal revient au village pour graver le nom de la grand-mère sur sa tombe et se lance ensuite accompagnée de Sawda à la recherche de son fils, nommé Nihad par sa famille adoptive, dans ce pays ravagé par la guerre. Elles ne le retrouveront pas.

Quelques années plus tard, Nawal et son amie Sawda écrivent un journal de résistance et sont recherchées par les milices qui assassinent et torturent les réfugiés. Pour désorganiser les milices, Nawal tue Chad, leur chef, et Sawda se fait sauter au milieu d'un groupe de miliciens. Nawal à 40 ans est mise aux fers pendant cinq ans à la prison de Kfar Rayat où elle porte le numéro 72. Abou Tarek, l'homme qui s'occupait des interrogatoires de la prison, la torture et la viole à répétition jusqu'à ce qu'elle tombe enceinte. Nawal donne naissance à des jumeaux, Jeanne et Simon, que Fahim le concierge confie à Malak le paysan jusqu'à ce qu'elle les retrouve à sa sortie de prison à 45 ans. Ils immigrent alors tous les trois au Canada où, à l'âge de 60 ans, Nawal témoigne devant les juges au Tribunal Pénal International lors du procès d'Abou Tarek sur la guerre qui a ravagé le pays de sa naissance. Lorsque Nihad Harmanni, dit Abou Tarek, dévoile pendant ce procès le secret de sa naissance en sortant le nez de clown qui était dans le panier où il avait été abandonné, Nawal réalise que son fils est son bourreau, le père de ses enfants. À partir de ce moment qui est le jour du dix-septième

anniversaire des jumeaux Jeanne et Simon, c'est-à-dire le 21 août 1997, Nawal se tait pendant cinq ans avant de reparler le jour de l'anniversaire des jumeaux pour dire : « Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux. Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux ! » À sa mort, à l'âge de 65 ans, son ami et exécuteur testamentaire Hermile Lebel fait aux jumeaux Jeanne et Simon la lecture du testament de leur mère Nawal. Dans les dernières volontés de Nawal, les jumeaux Jeanne et Simon ont pour mission principale de retrouver leur père et leur frère afin de remettre à chacun une lettre écrite de leur mère. Au fil de l'enquête qui les conduit au pays d'origine de leur mère, Jeanne et Simon découvrent que ce père qu'ils croyaient mort et leur frère dont ils ignoraient l'existence ne font qu'un. Après avoir brisé ce silence le nom de Nawal est gravé sur sa pierre tombale.

L'histoire dans *Forêts* débute en 1871 au lieu de 1989. À la suite de la chute de l'empire français lors de la guerre franco-allemande, l'industriel alsacien Alexandre Keller renonce à la nationalité française et devient sujet de l'empire allemand pour garder sa terre à Strasbourg. Son fils Albert, se rebellant contre cette décision, quitte l'Alsace en 1873 et s'installe dans un domaine au milieu de la forêt des Ardennes avec sa famille : sa femme Odette Keller, ancienne maîtresse d'Alexandre Keller de qui elle était enceinte, et qui a donné naissance à deux jumeaux, Edgar et Hélène. Au zoo Odette donne naissance à Edmond, enfant biologique d'Albert et petit frère d'Edgar et Hélène. La famille vit plusieurs années dans le zoo, jusqu'à ce qu'Hélène et Albert tombent tous deux amoureux. Hélène enceinte donne d'abord naissance à Jeanne, puis à Marie.

Quatre ans plus tard, au début du XX^e siècle, en janvier 1900, Odette devient folle. Une nuit, Edgar, fou de désespoir devant la folie de sa mère, l'amour de sa sœur, la violence de son père, la solitude de son frère et la cassure de lui-même, tue son « père » et couche avec sa sœur avant de se jeter du haut de la maison au milieu de la cage où vivaient les ours noirs d'Amérique. Odette voyant Albert ensanglanté, sa fille violente se jette à son tour dans la fosse aux animaux sauvages et meurt. Hélène veut ensuite quitter la forêt, mais Edmond décide de partir avant elle lui promettant de venir la chercher elle et ses deux filles, Jeanne et Marie. Une fois dans le monde, Edmond ne supporte pas la cruauté de la société, il devient fou et est enfermé dans un asile. Dans le zoo, Hélène donne naissance à des jumeaux, nés d'Albert ou Edgar : Léonie et un être difforme, violent, sans nom et qui la retiendra prisonnière dans la fosse.

Des années passent. En 1917, Lucien Blondel, un soldat déserteur de la Première Guerre mondiale, arrive au zoo. Léonie et Lucien Blondel tombent amoureux et Léonie donne naissance à Ludivine. Prenant Lucien Blondel pour Edmond qui serait revenu honorer sa promesse, Léonie le supplie de les aider à se débarrasser de la créature qui retient leur mère prisonnière. Au nom de l'amour et de l'enfant qu'ils ont eu, Lucien Blondel descend dans la fosse pour tuer le jumeau de Léonie et sauver Hélène, il tue le monstre, mais meurt dans la bataille. En cherchant à se sauver du zoo, Léonie réussit à rejoindre le monde par la rivière, et abandonne sa fille dans un orphelinat à Nancy en 1918, après avoir tatoué sur son dos « Je ne t'abandonnerai jamais ». Elle laisse une note : « Je m'appelle Ludivine remettez-moi à Edmond le girafon, fils d'Albert Keller, lui-même fils d'Alexandre Keller » et retourne au zoo. Ludivine est adoptée et prend le nom de ses nouveaux parents, Davre. Elle part de l'orphelinat à l'âge de 12 ans en 1930. En 1936 elle rencontre Sarah et Samuel aux Beaux-arts.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Ludivine et ses amis Sarah, Samuel Cohen, Armand, Maya et François font partie d'un réseau de résistance appelé le réseau Cigogne chargé d'aider les aviateurs anglais, canadien et américains à regagner la zone libre lorsque leur avion avait été abattu. Quelques années plus tard elle part à la recherche d'Edmond. Elle le retrouve dans un asile. En voyant le tatouage que Ludivine porte sur son dos, Edmond émerge de sa folie et se rappelle de la promesse qu'il a faite à Hélène. Edmond décide de retourner au zoo trouver l'identité des parents de Ludivine. Entre temps, Ludivine a pris l'identité de Sarah lorsqu'elles se font prendre par les nazis, sachant qu'elle ne peut pas enfanter et que Sarah est enceinte. Ludivine est arrêtée et tuée la tête fracassée à coup de marteau dans un camp de concentration à Treblinka en 1944. Sarah quant à elle, part à la recherche de sa fille Luce, confiée à un aviateur qui allait l'emmener en Amérique. En attente de sa mère, Luce tente de combler par l'alcool le manque d'amour maternel qui l'habite. Elle donne naissance à Aimée, mais celle-ci lui est enlevée par les services sociaux à cause de son alcoolisme. Lorsque Sarah retrouve finalement Luce, celle-ci étant persuadée d'être la fille de Ludivine, elle n'aura pas le courage de lui dire la vérité.

En 1989, Aimée, la fille de Luce, apprend qu'elle souffre d'un cancer et qu'elle porte au centre de son cerveau un os qui serait l'embryon de son jumeau. Habitée par les visions d'un soldat de la première guerre mondiale, son ancêtre Lucien Blondel, Aimée choisit de garder l'enfant dont elle est enceinte, Loup, malgré les recommandations des

médecins qui craignent pour ses traitements contre le cancer. Aimée meurt quelques années après la naissance de Loup. En 2006 aidé par Douglas Dupontel, le paléontologue, Loup mène l'enquête pour faire la lumière sur l'histoire de l'os niché au creux du cerveau de sa mère et les origines de sa famille. Nous pouvons constater que dans cette troisième pièce, la fable atteint une amplitude temporelle et fonctionnelle inégalée, de même qu'elle rompt avec la terre d'origine de Wajdi Mouawad, le Moyen-Orient. Sa valeur symbolique en est singulièrement augmentée.

La chronologie des événements comme nous allons maintenant les établir dans *Ciels* est conforme à leur succession dans la pièce. Contrairement aux trois premiers volets de la tétralogie où le début de la pièce ne correspond pas à la situation initiale, les événements de l'histoire dans *Ciels* s'organisent de façon chronologique et succinctement. Enfermés depuis huit mois dans un lieu techniquement très sophistiqué, cinq personnages espionnent les conversations du monde pour déjouer un attentat terroriste, lorsque soudain Valéry Masson, cryptanalyste de la cellule francophone se suicide. Il est rapidement remplacé par son ami et ancien étudiant, Clément Szymanowski, et l'enquête continue sur la base des informations découvertes par Valéry, la piste *Tintoret* : « Nous faisons face à une organisation dirigée, opérée et activée par une jeunesse ramifiée au-delà des frontières »⁴², mais aussi sur la piste islamiste que Vincent Chef-Chef, l'un des membres de la cellule, tente de défendre : « Valéry se trompe. Le contenu de ses messages est lié à la piste islamiste et confirme la mise en place d'un attentat à l'arme chimique »⁴³. Dans la note du 20 décembre, le bureau du Secrétariat à la Défense décide de suspendre pour une date indéterminée, le départ des membres actuels de la cellule francophone, initialement prévu dans quatre jours, c'est-à-dire le 23 décembre. En outre, il exige qu'ils clarifient les circonstances qui ont poussé Valéry à se suicider en fouillant son dossier. Peu de temps plus tard, lors d'une vidéoconférence à laquelle participent les cellules asiatique, arabophone, anglophone, hispanique et francophone, le Directeur Général des opérations annonce la décision d'abandonner la piste *Tintoret* pour poursuivre l'enquête sur la piste islamiste. Le jour de Noël, Clément Szymanowski réussit à déverrouiller l'ordinateur à partir d'un code que lui donne Dolorosa, l'amante de Valéry de qui elle est enceinte. Le 31 décembre, le jour de la destitution de Blaise Centier par Vincent Chef-Chef, Clément

⁴² Wajdi Mouawad, *Ciels*, *Op. Cit.*, p. 21.

⁴³ *Id.*

affirme à Blaise Centier que Valéry Masson s'est suicidé lorsqu'il a été convaincu que la piste *Tintoret* était la bonne. Le lendemain matin dans la salle de travail, Clément donne à tous les membres de la cellule francophone les détails liés à la piste *Tintoret*. Il affirme aux membres de sa cellule que Valéry était parvenu à faire le lien entre le tableau peint par le Tintoret vers 1585 représentant l'*Annonciation* et l'attentat terroriste à venir. Il poursuit en disant qu'en « date du 14 septembre, Valéry écrit : *Pour une lecture terroriste de l'Annonciation du Tintoret* où il tente de se figurer la manière avec laquelle des terroristes pourraient s'identifier au tableau au point d'en faire leur code secret »⁴⁴. Il ajoute que l'attentat vise huit villes (Paris, New York, Londres, Padoue, Saint Pétersbourg, Berlin, Tokyo et Montréal) des pays les plus riches du monde, et que le suicide de Valéry est lié à la voix de l'âme dirigeante de ce réseau terroriste, la voix de son fils Anatole, énonçant un poème écrit par Evgueni Kriapov, le grand-père de Valéry :

*À l'instant Minotaure n'incrimine 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 ?*⁴⁵

*Me reconnais-tu ? Me reconnais-tu ?... Anatole ! Le fils parle au
père ! Isaac à Abraham ! Il n'y a plus d'ange pour arrêter le bras
des pères, le couteau au sacrifice des fils, au sacrifice des fils !
Meurs avant moi, papa, meurs avant moi ! Meurs avant moi papa,
meurs avant moi, avant moi, avant moi, papa, meurs avant moi,
papa papa papa papa...*⁴⁶

Quelques instants après, Clément affirme que l'attentat aura lieu le 25 mars. Car selon le calendrier romain cette date correspond à la visite de l'ange Gabriel chez Marie. Le chef de la cellule, Vincent Chef-Chef refuse d'admettre cette piste qu'il juge trop fantaisiste et émotive. Dans la note du 24 mars, le bureau du secrétariat d'État à la Défense pour la cellule francophone rejette les conclusions du rapport sur le suicide de Valéry et informe ses membres qu'ils seront relevés de leur mission le 31 mars en leur

⁴⁴ Wajdi Mouawad, *Ciels, Op. Cit.*, p. 57.

⁴⁵ *Id.*, p. 61.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 62-63.

interdisant d'enquêter sur la piste *Tintoret* afin d'éviter des sanctions disciplinaires. Vincent Chef-Chef transgresse l'autorité et donne l'ordre de reformater les ordinateurs et poursuivre les recherches sur la piste *Tintoret*. Charlie Eliot Johns trouve l'échelle à laquelle doit être transposé le tableau de l'Annonciation. Pour lui ce sont les musées des grandes villes de chacun des huit pays les plus riches du monde qui seront visés par l'attentat :

(...) J'ai essayé avec une carte dont l'échelle serait 1/21000^e. Ça ne donne rien en concluant. J'ai essayé alors avec une photo qui montre Paris à 21000 pieds d'altitude. Je trouve quoi ? Sur quoi tombe l'œil du Saint-Esprit ? Le musée Picasso. J'ai appliqué la même règle sur les autres villes. Ça donne, New York: Museum of Modern Art. Londres: Tate Modern. Padoue : Chapelle des Scrovigni. Saint-Pétersbourg : Musée de l'Ermitage. Berlin : Deutsches Guggenheim Museum. Tokyo : Brigestone Museum of Art. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal. Et tout ça à partir d'un tableau !⁴⁷

Cependant, lorsqu'ils veulent prévenir l'extérieur, ils découvrent qu'on leur a coupé tout contact. L'attentat a finalement lieu. Le fils de Charlie Eliot Johns qui se trouvait au musée des beaux-arts de Montréal, pour ses recherches sur la beauté en art, périt dans l'attentat. Dolorosa Haché donne naissance à un enfant.

1.2. La pratique de l'écriture dramatique discontinuée : le cas de Littoral, Incendies et Forêts.

Dans *Littoral* contrairement à l'enchaînement chronologique des événements tels que nous les avons décrits plus haut, la structure de la pièce telle que conçue par l'auteur consiste en une représentation alternant des moments du passé et du présent. Par exemple dans les deux premiers tableaux, la pratique de l'écriture dramatique discontinuée se caractérise entre autres éléments par la mise en parallèle ou en écho de l'« Ici » derrière lequel se dresse un maintenant, donc le présent de la représentation et

⁴⁷ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit., p. 77.

le « Hier » renvoyant au passé. En effet, *Littoral* s'ouvre sur un tableau intitulé « ICI ». Dans ce tableau Wilfrid s'adresse au juge. Il lui raconte les circonstances dans lesquelles il a appris la mort de son père Ismail et manifeste le désir d'être loin de cet univers mortifère, d'être encore celui qu'il était hier, parce que l'ici, le moment présent dans lequel il se trouve est rattaché à la perte, à « la catastrophe par-dessus le marché », comme il le dit lui-même. Cette volonté d'être dans le passé est subitement matérialisée dans le deuxième tableau intitulé « HIER » par des scènes analeptiques où par l'entremise des lettres, Wilfrid revit le passé de son père. Bien qu'il s'agisse dans les deux premiers tableaux « ICI » et « HIER » de couvrir la période allant du moment où Wilfrid apprend la mort de son père jusqu'à ce qu'il obtienne l'autorisation de partir avec le corps au pays natal, le retour en arrière que nous pouvons lire dès le titre même du deuxième tableau participe de la reconstitution du passé de ses parents, et crée ce que nous appelons la discontinuité narrative. Car dans ce tableau après la scène 10, intitulée « Apparition », dans laquelle le père apparaît à son fils alors qu'il est encore chez le juge comme nous l'indique la didascalie « *Chez le juge* », il est plutôt question de la scène 11 à la scène 16 du passé, avant de revenir à la scène 17 au présent, c'est-à-dire, à la vie de Wilfrid. Nous pouvons donc dire que la discontinuité narrative est introduite non seulement par les titres des tableaux « ICI » et « HIER », car il y a une mise en écho entre ce qu'il se passe « Ici » et ce qu'il s'est passé « Hier » (entre présent de la représentation et passé fictionnel), mais aussi parce que dans ces deux tableaux la vie de Wilfrid (dans les scènes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 17) et le passé de son père (dans les scènes 11, 12, 13, 14, 15, 16) alternent et s'emboîtent.

Somme toute, la discontinuité narrative dans les deux premiers tableaux est constitutive d'une histoire qui se raconte par des tableaux, disjoints les uns des autres et titrés ayant leur propre structure interne où alternent et prennent place simultanément sur scène, les explications de Wilfrid au juge, sa vie, les retours en arrière, les lieux et les époques différents. Si au début de la pièce, le passé est donné à lire à partir des lettres que son père lui a écrites, à partir du troisième tableau, intitulé « LÀ-BAS », et jusqu'à la fin de la pièce, il est véhiculé à partir des histoires racontées par les personnages de Simone, Amé, Massi,... Aussi, en partant du titre de ce tableau, on constate qu'il y a discontinuité dans l'espace et pas seulement dans le temps. Le là-bas, c'est l'ailleurs, le lointain. L'Ici et le là-bas supposent un déplacement, un voyage, une traversée de l'espace.

Tout comme dans *Littoral*, la scène d'*Incendies*, du point de vue de l'auteur ne s'ouvre pas par deux adolescents amoureux que sont Nawal et Wahab, mais par la mort de Nawal. Il y a un désir, peut être involontaire, chez l'auteur de pratiquer le montage. Ce qui dès lors nous a amenés à faire une « remontée » de l'histoire pour avoir un enchaînement chronologique des événements. C'est une pièce qui ne se livre pas facilement. Elle résiste à la chronologie et réclame la réflexion du lecteur/spectateur. Autant dire que si la forme dramatique d'*Incendies* reprend le même fonctionnement, tel que nous l'avons décrit dans les deux premiers tableaux de *Littoral*, c'est peut-être parce qu'il y a en filigrane, l'idée d'une figuration de la mémoire chez l'auteur, reste à savoir sur quel mode.

Le premier tableau de la pièce, intitulé « INCENDIE DE NAWAL », peut ici nous servir d'exemple. Dans la scène d'ouverture, intitulée « Notaire », il fait jour et nous sommes en été. Le notaire Hermile Lebel, ami et exécuteur testamentaire de Nawal Marwan reçoit à son bureau les jumeaux Jeanne et Simon Marwan, pour la lecture du testament de leur mère. À la lecture dudit testament à la scène 2, intitulée « Dernières volontés », il ressort le partage des avoirs entre Jeanne et Simon, les conditions selon lesquelles doit être enterrée Nawal. À Jeanne, le notaire devra remettre une enveloppe qui ne lui est pas destinée, mais à son père. Et à Simon, le notaire devra remettre une enveloppe qui non plus ne lui est pas destinée, mais à son frère. Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire, poursuit Hermile Lebel dans sa lecture, une lettre sera donnée aux jumeaux, le fil sera brisé, et une pierre pourra alors être posée sur la tombe de Nawal et son nom gravé sur cette dernière. Après la discussion entre Simon et Hermile Lebel, ponctuée par le silence de Jeanne, dans laquelle on peut lire sa colère et son refus de faire les dernières volontés de sa mère par les expressions telles que, « You bet qu'on va l'enterrer face contre terre ! You bet ! On va y cracher dessus ! »⁴⁸, « Moi en tout cas, je vais cracher ! »⁴⁹, « J'en ai rien à foutre »⁵⁰, « Y a pas de père, y a pas de frère, c'est n'importe quoi ! »⁵¹, les jumeaux sortent du bureau sans prendre les enveloppes.

⁴⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Actes Sud, 2003, p.14. Voir la réplique de Simon après la lecture du testament.

⁴⁹ *Id.*, p. 15.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

Dans la scène 3, intitulée « Théorie des graphes, visions périphérique », la situation de la famille Nawal est exposée métaphoriquement et parallèlement au cours de Jeanne sur la théorie des graphes et à la vision périphérique dans l'entraînement de boxe de Simon. Dans la scène 4, intitulée « La conjecture à résoudre », il fait nuit, la sœur jumelle revient au bureau du notaire, elle récupère l'enveloppe et prend également la veste en toile bleue que lui a léguée sa mère, mais avant de dire au revoir à Hermile Lebel, elle pose l'hypothèse suivante : «... Pour trouver, il me faut résoudre une conjecture. Mon père est mort. Ça, c'est la conjecture. Tout porte à penser qu'elle est vraie. Mais rien ne la prouve. Je n'ai pas vu son cadavre, pas vu sa tombe. Il se peut, donc, entre 1 et l'infini, que mon père soit vivant »⁵². Cette analyse est suivie par une didascalie dans laquelle Nawal apparaît comme un spectre : « *Jeanne sort. Nawal (14 ans) est dans le bureau* »⁵³, introduisant ainsi une séquence dans laquelle nous avons un enchâssement de voix qui prennent place simultanément sur scène. D'un côté, nous avons d'abord Hermile Lebel qui appelle Jeanne du couloir et ensuite au téléphone. De l'autre, nous avons en écho, Nawal à l'âge de 14 ans appelant Wahab et, Wahab au loin qui répond :

Hermile Lebel sort de son bureau et appelle du couloir.

Hermile Lebel. Jeanne !

Nawal. (appelant). Wahab !

Hermile Lebel revient, sort son téléphone portable et compose un numéro.

Nawal. (appelant). Wahab !!

Wahab. (au loin). Nawal !

Nawal. (appelant). Wahab !

Wahab. (au loin). Nawal !

Hermile Lebel. Allô, Jeanne ? C'est maître Lebel. Il y a une chose à laquelle je viens de penser.

⁵² Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 21.

⁵³ *Id.*

Wahab. (au loin). Nawal !

Hermile Lebel. Votre mère a connu votre père lorsqu'elle était très jeune.

Nawal. (appelant). Wahab !

Hermile Lebel. Je vous le dis, je ne sais pas si vous le saviez.

Wahab. (au loin). Nawal !⁵⁴

Comme par souci de nous faire suivre l'histoire de Nawal et Wahab, mieux encore de nous expliquer ce qui s'est passé à cette époque, l'auteur utilise des scènes analeptiques. Car dans les premières scènes (de 1 à 4), Nawal est absente. Elle ne participe pas à l'action, mais c'est elle qui en est l'objet. Nawal est morte. Les personnages présents sur scène sont donc Hermile Lebel, Jeanne et Simon qui découvrent le testament qu'elle a laissé, et ce qu'elle leur demande. Son décès et les volontés testamentaires sont les conditions de l'action dans ces scènes. Ce premier tableau est scindé en deux mouvements qui correspondent aux deux ouvertures potentielles de la scène, à deux possibilités d'entrée dans la fable, alternant passé (lorsque Nawal avait l'âge de 14 ans) et présent (quand ses enfants après sa mort découvrent ses dernières volontés). L'entrée dans la fable, telle que premier point d'une chronologie d'évènements, se situe dans les scènes 5, 6, 7, 8, 9. C'est dans ces scènes à caractère analeptique que le personnage de Nawal nous est présenté dans son jeune âge (de 14 ans à 16 ans). Cela on peut le voir dans la description qui va suivre.

À la scène 5, intitulée « Ce qui est là », c'est le lever du jour, Nawal (14 ans) est avec Wahab dans « la forêt aux arbres blancs ». Nous avons ici un dialogue entre Nawal et Wahab dans lequel on découvre que Nawal est enceinte de Wahab. Aussi il ressort de cette conversation l'inquiétude du couple quant à l'avenir de l'enfant qui va naître. Ce retour en arrière permet au spectateur/lecteur de connaître le passé de Nawal. Cela, on peut également le lire à la scène 6 qui comme son titre « Carnage » l'indique est un dialogue sorti du passé sous forme d'affrontement agressif entre Nawal (14 ans) et sa mère. Nawal montre son désir de garder son enfant, parce que selon elle ce qu'elle a dans son ventre est le fruit de son amour. Mais sa mère Jihane lui demande de choisir entre garder cet enfant ou quitter les vêtements qu'elle porte, la maison, la famille, le

⁵⁴ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 22.

village..., autrement dit, choisir entre quitter sa mère nue avec son ventre et la vie qu'il renferme ou rester, s'agenouiller. Nous apprenons par l'entremise d'une didascalie que Nawal s'agenouille. Dès lors, Jihane conclut la conversation en disant que Nawal restera à l'intérieur de la maison et qu' « Elhame viendra sortir l'enfant et le donnera à qui elle voudra »⁵⁵.

À la scène 7, intitulée « Un couteau planté dans la gorge », il se donne à lire dans la voix de Wahab qui se trouve de l'autre côté de la fenêtre de la chambre de Nawal, une enfance où la tradition interdit d'aimer une personne qui n'est pas de la même religion que : une enfance où aimer un étranger est impossible. D'ailleurs, il le dit lui-même de cette fenêtre à Nawal par des phrases telles que : « À l'aube on m'emmène loin d'ici et loin de toi », « Nawal, ce soir, l'enfance est un couteau que l'on vient de me planter dans la gorge », « Partout on me dit que je t'aime trop ; moi, je ne sais pas ce que ça veut dire aimer trop, je ne sais pas ce que ça veut dire être loin de toi, je ne sais pas ce que ça veut dire quand tu n'es plus là ». À la scène 8, Nawal (15 ans) accouche d'un garçon et Elhame dès la naissance de l'enfant l'emmène vers le sud. Mais avant de laisser l'enfant, Nawal fait la promesse de toujours aimer son enfant quoi qu'il arrive, et elle glisse un nez de clown dans les langes de l'enfant.

Le retour vers le passé de Nawal est également lisible dans la scène 9 intitulée, « Lire, écrire, compter, parler ». Ponctué par la promesse de Nawal à sa grand-mère Nazira, avant la mort de cette dernière, d'apprendre à lire, écrire, compter, parler, où les seuls propos de Nawal dans l'ordre croissant sont : « Grand-mère », « Je te tiens, grand-mère », « Je t'écoute, grand-mère », « Je te le promets », « Je te le promets ». Nous avons dans les répliques de Nazira, la volonté d'armer sa petite-fille pour qu'à l'avenir elle apprenne à dire non. Mais pour pouvoir dire non, Nazira fait promettre à Nawal de se cultiver, car c'est sa seule chance de ne pas leur ressembler. Nazira fait également promettre à Nawal de revenir graver son nom sur sa pierre tombale. Aussi, avant de mourir, Nazira demande à Nawal de casser le fil de la colère qu'elles ont en héritage depuis si longtemps. Puisque dit-elle à Nawal, « j'étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme tu es en colère contre ta mère »⁵⁶.

⁵⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 26.

⁵⁶ *Id.*, p. 29.

Dans le premier tableau, de la fin des troisième et quatrième scènes jusqu'à la scène 9, les événements sont donc centrés sur le passé, c'est-à-dire sur la vie de Nawal et non sur le présent. Il faut attendre les scènes 10 et 11 pour revenir à l'histoire des jumeaux. Toutefois, on peut dire que les scènes dans lesquelles Nawal apparaît à l'âge de 14 ans, 15 ans et 16 ans ne sont plus un départ en soi mais plutôt le développement de l'action en cours. Elles permettent de faire comprendre au lecteur/spectateur ce qu'il s'est passé ou ce qu'a été le personnage de Nawal avant sa mort.

En effet, dans *Incendies* il y a le souci de restaurer, restituer le passé, les conflits, les paradoxes, les chocs réciproques dont toute l'histoire est tissée, afin de bâtir un avenir meilleur. Du point de vue de l'écriture, cela crée des scènes analeptiques et fait alterner passé et présent dans un mouvement discontinu. C'est pour cette raison que les événements de l'histoire de Nawal s'emboîtent dans ceux de l'histoire des jumeaux, en donnant au lecteur/spectateur la possibilité de comprendre le retour en arrière à partir de sa relation avec le présent, comme si tous les événements convoqués se revivaient et se rejetaient à l'aune du présent. Ce qu'il faut retenir ici d'essentiel, c'est que la pratique de l'écriture dramatique discontinue consiste à alterner, à faire défiler dans le désordre les phases de l'histoire passée conduisant à la période actuelle. Il y a comme une volonté de « libérer l'instant présent du cycle destructeur de la répétition et de tirer de la discontinuité des temps les chances d'un retournement »⁵⁷ de situation, comme si les jumeaux Jeanne et Simon dans *Incendies*, bien avant eux Wilfrid dans *Littoral*, ne pouvaient pas prétendre à un avenir meilleur sans reconfiguration du passé.

Certes la forme dramatique d'*Incendies* reprend le même fonctionnement que dans *Littoral*, mais les procédés utilisés nous permettent de dire qu'il s'agit d'une déconstruction encore beaucoup plus complexe. Car non seulement il y a des scènes analeptiques, parallélisme ou une mise en écho de différentes scènes, mais aussi des représentations simultanées dans la même scène du passé et du présent soit par l'entremise des didascalies ou par des conversations qui s'entremêlent. Dans le deuxième tableau, intitulé « INCENDIE DE L'ENFANCE », à la fin de la scène 12, nous avons par exemple dans la didascalie qui suit le monologue de Jeanne une

⁵⁷ G. Petitdemange, « Le seuil du présent. Défi d'une pratique de l'histoire chez Walter Benjamin », *Recherches de sciences religieuses*, LXXIII, 1985, n° 3, p. 322 (résumé) et 381-400. Cité par Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position : L'œil de l'histoire*, 1, Les éditions de Minuit, p. 131.

représentation simultanée dans la même scène du passé et du présent. Le passé qui est montré c'est Nawal à l'âge de 19 ans s'en allant du village après avoir gravé le nom de sa grand-mère sur la pierre pendant qu'au même moment, comme un écho, c'est-à-dire au présent, Jeanne menant son enquête écoute le silence de sa mère: « *Nawal part. Jeanne écoute dans un Walkman les cassettes qu'Antoine lui a données. Le silence de sa mère emplit toute sa tête* »⁵⁸. À la scène 13, intitulée « Sawda », nous avons encore ce procédé, cette fois Nawal sur un chemin, sous le soleil, fait la rencontre de Sawda, alors qu'au même moment Jeanne écoute le silence de sa mère. Cela nous pouvons le lire dans une didascalie au début de la scène : « *Nawal (19 ans) sur un chemin plombé par le soleil. Sawda est là. Au milieu du chemin. Nawal écoute le silence de sa mère* ».

Dans la scène 14 qui s'intitule « Frère et sœur », nous avons un dialogue entre frère et sœur où nous lisons un enfermement de Jeanne sur l'écoute du silence de sa mère, et plus tard après que Jeanne ait fait écouter à Simon ce silence dont les seuls effets sonores sont la respiration de leur mère et le bruit qu'elle fait en bougeant, comme l'indique les phrases telles qu' « On l'entend respirer. », « On l'entend bouger. », nous avons une didascalie qui vient rompre le cours de l'histoire : « *Nawal (19 ans) apprend à Sawda l'alphabet arabe* ». Plus loin des didascalies alternant passé et présent se succèdent: « *Simon s'en va.* », « *Nawal et Sawda marchent côte à côte.* », « *Jeanne écoute le silence de sa mère.* » Cela on peut également le voir à la scène 15, intitulée « Alphabet », où à l'aide des didascalies nous avons non seulement un va et vient entre passé et présent, mais aussi une simultanéité: « *Nawal (19 ans) et Sawda sur une route de chaleur.* », « *Elles croisent Jeanne.* », « *Jeanne écoute le silence.* » L'interposition du passé et du présent est à l'origine de l'anachronisme dans l'écriture de Wajdi Mouawad. Et c'est cela qui entraîne un travail sur la mémoire. La reconstitution de la mémoire procède donc ici par remontée de l'histoire de Nawal vers ce qui, comme le disait Walter Benjamin dans le cas du drame baroque allemand, touche à l'origine.

Dès lors, la scène 16 au titre évocateur de « Par où commencer » vient renchérir sur l'idée de remonter l'histoire jusqu'à son commencement. Ici le personnage est à la recherche du temps perdu comme dans le roman de Marcel Proust. Dans cette scène Jeanne arrive sur le plateau de théâtre où Antoine fait des tests de son pour le spectacle

⁵⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 33.

du soir demander de l'aide dans la reconstitution du passé de sa mère. Nous apprenons suite aux éléments de l'enquête de Jeanne que « Nawal a cessé de parler à l'été 97 au mois d'août, le jour du dix-septième anniversaire des jumeaux Jeanne et Simon ; à l'époque elle suivait une série de procès sur la guerre qui a ravagé le pays de sa naissance »⁵⁹. Ce que nous pouvons dire ici par rapport au silence de Nawal c'est qu'il est certainement dû à ce qu'elle a entendu ou vu lors du procès des criminels de guerre. Walter Benjamin, nous rappelle Georges Didi-Huberman, « n'avait pas autrement posé le problème en réfléchissant sur le fait qu'en 1918 »⁶⁰, à la fin de la guerre la première guerre mondiale, « les gens revenaient muets du champ de bataille »⁶¹. Nous y reviendrons plus longuement dans notre analyse sur l'expérience traumatique.

Cela est aussi perceptible dans *Forêts* puisqu'il s'agit de la même manière de raconter, de dérouler une histoire. Cette esthétique qui consiste à emboîter les événements, de telle sorte que la fable et la manière dont elle est relatée au sein de l'intrigue nous apparaissent dans un double mouvement temporel, est un jeu d'anachronisme. Car lorsqu'on est dans l'instant présent et que notre regard est orienté vers le passé cela produit dans l'acte d'écrire, une discontinuité narrative. Ce qui fait qu'aussi bien dans les deux premières pièces que dans *Forêts*, la fable est éparpillée dans les interstices de l'œuvre. Et pour la reconstituer on est obligé de s'abandonner aux brisures de la trame en faisant le travail inverse de celui de l'auteur.

Dans *Forêts*, l'opération de discontinuité temporelle entremêle encore beaucoup plus les époques, les lieux et les personnages que dans les deux premiers volets de la tétralogie. Dans les années 1989, Aimée est enceinte. Loup mène son enquête dans les années 2000. Entre 1914 et 1918, Lucien Blondel rencontre Léonie au zoo. Dans les années 1873, Edmond habite au Zoo. Entre 1940 et 1945, Ludivine rencontre Edmond. Parmi les procédés employés par Mouawad pour caractériser la discontinuité, nous avons dans les scènes 1 et 2, la prolepse et l'analepse. Par exemple dans le premier tableau, intitulé « LE CERVEAU D'AIMÉE », à la fin de la première scène, intitulée « Oracle », juste après la crise d'épilepsie d'Aimée, qui se déroule en 1989, la discontinuité narrative est marquée par l'expression « seize ans plus tard », introduisant

⁵⁹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, *Op. Cit.*, p. 39.

⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *Op. Cit.*, p. 173.

⁶¹ *Id.* Georges Didi-Huberman cite ici Walter Benjamin voir *Expérience et pauvreté*.

ainsi une conversation, entre Baptiste, Loup et Douglas Dupontel, qui nous fait entrer dans une autre temporalité, celle dans laquelle ces derniers tentent de reconstituer en 2005 l'histoire d'Aimée, et partant l'origine de l'histoire de la famille de Loup. À la scène 2, intitulée « Examen neurologique », nous avons tout d'abord le « Questionnaire ». Comme le souligne la scène précédente, Aimée est enceinte d'une petite fille, elle ne peut pas accoucher sans risque de perdre sa vie ou celle de l'enfant parce qu'elle est atteinte d'une infection neurologique caractérisée par des crises d'épilepsie. La présence d'Aimée et du neurologue dans cette scène se justifie car il y a là continuité temporelle. Cependant dans le « Questionnaire » il se donne à lire des traits qui renvoient à une temporalité antérieure au jour de l'examen neurologique. On peut le voir dans le jeu de la question et réponse entre le neurologue et Aimée au début du « Questionnaire » :

Freedman. Vous avez vu quelqu'un ?

Aimée. Un soldat de la première guerre mondiale.⁶²

La référence au passé est caractérisée dans la réponse d'Aimée par le soldat de la première guerre mondiale alors que l'on se trouve dans les années 1990. Dans la deuxième phase du questionnaire, les questions et réponses tournent autour du personnage de Freedman, Aimée, et du cadre spatio-temporel de l'examen neurologique :

Freedman. Je m'appelle Jeremy Freedman et je suis neurologue.

Pourriez-vous répéter mon nom et mon métier ?

Aimée. Jeremy Freedman. Neurologue.

Freedman. Quel est le nom de vos parents ?

Aimée. Marie et Jacques Lambert. Ils sont morts.

Freedman. Étaient-ils vos parents biologiques ?

Aimée. Adoptifs.

Freedman. Quel jour et quelle date sommes-nous ?

⁶² Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p.15.

Aimée. Lundi 17 novembre 1989

Freedman. Où sommes-nous ?

Aimée. Hôpital Saint-Luc.

Freedman. Dans quelle ville ?

Aimée. Montréal.

En partant des réponses d'Aimée on se rend compte que l'examen neurologique a eu lieu lundi 17 novembre 1989 à l'hôpital Saint-Luc dans la ville de Montréal. On peut établir une continuité entre la date de la fête, le 16 novembre 1989, pendant laquelle Aimée a fait sa première crise d'épilepsie d'après son dossier médical, comme nous l'apprend Douglas Dupontel, et la date de l'examen neurologique, le 17 novembre 1989.

Après le « Questionnaire », le dernier moment de cette scène, c'est le dialogue entre Loup, Baptiste et Douglas Dupontel seize ans plus tard, c'est-à-dire seize ans après l'examen neurologique au cours duquel Aimée répond au questionnaire du neurologue. Dès lors, l'expression « seize ans plus tard » est la preuve d'une figuration de la mémoire par l'anachronisme, non plus par l'analepse, mais plutôt par la prolepse. Ce style d'écriture peut se comprendre, sans doute, dans le fait que Wajdi Mouawad ait choisi d'assembler plusieurs récits dans une même pièce. Il ressort donc que l'anachronisme, au-delà du fait qu'il traduit la référence au passé par les retours en arrière, peut aussi dire le passé en nous projetant en avant, tout dépend du début de l'histoire. Dans cette conversation qui se déroule seize ans après l'examen neurologique, c'est-à-dire entre Loup, Baptiste, Douglas Dupontel, nous apprenons que le corps d'Aimée est toujours à la morgue parce qu'ils veulent avant l'enterrement comprendre ce qui s'est réellement passé. Ici Baptiste invite sa fille Loup à chercher de quoi est morte sa mère. On peut dire que cette volonté de faire la lumière sur la mort d'Aimée est caractéristique de la reconstitution de la mémoire comme gage d'une réconciliation entre les générations. Loup accepte malgré elle de faire la lumière sur la mort de sa mère. Pour Douglas Dupontel cette idée de la lumière est bonne, car elle va leur permettre de bien visualiser les radios. La didascalie qui va suivre et qui clôt cette scène indique « *Les radiographies à l'écran* ».

À la scène 3, intitulée « Radiographies », autant dire que nous sommes revenus seize ans en arrière (1989), et sommes toujours seize ans plus tard (2005) au moment où Baptiste, Douglas Dupontel et Loup tentent de faire la lumière sur la mort d'Aimée, puisque les personnages présents ici ne partagent pas le même cadre spatio-temporel, parmi lesquels Freedman (le neurologue), Baptiste et Aimée, qui étaient présents seize ans en arrière lorsque le neurologue faisait la lecture des radios ; Douglas Dupontel (le paléontologue) et Loup, qui seize ans plus tard regardent les radios. Tout se passe sur scène comme si les événements se revivaient et se rejetaient à l'aune du présent, alors que le passé et le présent alternent ici. Pour revenir à ce qui ressort de cette scène, étant donné que l'idée première est de faire la lumière sur la mort d'Aimée, et par la suite d'établir la chronologie des événements, c'est qu'il y est question à la suite de la description des radiographies d'Aimée d'« une tumeur, gliome ou lymphome » du cerveau ayant « les caractéristiques d'une tumeur maligne, d'un cancer déjà très avancé ». L'autre élément qu'évoque le neurologue et qui nous permet d'établir une relation avec le mode de fonctionnement de la trame, est qu'il semble que le système nerveux d'Aimée se soit imbriqué, telles des racines autour d'un caillou, autour de cet os, rendant par là son extraction impossible. L'enlever c'est arracher les racines de la vie d'Aimée. La fable dans la pièce fonctionne de la même façon que l'os niché dans le cerveau d'Aimée. C'est-à-dire comme une racine qui s'est étendue à la rencontre d'autres racines. Ceci démontre l'inutilité de la pure chronologie. Elle ne suffit pas à donner du sens. Ce qui fait sens dans le mythe ce sont des micro-récits éparpillés de façon hétérogène dans l'ensemble de l'œuvre.

Contrairement aux trois premiers volets de la tétralogie, dans lesquels le système établi marque fortement le phénomène de la distorsion temporelle, le dernier volet participe d'une structure narrative linéaire. La discontinuité narrative dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* est le fait de l'emboîtement des éléments de la fable, c'est-à-dire, à l'entrelacement des époques, des lieux et des personnages. Et s'il n'y a pas dans *Ciels* une discontinuité narrative, c'est parce qu'il n'est nullement question d'un parcours des protagonistes vers le passé et que le temps de l'histoire racontée correspond au temps du discours racontant.

En effet, dans les trois premiers volets de la tétralogie il est question du passé, de l'enfance, des origines. Cependant avec *Ciels*, l'auteur se tourne vers l'avenir. Ici, isolés dans un lieu inconnu, sans présence humaine, mais marqué par la présence informatique

sous la forme d'une voix masculine, les membres de la cellule francophone participent avec d'autres centres d'écoute (la cellule arabophone, anglophone, asiatique, hispanique) à l'élucidation d'un éventuel attentat terroriste. Le suicide de l'un des membres de la cellule francophone va obscurcir davantage ce ciel de toutes les voix et de toutes nations. La relation entre cette pièce et les trois autres peut être établie, dès lors que nous privilégions les incidents destructeurs et douloureux par lesquels passent les personnages pour arriver à un état général plus apaisé. *Ciels* est une pièce où un art poétique de la violence prend forme. Cela parce qu'à l'inverse des trois premières où la violence est omniprésente mais relève du passé, dans *Ciels* il y a la reproduction du cycle de la violence par une jeunesse ayant grandi à l'ombre des massacres du XX^e siècle. Toutefois, en tenant compte des efforts que consentent les enquêteurs pour tenter de sauver le monde, et cela malgré le fait que leur histoire personnelle ou leur passé vient les hanter, cette pièce reste tournée vers le désir commun de vivre un avenir meilleur sans tenir compte des différences. De la même façon, dans les trois premières pièces, les récits, le passé des personnages sont liés à l'histoire collective et communément partagée comme pour marquer l'appartenance à un avenir commun, voire à une identité commune. Cela passe dans la tétralogie de Mouawad par l'organisation de l'intrigue. L'état de discordance-concordance est le fait que les personnages dans leur trajectoire passent par des violences, des attentats terroristes, des guerres, des viols, des parricides, des infanticides, des incestes, pour aboutir à une situation socio-politique garante d'un humanisme : le vivre ensemble.

1.3. Le jeu de la discordance à l'intérieur de la concordance.

Dans son Avant-propos au tome 1 de *Temps et récit*, Paul Ricœur affirme que *La métaphore vive* et *Temps et récit* sont deux ouvrages jumeaux. Cela s'explique dans la mesure où parus l'un après l'autre, les effets de sens produits par la métaphore qui relève de la théorie « des tropes » et par le récit qui lui relève de la théorie « des genres » ont pour ambition commune l'innovation sémantique. Une innovation dans le premier cas qui « consiste dans la production d'une nouvelle pertinence sémantique par

le moyen d'une attribution impertinente »⁶³. L'idée qui se traduit ici est celle de la résistance des mots, de leur incompatibilité dans une interprétation littérale de la phrase. Dans le second cas, « l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue qui, elle aussi, est une œuvre de synthèse »⁶⁴ dans laquelle dit-il : « des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète »⁶⁵. Somme toute, c'est donc sur cette dernière opération qui unifie dans une action entière et complète le divers constitué par les circonstances, les renversements de fortune, etc. que la présente étude s'articulera. Mais auparavant il convient de revenir sur le cercle du problème qui se pose dans *Temps et récit*, puisqu'il nous permettra de déterminer les fondements épistémiques éclairant non seulement la corrélation entre le temps et le récit, mais aussi la présence, à présupposer, du caractère temporel de l'expérience humaine dans une composition verbale ; cela qu'il s'agisse d'affirmer l'identité structurale entre l'historiographie et le récit de fiction ou qu'il s'agisse d'affirmer la parenté entre l'exigence de vérité de l'un et l'autre des modes narratifs.

L'ouvrage de Paul Ricœur sur le prisme duquel s'articule notre « méditation » pour parler comme ce dernier est consacré au chapitre 1 à la théorie du temps chez Saint Augustin et au chapitre 2 à la théorie de l'intrigue chez Aristote. Même si les deux théoriciens nous proposent deux réflexions indépendantes⁶⁶ quant au problème qui se pose dans *Temps et récit*, il n'en demeure pas moins que leurs analyses sont chacune l'image inversée de l'autre. Si l'analyse augustinienne par le côté des paradoxes du temps « donne en effet du temps une représentation dans laquelle la *discordance* ne cesse de démentir le vœu de *concordance* constitutif de l'*animus* »⁶⁷, l'analyse aristotélicienne par le côté de l'organisation intelligible du récit, en revanche, « établit la

⁶³ Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, 1983, p. 9.

⁶⁴ *Id.*, p. 9.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

⁶⁶ Saint Augustin s'enquiert de la nature du temps, sans apparemment se soucier de fonder sur cette enquête la structure narrative de l'autobiographie spirituelle développée dans les neufs premiers livres *des confessions*. Aristote construit sa théorie de l'intrigue dramatique sans considération pour les implications temporelles de son analyse, laissant à la physique le soin de prendre en charge l'analyse du temps.

⁶⁷ *Ibid.*

prépondérance de la concordance sur la discordance dans la configuration de l'intrigue »⁶⁸, mieux, le triomphe de l'ordre sur le désordre.

Comme nous venons de le suggérer par la description de la tétralogie de Wajdi Mouawad, laquelle description nous a permis de mettre en valeur le caractère fragmentaire de la structure des spectacles, la présente étude se fixe pour objectif de voir dans l'acte poétique par excellence, la catharsis (tension dramatique) opérée par l'intrigue elle-même, sans perdre de vue que notre propos ne met pas l'accent sur la seule concordance, mais de façon implicite sur le jeu de la discordance à l'intérieur de la concordance. Une concordance qui consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme, formant un tout et ayant une certaine étendue. Pour bien comprendre cette idée « d'une action menée jusqu'à son terme » partons de l'opposition qu'Aristote fait entre l'unité temporelle et l'unité dramatique. D'un côté, l'unité temporelle caractérise « une période unique avec tous les événements qui se sont produits dans son cours, affectant un seul ou plusieurs hommes entretenant les uns avec les autres des relations contingentes »⁶⁹. De l'autre, l'unité dramatique caractérise « une action une »⁷⁰, qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin. En examinant les trois premières pièces de Wajdi Mouawad, on constate, *a priori*, qu'elles n'obéissent pas à ce modèle de concordance, en ce sens que le principe d'ordre qui préside à ce qu'Aristote appelle l'« agencement des faits » n'est pas explicitement vérifiable dans la structure de l'intrigue. C'est *a posteriori*, en reconstituant le mythe, c'est-à-dire l'agencement selon Aristote des faits, afin de marquer le caractère opératoire de la fable, que nous arrivons à avoir une concordance. Or, dans *Ciels* où le temps de la fable est celui de l'intrigue, il y a directement concordance. On peut dire, à juste titre, que c'est parce qu'il n'y a pas de retour vers le passé que cette pièce de théâtre paraît se constituer en un contrepois esthétique. Cependant, il reste de savoir si la tétralogie de Wajdi Mouawad, met l'accent sur la seule concordance ou de façon voilée, sur le jeu de la discordance à l'intérieur de la concordance, autrement dit, si le lien interne de l'intrigue est logique plus que chronologique.

⁶⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit 1, Op. Cit.*, p. 18.

⁶⁹ Aristote, « Poétique », cité par Paul Ricœur dans *Temps et récit 1, Id.*, p. 82.

⁷⁰ *Ibid.*

Paul Ricœur établit dans *Temps et récit I* à l'instar d'Aristote une opposition entre intrigue une et intrigue à épisodes. Par intrigue une, il entend une intrigue où les épisodes s'enchaînent, « l'une à cause de l'autre », c'est l'enchaînement causal et donc le vraisemblable, comme c'est finalement le cas dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*. Alors qu'une intrigue à épisodes c'est, dit-il, une intrigue dans laquelle les épisodes se suivent, « l'une après l'autre », autrement dit, une sorte de suite épisodique. Dans une œuvre littéraire, un épisode peut être considéré comme une péripétie, une micro action liée à une action principale, un événement particulier appartenant à un ensemble. En examinant de plus près les pièces de Mouawad, on constate que malgré le décousu des épisodes il y a en effet un enchaînement causal.

La connexion interne de l'action chez Wajdi Mouawad, et partant dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*, inclut la discordance. Par discordance, à l'instar de Ricœur, nous entendons « les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée, depuis une situation initiale jusqu'à une situation terminale »⁷¹. Le modèle d'écriture que nous propose Wajdi Mouawad, et là on peut le dire, n'est pas uniquement un modèle de concordance, ce qu'est tout autant le cas du modèle tragique dans la théorie aristotélicienne de l'intrigue, mais plus encore un modèle de concordance discordante. Définissons cette concordance discordante comme nous le propose Ricœur par la notion de « synthèse de l'hétérogène ».

Dans le cadre des spectacles que nous examinons l'inépuisable source de violence qui se déploie dans ces spectacles est à lire dans les histoires reçues des mythes concernant les grandes maisons célèbres, à l'exemple des Labdacides et Atrides. C'est dans ce trésor que notre dramaturge puise la matière même de l'effroyable et du pitoyable pour rendre intelligible le grand mouvement de l'histoire. Dans la situation de l'action et des personnages de *Littoral*, Wajdi Mouawad nous apprend que c'est lors de ses échanges sur la peur de la mort qu'il a commencé à développer une idée pour un spectacle né de ses lectures d'*Œdipe*, *Hamlet*, et de *L'Idiot*. Non seulement toutes ces trois œuvres parlent du père, mais de plus elles suscitent la peur, la pitié. C'est donc les yeux fixés sur l'effroyable et le pitoyable que notre dramaturge entame le premier volet de ce qui va être des années plus tard une tétralogie. La figure du discordant se caractérise premièrement dans cette tétralogie par les incidents destructeurs et

⁷¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 168.

pitoyables. Ces incidents sont ce qui à notre sens constitue une menace majeure pour la cohérence de l'intrigue. Quand on prend par exemple la situation du personnage de Nawal dans *Incendies*, le discordant ici pourrait être marqué par les événements destructeurs et pitoyables qu'elle traverse tout au long de la pièce, en partant de l'enlèvement de son enfant, en passant par son emprisonnement, la torture, jusqu'à ce qu'elle se rende compte que son bourreau n'est autre que son fils. Cependant, à la fin du spectacle avec l'enquête que mènent Jeanne et Simon naît une réconciliation, on se rend compte que ce qui au départ occasionne peine et détresse aboutit à une sorte d'apaisement. Si cela peut sembler impossible, il y a une volonté ici de donner du sens au non sens, de rendre cohérent ce qui est incohérent, et concordant ce qui est discordant. Par ailleurs cette concordance-discordante, on la voit dans l'inclusion de plusieurs éléments tels que les extraits d'autres textes, la référence au mythe, à la peinture, au cinéma, à la photographie, etc. dans les spectacles de Mouawad, donnant l'impression de discordance alors qu'il y a concordance. Nous en parlerons plus longuement dans les chapitres sur l'intertextualité et l'intermédialité. Toutefois ce qu'il faut dire dans ce jeu de discordance à l'intérieur de la concordance, de cette sorte de discordance-concordante, c'est que même la structure du personnage et le cadre spatio-temporel dans lequel il s'inscrit sont dans cette situation. Basé sur la simultanéité et l'éclatement, sur le va et vient entre le présent et le passé, sur l'intrusion d'un temps autre dans le continuum temps linéaire, le cadre spatio-temporel traduit l'idée d'un personnage changeant, en morceau, en construction, et en évolution.

II. PERSONNAGES ET CADRE SPATIO-TEMPOREL.

2.1. Le morcellement du personnage : de l'éclatement, de la discontinuité du personnage à son unité.

Employé, entre autres, en littérature et réservé aux personnes humaines, le terme de personnage a été progressivement remplacé par les concepts d'actant et d'acteur. Selon le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, l'actant est « celui qui

accomplit ou subit l'acte, indépendamment de toute détermination »⁷². Ainsi, pour citer L. Tesnière, les « actants sont les êtres ou choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès »⁷³. La notion d'actant, partant celle de personnage, n'est donc pas une notion exclusivement anthropomorphe. Cependant, nous ne ferons aucunement référence à la notion d'actant non- anthropomorphe et en resterons dans le cadre de notre analyse à la notion de personnage purement et simplement, donc d'actant anthropomorphe.

Si l'on en croit les théoriciens du récit, l'étude des personnages devrait préoccuper au premier chef tout critique. On peut donc dire que la notion de personnage est l'une des pierres angulaires du texte littéraire, car elle permet d'assurer la lisibilité du texte. À cet effet, Ph. Hamon déclare : « Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de « fixation » traditionnels de la critique (ancienne et moderne) et des théories de la littérature »⁷⁴. Le personnage est donc le support de création, d'évolution et de transformation de toute œuvre. *De facto*, il peut donc faire l'objet d'une étude dans l'environnement théâtral.

Dans l'optique de notre analyse, étant donné qu'il s'agit de pièces de théâtre – nullement de roman –, précisons au passage que « le paysage théâtral a connu ces trente dernières années de nouveaux bouleversements, qui ont affecté, et dont témoigne à titre privilégié, le personnage, ses modes de définition et son statut »⁷⁵. Même au théâtre, depuis le tournant du XX^e siècle, la notion de personnage est l'objet d'un questionnement, en ce sens que l'étude du personnage théâtral constitue, et pour cause, « l'objet d'un malentendu entre l'idée classique qu'on se fait de lui et la réalité de ses écritures »⁷⁶ dans le théâtre contemporain. Selon Jean-Pierre Ryngaert, dans

⁷² *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, dirigé par Bernard Quemada et François Rastier, Paris, Hachette, 1993, p. 3.

⁷³ *Id.*

⁷⁴ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 15.

⁷⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, et recomposition*, Éd. Théâtrales, 2006, p. 7.

⁷⁶ *Id.*

l'univers théâtral contemporain certains auteurs refusent désormais de parler de personnages. Cela, parce qu'au théâtre « il ne s'agit pas de personnages mais de personnes »⁷⁷, d'acteurs, comédiens. Ce qui aujourd'hui pose problème dans le fait de parler des personnages, c'est d'entrer ainsi dans une forme théâtrale canonique, dans des dramaturgies qui passent pour figées. Or, s'il est avéré que la forme dramatique est en crise, c'est que le personnage l'est tout autant. Certains auteurs préfèrent donc se référer avec prudence à la notion de personnage. Dans cet élan, le mot de figure, alternatif à celui de personnage, auquel préfère désormais recourir un certain nombre d'auteurs, d'artistes et critiques, s'est imposé, plus ou moins instinctivement, dans les discours entourant et commentant les écritures théâtrales :

La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle ; elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique (...) On parle de figure en rhétorique, mais aussi en géométrie, en danse et, plus globalement, dans tout ce qui a trait à l'acrobatie (cirque, gymnastique, sport de glisse). Parler dans ce contexte de figure, c'est toujours pointer la question du corps (et/ou du langage) mis en jeu dans un espace et selon un protocole donnés...⁷⁸

Le constat que nous faisons, c'est que malgré les différentes appellations qu'a pris le terme de personnages ces trente dernières années, en tant que lecteur/spectateur que nous sommes, le personnage reste une unité de signification primordiale dans la construction du sens sous-jacente à la composition d'une œuvre littéraire. Et ce travail de construction de sens ne peut se faire que dans le cadre de l'étude intégrale d'une pièce de théâtre, parce que le personnage se donne à voir de manière fragmentée. En tant que morphème fragmenté, le personnage est une unité de signification essentielle dans la lecture du théâtre. Il vectorise la fable. Il est le passeur d'informations, et est le fruit de phrases prononcées par lui ou sur lui. Il est le support des conversations et des transformations du muthos. En somme, le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un effet de contexte et d'une activité d'assemblage d'unités de sens,

⁷⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain*, Op. Cit., p. 7.

⁷⁸ *Id.*, p. 11.

c'est-à-dire de phrases prononcées par lui ou sur lui, opérée par le lecteur/spectateur. De ce fait, notre étude du personnage trouve ici tout son sens.

Tout comme nous l'avons déjà dit en amont sur la discontinuité narrative, dans la manière qu'a Wajdi Mouawad de relater les événements on voit s'enchevêtrer dans une même unité de sens différents moments de l'histoire. À cet éclatement de la forme dans la tétralogie de Wajdi Mouawad, mais clairement explicite dans les trois premières pièces, correspond le morcellement du personnage. Tenir un discours sur le morcellement du personnage, c'est dire que les personnages de Mouawad renoncent à la permanence du nom, d'une identité sociale, sexuelle, subjective, identifiable une bonne fois pour toute. Les personnages de Wajdi Mouawad possèdent l'inconstance des personnages de théâtre de notre époque : leur identité culturelle est difficilement saisissable, leur rapport au passé incertain, leur rapport au temps et à l'histoire désancré. Ils souffrent en outre d'une fragilité et également d'une instabilité liées à leur vie. Les personnages sont parfois visibles, parfois invisibles, présents sans être là, là sans être présents.

Parler des personnages ici, c'est tenir compte d'autres problématiques, à savoir l'identité, le rapport à l'espace et au temps, à l'histoire, mais également à une conception du lieu qui tient une place privilégiée, car l'identité des personnages se déploie dans un lieu donné. Pour ce qui est de l'identité des personnages, retenons qu'elle se ramène à « toutes les données du texte qui vont dans le sens de la construction d'une identité physique et d'une identité sociale »⁷⁹. Soit il y a une redondance parfaite et donc, permanence du personnage dans son être, soit se dessine un certain décalage et, donc, une identité mouvante, incertaine, conflictuelle :

Aujourd'hui, des personnages donnent parfois l'impression de changer d'identité, d'être porteurs d'identités multiples ou très ouvertes. Ces personnages caméléons et ces « impersonnages » à géométrie variable, selon la formule de Jean Pierre Sarrazac, se révèlent en fonction de ceux à qui ils sont confrontés.⁸⁰

⁷⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Le personnage contemporain*, Op. Cit., p. 18.

⁸⁰ *Id.*, p. 19.

Dans *Littoral*, le personnage de Wilfrid est défini, par l'auteur, à la quatrième de couverture comme un orphelin qui vient d'apprendre la mort de son père inconnu et décide de lui offrir une sépulture décente dans son pays natal. L'existence et l'identité de ce personnage est le fruit des rencontres qu'il fera tout au long de son voyage. On peut donc dire que c'est à la suite de sa rencontre avec l'autre que Wilfrid entreprend un processus d'identification et réidentification de soi, qu'il va retrouver le fondement de son existence et de son identité. C'est donc un personnage qui nous est présenté dès le début de ce spectacle comme un personnage en pleine mutation. Dans le prologue de l'auteur servant à situer les personnages et l'action de la pièce, la première idée qui ressort est celle de la rencontre entre Isabelle Leblanc et Wajdi Mouawad. La rencontre entre les personnes d'Isabelle Leblanc et Wajdi Mouawad est marquée par un processus d'identification autour de l'invariant relationnel qu'est ici « l'écœurement » pour Isabelle Leblanc et « l'égarement » pour Wajdi Mouawad. Cela suffit pour faire naître chez ces deux personnes « la soif des idées », « le désir de s'extraire du monde » qui comme ils le prétendent cherche à les écraser. En somme nous avons deux personnes ayant pris mutuellement conscience du désir de s'extraire du grand mouvement de l'histoire qui les écartèle, mieux du monde qui cherche à leur faire croire que l'intelligence est une perte de temps, la pensée un luxe, les idées une fausse route. C'est donc à contre courant de cette pensée commune qu'Isabelle Leblanc et Wajdi Mouawad, partant les personnages de la pièce, vont naviguer pour prétendre à une « vie bonne avec et pour l'autre » dans ce monde qu'ils ne comprennent pas.

Le monde que Wajdi Mouawad déploie est un monde dont l'inépuisable source de violence est tirée des grands mythes, à l'exemple de celui d'Œdipe, d'Antigone, Médée, etc. C'est donc dire qu'il met en place des situations dramatiques dans lesquelles les personnages doivent venger un proche, se révolter, tuer un des siens à la croisée des chemins sans le reconnaître, commettre l'inceste, se sacrifier, résoudre une énigme, etc. Dans *Littoral* par exemple les personnages sont dans un rapport étroit avec le père. C'est un spectacle mettant en scène un personnage qui, perdant son père, cherche un endroit pour l'ensevelir. Lors de sa quête, il fera la rencontre de trois garçons qui sont chacun le reflet des trois géants : Œdipe, Mychkine et Hamlet. Amé est le reflet d'Œdipe, il a tué son père à la croisée des chemins dans le noir. Sabbé est celui de Mychkine, il a assisté à l'assassinat de son père. Quant à Massi, il n'a jamais connu son père. Il est le reflet d'Hamlet.

Les personnages principaux de *Littoral* par ordre d'apparition, Wilfrid, Le père, Chevalier Guiromelan, Simone, Amé, Sabbé, Massi, Joséphine, se caractérisent par rapport à la perte du père. Cette perte qui entraîne Wilfrid au pays natal est non seulement l'occasion de trouver un endroit de paix pour ensevelir ce père inconnu, mais c'est également au cours du voyage pendant lequel il rencontre Simone, l'aveugle qui lit en pleine nuit, les villageois, Amé, Sabbé, Massi, et Joséphine, qu'il va passer de l'adolescence à l'âge adulte, mieux au rang de père. Autant dire que le voyage de Wilfrid est un voyage initiatique.

L'idée de rapatrier le corps du père est la conséquence de la mort du père en terre étrangère. Dans sa requête au juge à la scène 17, Wilfrid parle de son père afin que l'autorisation de rapatriement lui soit accordée. Il présente le père dans son plaidoyer comme un citoyen qui n'est ni un chef d'État ni une personnalité d'importance civile. Il requiert du juge la permission d'aller avec le corps de son père au pays natal car c'est non seulement pour lui une façon de réconcilier les morts avec les vivants, d'aider les morts à retrouver le repos, mais parce que, là-bas se trouve son bonheur, puisqu'il y est né. Dès lors, le retour au pays des origines apparaît comme un prétexte à la réconciliation, à la paix et au repos de l'âme du père. Ce voyage qu'entame Wilfrid fait que les personnages d'Ismail (Le Père) et Wilfrid, du point de vue spatio-temporel, sont en mouvement.

Le père de Wilfrid est porteur d'un passé considérable. Ainsi, on peut dire qu'il se rapproche des personnages de la tragédie classique, en ce que son apparition à la scène 10, alors qu'il est déjà mort, « s'accompagne d'informations massives sur ses origines, son passé, les faits qu'il a accomplis, sa famille »⁸¹. C'est un personnage qui « est comme adossé au passé, sur lequel il prend appui pour agir ou, au contraire, qui pèse lourdement sur son actualité présente »⁸², ce qui le conduit à revenir du séjour des morts pour s'expliquer ou commenter le passé et le présent. Cela, nous le voyons de la scène 11 à la scène 16 où il revient pour s'expliquer ou commenter son passé. En s'expliquant sur sa douleur et la naissance de Wilfrid, il dit à son fils : « Je ne me souviens plus... Ma mémoire est une forêt. Ta mère seule s'y promène. Elle foule de ses

⁸¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain*, Op. Cit., p. 23.

⁸² *Id.*

pas mon cerveau et, sans cesse, ravive le souvenir »⁸³. La douleur du père de Wilfrid est liée à la mère de ce dernier, morte en accouchant. Il se sent coupable de la mort de sa femme, car il a décidé de sauver l'enfant. Il revient du séjour des morts non seulement pour exprimer sa douleur à son fils mais aussi pour lui dire qu'il n'a jamais cessé de se demander s'il avait bien fait, car il est considéré par la famille de sa femme comme un assassin. En effet, le personnage du père nous est présenté par la famille maternelle de Wilfrid comme étant un salaud de la pire espèce (Oncle Émile le considère comme le responsable de la mort de sa sœur Jeanne, il dit qu'il n'était jamais là, toujours à droite et à gauche, toujours partout sauf avec elle). En conséquence, Ismail est celui qui ne peut être enterré au caveau familial à côté de Jeanne, pas parce qu'il a commis certaines erreurs qui ont jeté un froid entre lui et les parents de sa femme, confie Tante Marie à Wilfrid, mais parce qu'il n'y a plus de place, dans le caveau, pour enterrer Ismail, toutes les cellules sont déjà réservées. Pourtant de façon contradictoire, il est présenté par sa femme Jeanne comme le gardeur de troupeaux :

Jeanne. Wilfrid, ton père est un gardeur de troupeaux.

*Jeanne. Ton père est un gardeur de troupeaux.*⁸⁴

Le personnage du père comme gardeur de troupeaux peut être entendu en ce sens qu'à la fin de la pièce, les sacs contenant les noms des gens de la région du nord, de ceux qui vivent à l'est, au bord de la mer, dans la montagne, des habitants de la grande plaine, et de la région du sud, vont lui servir d'ancre, et le garder accroché à la terre de son pays, pour ne pas laisser son corps à la mer sans attache. On peut aller plus loin dans notre interprétation pour dire qu'il ne s'agit pas simplement de garder le corps du père au fond de l'eau, mais plutôt d'en faire le symbole de toute une communauté.

Le morcellement du personnage du père est traduit, entre autres, par les différentes dénominations que revêt le père de la scène 11 à la scène 16 où il revient pour s'expliquer pendant que son fils lit les lettres qu'il lui avait écrites. Dans ces dernières, il apparaît comme Le Père adulte (celui qui a écrit les lettres, et qui du point de vue de l'action apparaît comme lecteur de ses propres lettres), Le Père (celui qui est mort et qui revient pour s'expliquer et commentateur des faits de son passé), Le Père

⁸³ Wajdi Mouawad, *Littoral, Op. Cit.*, p. 44.

⁸⁴ *Id.*, p. 43.

Jeune (celui qui matérialise ses souvenirs). Par ailleurs, dans le reste de l'ouvrage le morcellement du père est caractérisé par le fait qu'étant mort il revient dans la pièce pour commenter le présent et le passé d'autres personnages. On le voit par exemple demander au chevalier Guiromelan pourquoi son fils lui parle si durement :

Le Père. Pourquoi mon fils me parle si durement ?

*Le Chevalier. C'est l'époque qui veut ça, le temps des gisants n'est plus ce qu'il était.*⁸⁵

On le voit aussi se demander dans son premier récitatif ce que l'on va faire de son corps, se dédoubler pour être le père de Joséphine sans être celui de Wilfrid, prendre conscience de la fin de son odyssee dans son deuxième récitatif, enfin dans son dernier récitatif, devenir indistinctement le père d'Amé, Sabbé, et de Massi⁸⁶.

Wilfrid est un personnage sans passé vivant dans le présent, jusqu'à ce qu'il apprenne la disparition de ce père inconnu. En effet, le personnage de Wilfrid est le type de personnage du drame contemporain, étant donné qu'il vit dans le présent. On peut dire que le présent l'immobilise et l'empêche de voir au-delà. La mort du père et les rencontres qu'il fera à l'issue de ce voyage au pays natal sont des étapes dans son passage de l'enfance à l'âge adulte. C'est en apprenant l'histoire de son père (il la découvre dans les lettres), les histoires personnelles des jeunes de son âge qu'il rencontre, que Wilfrid va évoluer. On peut dire qu'il se construit au fur et à mesure de sa quête d'un lieu de sépulture décent pour la dépouille de son père. C'est un personnage qui pour surmonter ses angoisses se dédouble. En effet, pour surmonter ses peurs d'enfance, Wilfrid se crée un double imaginaire : d'une part il se dédouble en réalisateur de film pour se dire que sa vie n'est qu'un film, d'autre part il se dédouble en chevalier pour surmonter ses faiblesses. Son passage de l'enfance à l'âge adulte est lié aux multiples facettes qu'il va prendre tout au long de la pièce, jusqu'à la prise de conscience de son statut d'homme :

Wilfrid. Oui. C'est fini.

⁸⁵ Wajdi Mouawad, *Littoral, Op. Cit.*, p. 84.

⁸⁶ *Id.*, p. 98-99.

Le Chevalier. Tu es devenu grand. Ne pleure pas.

Wilfrid. Regarde-moi, Chevalier. Aujourd'hui, plus personne ne m'appellera son fils ! Aujourd'hui, il y a une peine en moi que je ne soupçonnais pas. Je veux que tu deviennes à jamais invisible pour que je puisse mieux l'affronter. Le rêve que tu es m'aveugle trop la vie.

(...)

*Wilfrid. L'enfance est terminée, Chevalier, et tu vas me manquer.*⁸⁷

Entre autres aspects du personnage de Wilfrid, c'est son rapport au passé incertain, son rapport à l'histoire et au temps désancré qui le caractérise. Le rapport de Wilfrid au passé est clairement défini dès sa prise de parole au début de la pièce lorsqu'il s'adresse au juge, et un peu plus tard en écoutant l'histoire d'Amé il s'isole et se demande quelle histoire raconter si ce n'est les silences que lui a légués son père :

*[...] je suis là, devant vous et vous me dites : racontez-moi un peu qui vous êtes comme si j'étais une histoire. Mais rien, je ne suis rien, un quidam ou alors je ne sais pas ou je n'ai jamais su !*⁸⁸

*Et moi, quelle histoire je pourrais raconter sinon celle des silences que tu m'as légués ? Ils sont pleins de mots pleins et moi vide de mots vides !*⁸⁹

Toutefois, le père apparaît pour lui dire que ces silences ont vécu la guerre. Dès lors, on peut dire que l'histoire du père, donc son passé, est léguée au fils pour lui permettre de combler ses incertitudes, et d'agir en homme. Le passé du père peut être considéré ici comme le fondement de l'identité du fils, car il permettra à Wilfrid dans la pièce de connaître son père et de se connaître lui-même.

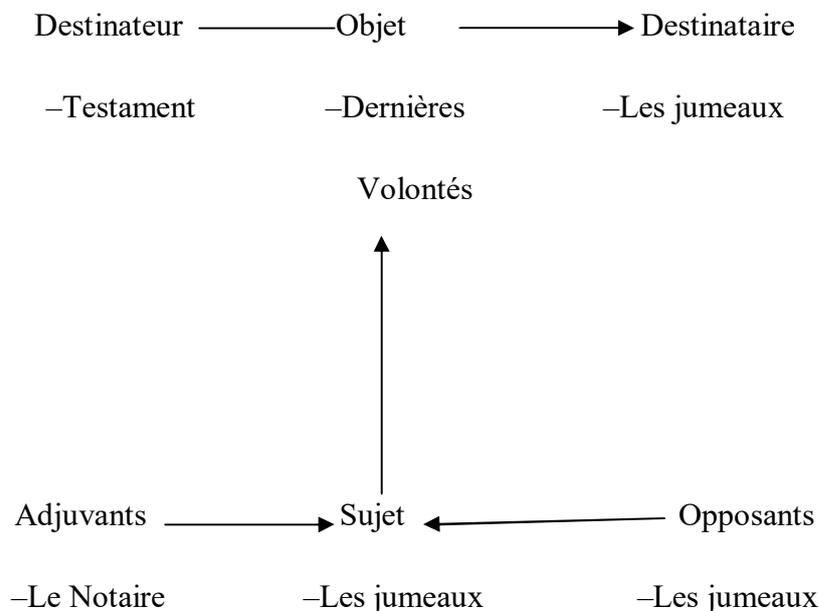
Dans *Incendies*, le morcellement du personnage est perceptible chez Nawal et Nihad. Le morcellement du personnage de Nawal s'explique en ce sens que dans la

⁸⁷ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 100-101.

⁸⁸ *Id.*, p. 11.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 73.

pièce elle revêt différentes figures que sont : la femme qui écrit (la résistante), le numéro 72, la femme qui chante. Et quant à Nihad parce qu'il est à la fois le fils, le père de Jeanne et Simon, le frère de Jeanne et Simon, et le bourreau de sa mère. Et c'est cela qui fait d'ailleurs que la mémoire soit en morceaux. En s'intéressant au personnage de Nawal par exemple, nous constatons que Jeanne et Simon en effectuant un voyage au pays natal reconstruisent le puzzle de l'histoire de leur mère. On a donc dans cette pièce des personnages qui interagissent autour de l'histoire de Nawal. L'étude qui va suivre ne s'intéresse pas à proprement parler au personnage de Nawal ni à celui de Nihad, mais à Jeanne et Simon qui effectuent ce retour en arrière. Cela en basant simplement notre étude sur le schéma actantiel ci-dessous, parce qu'il permet de visualiser les actions des personnages ou les différents rapports de force entre eux. Nous parviendrons ainsi, à partir des rôles joués par Jeanne et Simon, à déterminer leur évolution.



Le destinataire et le destinataire se définissent l'un par rapport à l'autre. Du point de vue syntagmatique les parcours du destinataire et du sujet sont différents, car leurs actions ne se situent pas sur le même plan. Alors que dans *Incendies* les actions du sujet se situent sur le plan pragmatique, celles du destinataire relèvent du cognitif. Le modèle actantiel ci-dessus fait apparaître sur l'axe de communication deux actants: le testament (non-anthropomorphe), et les jumeaux (anthropomorphes). Dans l'économie de la pièce le testament et les jumeaux sont directement cités. À partir du testament de Nawal il se donne à lire les dernières volontés qui réveillent en Jeanne et Simon « l'incertaine histoire de leur naissance ». Le souhait testamentaire est la conséquence d'actes posés

antérieurement par Nawal. Ses actions qui sont le témoignage de son passé constituent un héritage pour les jumeaux. Un héritage qui, dans l'expression de l'auteur pour qualifier sa pièce n'est qu' « une consolation impitoyable », étant donné qu'il dévorera les destins de Jeanne et Simon.

Comme le destinataire et le destinataire, le sujet et l'objet se définissent l'un par rapport à l'autre. Le sujet est toujours sujet d'un désir. Le désir est ce qui porte un sujet vers un objet. C'est donc le constat d'une absence et la volonté de combler cette absence. L'axe de désir est représenté dans notre schéma par les jumeaux et les dernières volontés. La singularité du désir des jumeaux qui est d'accomplir les dernières volontés de Nawal est qu'il est collectif et non individuel. Les actant-sujets Jeanne et Simon en enquêtant sur le passé de leur mère expriment un vouloir au second degré. Nous pouvons ici parler de devoir, dans la mesure où la volonté des jumeaux de retrouver le père et le frère dont ils ignoraient l'existence est suscitée par l'actant-objet (Testament) et l'actant-sujet (Notaire). Dans un premier temps, il n'est aucunement question pour les jumeaux de se lancer dans cette quête. C'est au fur et à mesure que le récit avance qu'on découvre d'abord chez Jeanne, et ensuite chez Simon le désir de faire la volonté de leur mère. Du coup, on a des personnages qui sont en même temps destinataires, sujets et opposants. Nawal veut donc offrir à ses enfants un héritage bâti du sceau d'une vérité qui ne peut être révélée qu'à la condition d'être découverte. On pourrait penser à une sorte d'initiation. Car les personnages de Jeanne et Simon évoluent au fur et à mesure que la pièce avance.

S'il est vrai que l'axe du conflit concerne les rapports entre adjuvant et opposant, il n'en demeure pas moins qu'il est possible de voir se dessiner sur cet axe des couples. Ainsi, nous pouvons voir les relations particulières qui lient l'adjuvant et le sujet, le sujet et l'opposant, et l'adjuvant et l'opposant.

Pour parler de la relation qui lie l'adjuvant et le sujet, il convient de signaler qu'ici l'adjuvant et le sujet sont des actants-anthropomorphes. Comme adjuvant du sujet, Le Notaire est l'exécuteur testamentaire de Nawal, c'est lui qui amène les jumeaux à se lancer dans l'enquête. À travers la pièce, nous pouvons dire qu'il existe deux types de relation contractuelle. Pour Jeanne, son contrat, elle le noue avec elle-même, alors que Le Notaire propose son aide à Simon s'il s'engage à retrouver son frère.

La relation qui existe entre le sujet et l'opposant n'est pas une relation de type polémique, c'est-à-dire qu'il n'y a pas confrontation entre les deux actants. Jeanne et Simon dans leur rôle d'opposant ne développent pas une quête contraire à celle qu'ils sont censés mener en tant que sujet. Ils sont leur propre opposant, car d'après le testament ils ont déjà reçu le nom de sujet. Ils désapprouvent tout simplement le geste de leur mère qui, avant de mourir s'était enfermée dans un silence. Et là ils apprennent dans ses dernières volontés qu'ils doivent retrouver leur père et leur frère. Un père encore vivant, mort depuis des lustres d'après ce que la mère leur disait de son vivant, et un frère dont ils n'ont jamais connu l'existence auparavant.

La relation entre Le Notaire et les jumeaux est de type conflictuel. Le conflit qui oppose les jumeaux et Hermile Lebel est un conflit qui repose sur l'attitude de Nawal et se meut en conflit entre exécuteur testamentaire et héritiers. La fonction d'Hermile Lebel est une donnée fondamentale pour comprendre son opinion par rapport à l'acharnement des jumeaux à propos de leur mère. Nous dirons que leurs orientations sont vraiment opposées. Cela s'explique par le souhait des jumeaux d'aller à l'encontre des volontés de Nawal et l'entêtement du Notaire à convaincre les jumeaux de respecter les dernières volontés de sa cliente. Le Notaire est ici l'incarnation de la loi, la droiture, la rigidité. Ce qui caractérise ici l'évolution du personnage, c'est le fait que les jumeaux passent du statut d'enfants qui ne veulent pas faire les dernières volontés de leur mère à celui d'enfant qui vont justement faire les dernières volontés de leur mère. On a ici comme avec Wilfrid dans *Littoral* le modèle type d'un personnage en constance évolution qui se transforme au fur et à mesure de sa quête. Le retour au pays natal de Jeanne et Simon est non seulement une quête des origines, mais est aussi un voyage initiatique, une quête initiatique. Dans *Incendies*, les jumeaux cumulent les rôles actantiels pour déconstruire le morcellement des personnages de Nawal et Nihad et redonner ainsi cohérence à une identité qui a volé en éclats avec la lecture des dernières volontés de leur mère.

Loup dans *Forêts* se définit lui aussi autour d'une quête des origines. Elle pour connaître qui est sa véritable aïeule doit rechercher le maillon manquant en remontant le fil de ses origines. On pourrait se poser la question de savoir quel est le personnage qui représente ce maillon manquant ? Comment son histoire est-elle liée à celle de la famille Keller qui couvre toute la pièce ? Une étude basée sur un tel questionnement ne

peut pas nous permettre de mettre en valeur le morcellement du personnage, mais plutôt de reconstruire la généalogie de la famille de Loup.

Les personnages dans *Forêts* sont au nombre de dix-sept, parmi lesquels on dénombre huit femmes (Aimée, Léonie, Luce, Odette, Hélène, Sarah, Ludivine, Loup) et neuf hommes (Baptiste, Lucien, Achille, Alexandre, Albert, Edgar, Edmond, Samuel, Douglas Dupontel). Sur les huit personnages féminins, sept ont leur prénom dans les titres des tableaux de l'œuvre : Le cerveau d'Aimée, Le sang de Léonie, La mâchoire de Luce, Le ventre d'Odette, La peau d'Hélène, Le sexe de Ludivine, Le cœur de Loup. Le seul personnage féminin exclu des titres et pourtant présent dans la pièce s'appelle Sarah. En remontant le fil des origines de Loup, on s'aperçoit que Sarah est le maillon manquant. Elle est la véritable aïeule de Loup, la mère de Luce, la grand-mère d'Aimée. L'histoire de Sarah est liée à celle de la famille Keller par l'amitié entre Sarah et Ludivine.

Le morcellement du personnage qui nous préoccupe ici peut être perçu dans les personnages de Luce et Ludivine. Ce qui nous permet de l'affirmer, c'est le fait que Luce et Ludivine sont données à voir de manière fragmentée ; les informations sur elles sont disséminées dans l'œuvre. Ainsi, le personnage apparaît-il comme ce qui structurellement se révèle de façon progressive. C'est-à-dire que pour faire une biographie de ces deux personnages, nous devons rechercher dans l'ensemble de l'œuvre des informations relatives à leur caractère, profession et rôle dans la famille. Luce est un personnage qui dès le début de la pièce nous est présenté par sa fille Aimée comme quelqu'un qui n'existe pas. Et pour comprendre pourquoi Aimée la décrit ainsi, il faut rentrer dans sa vie. Luce Brouillard est coupée du monde depuis trente ans, elle passe son temps à fumer et à écouter la radio. Selon Achille son mari, elle est arrivée au Québec en avril 1943 pendant la Deuxième Guerre mondiale avec un aviateur québécois, Armand Godbout, qui l'a ramenée avec lui de France⁹⁰. Adoptée par les parents de l'aviateur, Rosaire et Louise Godbout, agriculteurs à Québec, Luce Brouillard a passé sa vie à attendre sa mère, car avant de partir Armand avait dit à ses parents : un jour, sa mère viendra la chercher. Cette attente Luce va la combler d'abord dans la prière, ensuite dans l'acte sexuel, et enfin dans l'ivresse. Ayant compris que sa mère ne viendrait jamais, Luce est tombée enceinte et a eu Aimée. Lorsque les services

⁹⁰ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p. 42.

sociaux vont lui enlever sa fille à cause de son alcoolisme, elle va se trancher les veines, mais sera sauvée, et deviendra de plus en plus violente et hargneuse dans ses propos. À cette blessure liée à l'attente d'une mère s'ajoute une blessure physique. En effet, les parents adoptifs de Luce vont lui faire arracher toutes ses dents à douze ans pour seulement une dent cariée⁹¹. Le morcellement de ce personnage nous le percevons dans son caractère changeant tout au long de sa vie, mais aussi dans les différents noms de famille que portera le personnage. Comment Luce est-elle passée de Luce Brouillard à Luce Davre ? Tout part de l'amitié entre Ludivine et Sarah. Luce est remise à l'aviateur sous le nom de Luce Brouillard, elle-même fille de Ludivine Davre. C'est lorsque Sarah dit à Luce que Ludivine Brouillard s'appelait Ludivine Davre, alors qu'elle est à deux doigts de lui dire que sa mère n'est pas Ludivine, que désormais elle s'appellera Luce Davre.

Dans *Forêts* au-delà du fait que Luce et Ludivine nous apparaissent en morceaux, Loup, plutôt que d'être morcelée, est en évolution. Mélangeant le français, le parler québécois et les expressions anglo-saxonnes, tout cela dans un style proche des gens de la rue, Loup tout comme les personnages principaux de la tétralogie a un langage assez grossier. Par exemple lorsqu'elle dit :

Bon ! Ça fait quatre heures qu'on niaise dans c't'hosti d'hôtel de riche à marde ! Je crisse mon camp ! Le prochain scientifique que je rencontre, j'y mets mon poing dans face sacrement !

Hey, vous le Français là, fuk you, tsé !

Whatever ! Fuk !, en quoi ça vous concerne ?⁹²

Âgée seulement de seize ans, Loup apparaît dans la première moitié de la pièce comme une adolescente en proie à un mal être caractérisé par le sentiment de culpabilité suite au sacrifice de sa mère et la peur de ne pas pouvoir être à la hauteur de la mission qui est la sienne. Les grossièretés de Loup sont le résultat de son angoisse de passer à l'âge adulte. C'est un personnage qui n'a pas encore confiance en soi. Et ce manque de confiance, elle le transfère dans un vocabulaire injurieux pour masquer ses atermoiements à prendre la décision de remonter le fil de ses origines. Par ailleurs, on

⁹¹ Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p. 48.

⁹² *Id.*, p. 17-18.

constate que lorsqu'elle va enfin prendre la décision de mener l'enquête, son langage va peu à peu s'affiner. Cela on le voit quand elle parle à son père au téléphone :

*Papa c'est moi, c'est Loup. Je voulais juste te dire que je pars. Je ne veux pas que tu t'inquiètes. Je pars. Je vais aller voir Luce [...] Un seul signe de faiblesse et c'est la catastrophe frontale avec une douleur que je ne croyais pas avoir car je me pensais sans cœur. Je me pensais sans cœur papa. Mais quelque chose s'est mis à craquer. Papa, je vais aller rendre visite à Luce [...]*⁹³

Ce que l'on relève ici, c'est que l'adolescente décrite par Douglas Dupontel comme « honteuse, vulgaire, grossière et sans tenue vestimentaire digne de ce nom »⁹⁴ commence à se transformer pour atteindre la maturité. Son vocabulaire qui au début de la pièce est vulgaire, se modifie et perd son agressivité. On voit dans son appel téléphonique un personnage sage, respectueux et disposé à entamer une aventure, aussi périlleuse soit-elle.

Loup est donc un personnage qui se construit au fil de la pièce, qui évolue pour devenir un être adulte. Cette façon de faire évoluer le personnage en le brisant pour ne garder de lui que ce qu'il y a d'essentiel pour la survie du groupe, on le voit aussi dans le dernier volet de la tétralogie. Dans *Ciels* on retrouve également ce type de personnage. À titre d'exemple nous avons Dolorosa, Charlie Eliot Johns, Vincent Chef-Chef. Du point de vue individuel, on peut dire que l'évolution de ces personnages est liée à la recherche d'une manière plus adaptée d'assumer leur rôle familial de père, de mère ou de fils. Dès lors, c'est au fil de cette quête que les personnages passent d'un état à un autre. D'où leur évolution.

Les protagonistes présents sur la scène dans *Ciels* sont au nombre de huit, à savoir Clément Szymanowski, Blaise Centier, Dolorosa Haché, Charlie Eliot Johns, Vincent Chef-Chef, Valéry Masson, Victor Eliot Johns, Anatole. Parmi les personnages féminins présents sur la scène, seule Dolorosa figure dans la liste des personnages, alors que deux d'entre elles sont citées dans la narration : Mary Rose Sorow (l'ex-femme de Valéry) et la vierge Marie. Dolorosa, pour parler d'elle en termes de morcellement,

⁹³ Wajdi Mouawad, *Forêts, Op. Cit.*, p. 39-40.

⁹⁴ *Id.*, p. 35.

nous est présentée au début de la pièce comme une femme qui parle plusieurs langues. Ayant tué ses trois filles, Emily, Sylvie et Clarisse, ainsi que leur père, elle se retrouve enceinte de Valéry Masson. Le morcellement de ce personnage, et partant son évolution, est caractérisé par la réconciliation avec son père⁹⁵, son acceptation de la grossesse après qu'elle a tenté de mettre fin à ses jours et à ceux de l'enfant⁹⁶, mais surtout lorsqu'elle s'adresse à ses filles qu'elle a tuées par l'entremise des statues comme si elle voulait se repentir⁹⁷, et plus tard quand elle avoue à Vincent Chef-Chef devant tous les membres de la cellule francophone que l'infanticide est enceinte de ce père mort⁹⁸. Nous avons donc là, un personnage qui passe du statut d'infanticide à celui de mère. Elle va enfin être réintégrée dans la communauté. Le personnage de Vincent Chef-Chef caractérisé par le conflit de légitimité, et appartenant à la communauté des fils, évolue dans le sens inverse. Contrairement aux autres membres de la cellule qui pensent que la piste *Tintoret* est la bonne, Vincent privilégie la piste islamiste. Il va destituer Blaise Centier, chef de la cellule à laquelle il appartient, et devenir comme son nom l'indique chef du chef de la cellule francophone. Mais il ne parviendra pas à convaincre le Bureau du Secrétariat d'État à la Défense de l'imminence d'une attaque terroriste. Un message crypté que l'opération de décryptage menée dans ces derniers moments par Vincent Chef-Chef saura décoder n'empêchera pas l'attentat d'avoir lieu.

Ce qu'il faut retenir, c'est que les personnages de Wilfrid, des jumeaux, Loup, Dolorosa ou Vincent Chef-Chef, apparemment morcelés comme nous l'avons vu, ont en fait une trajectoire très classique. Ils découvrent qui ils sont. Ceux qui sont morcelés sont les personnages tels que le père de Wilfrid, Nawal, Nihad, Ludivine, Luce mais le morcellement de ces personnages n'est qu'apparent et transitoire puisqu'à la fin des pièces leur destin est pleinement signifiant. En cela Mouawad diffère sensiblement du théâtre postmoderne.

⁹⁵ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit., p. 38.

⁹⁶ *Id.*, p. 40.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 66-67.

2.2. Le glissement du lieu vers l'espace.

L'espace tout comme le temps que nous aurons à analyser tout à l'heure « sont deux éléments historiquement fondateurs de la représentation théâtrale qui se déroule toujours « Ici et maintenant » (c'est l'espace et le temps de la représentation) pour parler le plus souvent d'un « ailleurs, autrefois » (c'est l'espace et le temps de la fiction) »⁹⁹. En effet, l'espace et le temps dans la tétralogie sont des composantes qui se soucient davantage d'originalité que d'héritage pourrait-on dire, car il s'agit non seulement dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* d'un cadre spatio-temporel qui se règle sur « Ici, aujourd'hui », mais aussi d'un cadre spatial et temporel, à l'instar des pièces du théâtre contemporain, qui s'écarte de la tradition classique, c'est-à-dire un théâtre dans lequel les perceptions de l'espace et du temps ont radicalement évolué. En lisant, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* nous sommes obligés non pas d'abandonner le système habituel de repérage des composantes spatiales et temporelles mais de nous abandonner aux brisures des conversations et à la multiplicité des voix qui fondent la simultanéité et l'éclatement de l'espace-temps. Notre analyse de l'espace ici vient corroborer le fait que la tétralogie de Wajdi Mouawad repose à bien des égards sur une structure morcelée, éclatée, où le personnage comme nous l'avons dit en amont est fragmentaire, et se transporte dans des espace-temps différents en créant des possibilités et des virtualités, en multipliant les cassures et les vides qui brouillent le sens, et appellent l'intervention du lecteur/spectateur.

Dans sa lecture du théâtre contemporain, Jean-Pierre Ryngaert, en parlant de la perception de l'espace et du temps dans la dramaturgie d'Armand Gatti formule la pensée suivante :

L'Ici et maintenant de la représentation devient le creuset où le dramaturge conjugue à tous les temps les fragments d'une réalité complexe où les personnages, par l'ubiquité, voyagent dans

⁹⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Op. Cit., p.82.

*l'espace par l'intermédiaire du rêve ou bien, davantage encore,
par le travail de la mémoire.*¹⁰⁰

Ce qu'il faut retenir dans ce propos, c'est que le glissement du lieu vers l'espace part de l' « Ici et maintenant », car c'est à partir du temps et de l'espace de la représentation que le jeu, si nous osons dire, de l'anachronisme, voire du voyage dans différents espaces, est possible. *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* sont des spectacles où la quête identitaire des personnages s'accompagne d'un retour des protagonistes vers leur terre d'origine. Il y a donc traversée de l'espace des protagonistes (de l'endroit où ils sont vers le lointain). Même dans *Ciels* où l'enquête se déroule dans un espace clos, puisque, enfermés depuis huit mois dans un lieu secret où personne ne peut sortir ni entrer, cinq personnages espionnent les conversations du monde pour déjouer un attentat d'envergure mondiale. On se rend compte que cette enquête engendre, elle aussi, le glissement du lieu vers l'espace par la métaphore d'un espace clos attentif au monde extérieur. Cette affaire (le glissement du lieu vers l'espace) est possible, parce qu'il y a une volonté chez l'auteur d'ancrer son théâtre dans une dramaturgie de l'enquête, du voyage, de l'exil, voire de l'errance. Autrement dit, une dramaturgie où les personnages, saisis par le désir direct ou indirect de trouver des réponses aux questions qui se posent où s'imposent à eux, entreprennent le voyage aussi métaphorique soit-il. Dès lors, le mouvement qui se dessine dans ce type de théâtre est celui d'un glissement d'un Ici (lieu) vers l'Ailleurs (espace). Que signifient alors les notions de « lieu » et d' « espace » ?

Pierre Ouellet, dans *Du haut-lieu au non-lieu*, en construisant son analyse autour de l'étude des formes poétiques, ainsi que le rapporte Lise Lenne, a en effet établi une corrélation intime entre les formes de désignation du « lieu et les formes de dénotation de la personne dans la langue et la littérature, comme si la représentation de la subjectivité avait partie liée avec la spatialité »¹⁰¹. Ainsi, il précise :

Le lieu est « ici », cerné par des frontières et possédant un centre et une périphérie. C'est une région définie de l'espace, dont le rayonnement ne peut être que limité. L'espace, lui, n'est pas

¹⁰⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Op. Cit., p. 102-103.

¹⁰¹ Lise Lenne, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », in *Agôn* [...] Dossier N° 0 : En quête du sujet. Mise à jour le 17/06/2009. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>. Article consultable sur le site internet erudit.org/ <http://www.erudit.org/revue/vi/1998/v24/n1/201407ar.pdf>.

réellement cerné, ni matériellement fini ou défini. [...] Infiniment inclusif il dénote l'ailleurs, l'au-delà, autant que l'ici même et le là-bas. On peut dire que le lieu délimite ou identifie « un espace », singulier, individué, « local », dans L'Espace « global » qui le sous-tend, l'englobe et le comprend.¹⁰²

Il poursuit :

Le « locus » latin désigne le « point », l'emplacement, la position, le site, au plus près du sujet percevant, qu'il abrite, désignant de même le « logement », l'« habitation » ainsi que, métaphoriquement, l'« origine », la « naissance », la « situation ». Le spatium, lui, dénote ce qui est « au large », « au loin », le « vaste », l'« étendue », vu depuis le lointain, d'un point de vue englobant, situé à l'extérieur, au-dessus, qui l'embrasse comme un ensemble ou une totalité.¹⁰³

La tétralogie *Le Sang des promesses* s'inscrit dans cet élargissement du regard. Le glissement du lieu vers l'espace s'explique dans ces quatre spectacles au sens où les personnages partent de là où ils sont, que ce soit physiquement ou oniriquement, pour enquêter sur leurs origines afin de bâtir leur avenir. Ce qui fait que dans leur trajectoire, il se dessine un mouvement qui va de leur emplacement habituel vers le « lointain », le « vaste », l'« étendue ». On peut dire que, dans *Littoral* avec Wilfrid, dans *Incendies* avec Jeanne et Simon, dans *Forêts* avec Loup, dans *Ciels* avec les cinq enquêteurs, Wajdi Mouawad crée à partir d'un espace donné d'autres espaces possibles par l'intermédiaire du voyage physique, du rêve, du souvenir, etc. Ce phénomène, si l'on en croit Armand Gatti, est le langage de l'homme qui se crée perpétuellement, et constitue

¹⁰² Pierre Ouellet, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du même et de l'autre, p. 71 », *Voix et Images*, Vol. 24, n° 1, (70) 1998, p. 69-81.

Article disponible sur le site internet : <http://www.erudit.org/revue/vi/1998/v24/n1/201407ar.pdf>.

¹⁰³ *Id.*

ce qu'il appelle un « théâtre des possibles »¹⁰⁴, c'est-à-dire un théâtre où on peut à l'intérieur d'un présent parler du passé et dans le même temps s'ouvrir sur l'avenir.

Par exemple dans le premier volet de la tétralogie, on voit s'opérer dans la traversée du personnage de Wilfrid une transformation. Et ce passage de l'enfance à l'âge adulte que nous évoquions dans ce qui précède est subséquent au passage de l'Ici à l'Ailleurs par les titres des tableaux, « Ici, Hier, Là-bas, l'Autre, Chemin, Littoral », et leur contenu. Dans le premier tableau, il est question de l'ici, du lieu où Wilfrid vit : le Canada. Dans ce lieu, il vient d'apprendre le décès de son père. Cet endroit peut être qualifié du lieu de la mort, car c'est là où il apprend la nouvelle de la mort de son père au téléphone : « Dringallovenezvotrepèreestmort ». On suit Wilfrid, cherchant partout un ailleurs où il serait celui qu'il était encore hier sans jamais le trouver comme il le dit lui-même au juge chez qui il se trouve. Wilfrid poursuit sa marche avec l'impression de réaliser un film dans lequel il joue son propre rôle. Mais rien ! Il entre dans un Peep Show pour essayer d'oublier l'appel qu'il a reçu. Là il se dédouble en chevalier pour sortir de cet endroit qu'il compare à l'enfer. Le jour levé, il se rend à la morgue pour identifier le cadavre. Le glissement du lieu vers l'espace on peut le voir lorsque le chevalier dit à Wilfrid : « Là-bas, il existe un lieu magnifique pour recevoir le corps de son père »¹⁰⁵. Car le là-bas, c'est le lointain, l'ailleurs. Avec son double imaginaire de chevalier qui ne va plus le quitter, puisque l'un a perdu son père, et que pour l'autre son roi est malade, ils décident d'errer en haïssant le chagrin : le Chevalier lui promet de ne jamais l'abandonner, et Wilfrid promet au chevalier qu'il ne l'oubliera pas. Le glissement du lieu vers l'espace qui n'est autre que le signe du voyage, de l'exil et de l'errance de Wilfrid se traduit dans cette capacité qu'il a de partir d'un endroit à un autre comme s'il était partout à la fois. Cela on peut le voir dans cette séquence où il s'adresse au préposé, à l'agent et au commerçant :

Le Préposé. Monsieur désire

L'Agent. Bonjour, monsieur ?

Le Vendeur. Monsieur ?

¹⁰⁴ Armand Gatti appelle « théâtre des possibles » une dramaturgie où l'espace-temps génère plusieurs dimensions et plusieurs âges à la fois pour rendre compte de l'homme qui se crée perpétuellement. Voir Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain, Op. Cit.*, p. 98.

¹⁰⁵ Wajdi Mouawad, *Littoral, Op. Cit.*, p. 20.

Wilfrid. On m'a dit de venir vous voir. On m'a dit de venir vous voir. J'ai besoin de vous voir.

L'Agent. C'est à quel sujet ?

Wilfrid. C'est pour les affaires de mon père. Pour mon père. Mon père.

Le Vendeur. C'est pour un habit ou veston ?

L'Agent. Vous avez besoin d'un arrangement ?

Wilfrid. Oui, madame, un habit, et c'est urgent.

[...]

Wilfrid. Non, monsieur, pour un enterrement.

L'Agent. Dès demain, il peut être exposé.

Wilfrid. Une valise rouge et un peu d'argent.

Le Préposé. J'ai besoin d'une pièce d'identité.¹⁰⁶

De plus, Wilfrid est chez lui avec les membres de sa famille maternelle. Même en étant dans cet endroit, le lieu semble ne plus avoir aucune assise idéologique et se joue des conventions. Il suffit pour les personnages de se mettre d'accord sur le lieu où ils se trouvent, pour que l'appartement de Wilfrid, comme c'est le cas ci-dessous, devienne un salon funéraire :

Oncle François. Tues où ?

Oncle Émile. Je suis dans l'appartement de Wilfrid.

Oncle Michel. Mais qu'est-ce que tu fais là ?

Oncle Émile. Je ne comprends pas ! J'étais en train de parler tranquillement dans la cuisine et vous me dites tout à coup que nous sommes au salon funéraire ! Je suis dans l'appartement de Wilfrid et vous aller y rester avec moi jusqu'à ce que j'aie terminé !

¹⁰⁶ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 23.

Oncle François. Arrête de nous faire chier et accepte comme tout le monde que maintenant on est au salon funéraire !

[...]

Oncle Émile. Bon alors voilà ; on est au salon funéraire !

Tous. Ha !

Oncle Michel. À la bonne heure !¹⁰⁷

À l'instar de Lise Lenne, on peut dire que « cette absence d'assise du lieu renforce l'impression d'errance sur scène des acteur-personnages : l'acteur, le corps dans l'espace (réduit à quelques éléments signifiant, tables, chaises, panneaux, qui le dessinent), fait lieu »¹⁰⁸. Même dans l'Ici qui est l'espace de la représentation, on constate que Wilfrid erre de lieu en lieu. Il est constamment en mouvement. Ce qui est intéressant, et qui nous fait dire qu'il y a glissement du lieu vers l'espace c'est, entre autres, son désir de partir loin d'ici et, cette marche qu'il ne cesse de poursuivre comme on peut le constater dans son propos où les verbes « marcher », « s'enfuir », « courir », « voler », « s'envoler » qui sont l'expression d'une figure d'insistance, expriment l'idée de mouvement à l'inverse de l'immobilisme ou de la sédentarité. Cette gradation est caractéristique de la forte intensité du souhait de Wilfrid de quitter l'ici et maintenant, de quitter ce lieu pour un ailleurs, un là-bas. Ce que l'on remarque dans les titres des trois premiers tableaux, « Ici, Hier, Là-bas », c'est que du point de vue théâtral Wajdi Mouawad adjoint à la notion d' « Ici et maintenant », celles de « L'Ailleurs, autrefois » et de « L'Ailleurs, à venir ». Ce qui fait que l'on passe en lisant *Littoral* d'un espace plus restreint qui est l' « Ici », le présent de Wilfrid, à des espaces plus larges que sont « L'Ailleurs, autrefois » (le passé de ses parents), et « L'Ailleurs, à venir » vers lequel il tend. Car dans la tétralogie de Wajdi Mouawad, à l'intérieur du présent il ya retour du passé et dans le même temps un regard fixé sur l'avenir. D'où le plan large. Métaphoriquement cet élargissement du point de vue, ce passage au plan large, est traduit dans les séquences où Wilfrid semble être en train de tourner un film par des expressions tels que « Tu te places ici, je veux un plan large », « Tu me donnes une idée ! Je vais filmer, mais de loin ». Ces séquences de tournage qui placent Wilfrid au

¹⁰⁷ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 30-31.

¹⁰⁸ Lise Lenne, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Op. Cit.*

centre des regards permettent de passer d'un plan serré à un plan large. Autrement dit, passer d'un plan qui ne laisse pas ou laisse peu d'espace autour du sujet filmé à un plan qui donne de l'espace ou permet d'appréhender l'ensemble de la scène.

Cet élargissement du point de vue est aussi explicite dans *Incendies*, *Forets*, et *Ciels*. Dans *Forêts* par exemple, le glissement du lieu vers l'espace peut être perçu, entre autres, par le départ d'Edmond le girafon (fils d'Albert et d'Odette et petit frère d'Edgar et d'Hélène) de cet espace insulaire qu'est le zoo vers le monde extérieur. L'insularité du zoo s'explique en ce sens que cet endroit est à l'écart de la société et de sa réalité. D'ailleurs Jeanne qui y vit, s'adressant au soldat déserteur de la première guerre qui vient d'arriver au zoo, affirme ne rien connaître du monde, n'ayant jamais quitté cette forêt :

*Nous somme nées toutes les trois dans cette maison et nous ne connaissons rien du monde, n'ayant jamais quitté cette forêt.*¹⁰⁹

Marie poursuit :

*Edmond le girafon, notre oncle, était avec nous. Il est parti un jour en promettant qu'il viendrait nous chercher, nous et notre mère. Nous l'attendons.*¹¹⁰

L'idée qui se dégage ici, est celle de l'homme à l'état de nature, voire de ces hommes dans une demeure souterraine tournant le dos à la réalité que représentent Platon dans son allégorie de la caverne ou plutôt d'un lieu à l'écart de la société. Le retour présumé d'Edmond le girafon préfigure le va et vient d'Edmond entre cet espace clos et le monde extérieur. Entre ce lieu où on ne sait pas ce qu'est une guerre et là-bas où la guerre gronde :

Pas l'orage, mais les tranchées, des hommes qui meurent, qui meurent pour rien par centaines, par milliers, par centaines de milliers des deux côtés du front, Français comme Allemands, et

¹⁰⁹ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p. 27.

¹¹⁰ *Id.*, p. 28.

*c'est de plus en plus terrible et partout le pays flambe ! Vous ne saviez pas ?*¹¹¹

Cette spatialité insulaire ouverte au monde extérieur est comparable à la situation des membres de la cellule francophone dans *Ciels*. Tout comme cette famille dans le zoo, les cinq membres de la cellule francophone de l'opération Socrate sont isolés. Cependant, ils arrivent par l'entremise d'internet, du téléphone, des écoutes téléphoniques, des vidéoconférences, à rentrer en contact avec le monde extérieur. C'est ainsi que s'élargit leur point de vue sur le monde dans lequel ils se trouvent.

Le glissement du lieu vers l'espace peut également se lire dans *Incendies*. Car dans cette pièce, l'enquête des protagonistes nécessite un déplacement des corps du lieu habituel vers un ailleurs. Autrement dit, les interrogations qui se posent ou s'imposent à eux les obligent à élargir leur vision en allant chercher des réponses au-delà d'un périmètre auparavant clairement défini. En effet, « lorsque le notaire Lebel fait aux jumeaux Jeanne et Simon Marwan la lecture du testament de leur mère Nawal, il réveille en eux l'incertaine histoire de leur naissance : qui donc fut leur père, et par quelle odyssee ont-ils vu le jour loin du pays d'origine de leur mère ? En remettant à chacun une enveloppe, destinées l'une à ce père qu'ils croyaient mort et l'autre à leur frère dont ils ignoraient l'existence »¹¹², il les pousse à remonter le fil de leurs origines et à reconstituer le passé de leur famille. De la même manière, dans *Littoral* c'est après avoir appris la mort de son père inconnu que Wilfrid décide d'aller au pays natal. Ce voyage lui donne non seulement l'occasion d'offrir une sépulture à ce père, mais aussi de retrouver le fondement même de son existence à travers les rencontres qu'il fera à l'issue de son voyage. Sans oublier que c'est aussi en remontant le fil de ses origines que Loup ouvre une porte qui la conduira au fond d'un gouffre : celui de la mémoire de sa famille.

Il y a une volonté chez Mouawad de placer ses personnages dans une situation qui vient bouleverser ce qui jusque-là était la vérité sur laquelle reposait leur vie, afin de les obliger à élargir leur point de vue. À titre d'exemple, dans la scène 3 d'*Incendies*, intitulée « Théorie des graphes, vision périphérique », l'action s'ouvre sur un cours de

¹¹¹ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p. 27.

¹¹² Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit. Lire la quatrième de couverture.

mathématiques que Jeanne donne à l'université, tandis que l'on assiste, en même temps, à l'entraînement de boxe de Simon:

Prenons un polygone simple à cinq côtés nommés A, B, C, D et E. Nommons ce polygone le polygone K. Imaginons à présent que ce polygone représente le plan d'une maison où vit une famille. Et qu'à chaque coin de cette maison est posté un des membres de cette famille. Remplaçons un instant A, B, C, D et E par la grand-mère, le père, la mère, le fils, la fille vivant ensemble dans le polygone K. Posons alors la question de savoir qui, du point qu'il occupe, voit qui. La grand-mère voit le père, la mère et la fille. Le père voit la mère et la grand-mère. La mère voit la grand-mère, le père, le fils et la fille. Le fils voit la mère et la sœur. Et la sœur voit le frère, la mère et la grand-mère.¹¹³

*Tu ne regardes pas ! T'es aveugle ! Tu ne vois pas les jeux de jambes du gars qui est en face de toi ! Tu ne vois pas sa garde...
On appelle ça un problème de vision périphérique.¹¹⁴*

Ici le cours de Jeanne et l'entraînement de boxe de Simon sont un appel à l'élargissement de la vision. Car dans les deux cas, il s'agit des problèmes de vision périphérique, c'est-à-dire d'affronter les angles morts et de parvenir à une vision qui couvre plus de 99 % du champ total. Autrement dit, le cours de mathématiques de Jeanne et l'entraînement de boxe de Simon sont l'expression de l'erreur ou la métaphore de la situation d'aveuglement dans laquelle ils étaient jusqu'à ce qu'ils apprennent que le père qu'ils croyaient mort est vivant, et qu'ils ont un frère dont ils ignoraient l'existence. Ainsi, le voyage vers le pays natal, qu'envisage de faire Jeanne et plus tard Simon, est-il l'occasion pour eux d'élargir leur champ de vision. Le glissement du lieu vers l'espace s'explique ici parce que les personnages de Jeanne et Simon vont devoir partir de l'endroit où ils se trouvent pour obtenir des réponses aux questions qui se posent à eux afin d'élargir leur point de vue.

¹¹³ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 19.

¹¹⁴ *Id.*

L'idée qui se dégage ici est celle de la construction de l'être par et dans l'espace. Dès lors, on pourrait croire que l'identité de l'être n'est pas une donnée stable, étant posé que nous sommes dans une société qui nous invite sans cesse à nous déconstruire et nous reconstruire. Ce qui est intéressant dans la théorie des graphes, et qui s'applique à la situation de la famille de Jeanne et Simon, c'est le fait de rechercher dans un ensemble le type de liens qui peut relier les points de cet ensemble. De ce point de vue, la conjecture à étayer telle que Jeanne la pose en appelle aux secrets du passé qui ont été refoulés, cachés, oubliés, et qui emmènent de ce fait Jeanne à, d'abord s'interroger :

Quelle est ma place dans le polygone ? Pour trouver, il me faut résoudre une conjecture. Mon père est mort. Ça, c'est la conjecture. Tout porte à penser qu'elle est vraie. Mais rien ne la prouve. Je n'ai pas vu son cadavre, pas vu sa tombe. Il se peut, donc, entre 1 et l'infini, que mon père soit vivant.¹¹⁵

Et par la suite, entreprendre ce voyage n'est autre qu'une occasion d'élargir sa vision en reconstituant les différents aspects de son identité :

Simon, c'est Jeanne. Simon, je t'appelle pour te dire que je pars vers le pays. Je vais essayer de trouver ce père, et si je le trouve, s'il est encore en vie, je vais lui remettre l'enveloppe. Ce n'est pas pour elle, c'est pour moi. C'est pour toi. Pour la suite.¹¹⁶

Somme toute, le non-dit est ce qui motive le départ des personnages d'un lieu vers un autre comme on a pu le voir. À cet effet, on peut dire que les personnages de Mouawad sont en perpétuel mouvement, puisqu'ils traversent différents lieux à la recherche de ce passé enfoui dans le silence des secrets. En comparant la quête des personnages à ces nouvelles mathématiques auxquelles se réfère Jeanne, dont le but n'est pas d'arriver à une réponse stricte et définitive, on pourrait dire que la mémoire n'est jamais figée une fois pour toute. Le fait de reconstituer les différentes facettes de ce qui peut être son origine, et partant son identité, ne veut pas dire qu'elle est une donnée stable. Il n'est donc pas question de réduire l'identité à quelque chose d'immuable ou encore de linéaire. Comme dit Ricœur, l'important c'est la « trace » à partir de laquelle nous

¹¹⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 21.

¹¹⁶ *Id.*, p. 49.

comprenons le présent. Et le sens que nous donnons à notre présent dépend de la trace que nous choisissons comme étant significative.

2.3. Désintégration du temps comme continuum linéaire : la présence des temps autres dans le temps de la représentation.

Dans la tradition aristotélicienne du théâtre dramatique, le temps consacré à la représentation théâtrale ne peut se superposer avec le temps de l'intrigue. De ce fait, les dramaturges doivent cadrer l'intrigue en une unité d'un jour. C'est-à-dire qu'une action ne doit durer que vingt-quatre heures. Pour Aristote, l'action doit avoir une étendue, au sens de l'étalement du temps. Les écarts, les digressions entachent la clarté et perturbent l'entendement. L'unité de temps, pour revenir à ce concept, renvoie en ce qui concerne Aristote au temps de la représentation, à la durée d'une action au théâtre. C'est-à-dire que l'action ne doit pas faire référence une unité temporelle extérieure au temps de la représentation comme dans la conception brechtienne, dans la mesure où le temps et l'action, pour Aristote, ne parviennent à une cohérence interne, à une continuité, à une totalité de la vision d'ensemble, que lorsqu'il y a une clôture par rapport à la réalité extérieure. Rappelons que l'irruption du monde extérieur dans le théâtre dramatique s'opère lorsqu'il y a des lacunes et des discontinuités dans le continuum-temps interne. Il faut attendre le XIX^e siècle avec les Romantiques qui entreprennent de modifier les conventions du théâtre traditionnel qu'ils jugent trop rigides, et efficacement bien plus tard le XX^e siècle pour que les dramaturges et les metteurs en scènes différencient le temps de l'action et celui de la représentation, par exemple, en faisant participer activement le spectateur.

La conception brechtienne du temps participe des dramaturgies qui, au XX^e siècle, on fait évoluer la conception du temps au théâtre tel qu'on l'entend aujourd'hui. Chez Brecht le théâtre s'appuie sur une dramaturgie qui articule la réalité et les comportements humains en tant que discontinuités. Car les rapports entre les hommes ne sont pas limpides. Pour lui, le théâtre doit donc trouver une forme qui lui permette de représenter ce manque de clarté. Cela le conduit à concevoir un spectateur qui refuse d'être tenu en tutelle, qui veut qu'on lui présente tout simplement un matériau humain

qu'il aurait lui-même à ordonner. C'est-à-dire qu'il fait du spectateur un observateur mais éveille son activité intellectuelle, l'oblige à des décisions, lui fait connaître des choses auxquelles il est confronté. La présence des temps autres dans le temps de la représentation est donc un phénomène qui intervient dans un théâtre où dans le présent de la représentation prennent place des actions qui se sont déroulées bien avant celles mises en scène :

Le présent de la représentation est en quelque sorte plus large que celui de l'action : c'est pourquoi le regard ne se porte pas seulement sur le dénouement, mais aussi sur le déroulement et sur le passé. À la finalité dramatique se substitue la liberté épique de faire une pause et de réfléchir.¹¹⁷

L'isolement de l'extérieur, autrement dit les récits d'événements ayant eu lieu avant l'action sur scène ne doivent pas être écartés au seul bénéfice d'une expérience du beau reposant sur une continuité interne. Le phénomène de la concentration sur le seul moment présent et l'exclusion d'espace-temps autres ne peut pas permettre de mener une réflexion sur le thème de la mémoire. Développer le thème de la mémoire dans la tétralogie de Wajdi Mouawad c'est dire qu'il y a désintégration du temps comme continuum linéaire. Car l'unité du sujet ou la constitution de la mémoire n'est possible ici que parce qu'il y a intégration du passé dans le temps de la représentation. Cela fait que chez Wajdi Mouawad le temps est perçu comme un phénomène où les événements passés se revivent et se rejugent à l'aune du présent, créant ainsi ce que nous appelons un éclairage du présent par le passé et inversement.

Il n'est pas possible de parler du temps sans s'arrêter un tant soit peu sur sa définition ou sans établir le rapport entre le temps et le thème de la mémoire. Dès lors, on peut se poser la question de savoir si la mémoire suggère le passé ou nous soustrait au temps. Réfléchir sur le temps ici c'est réfléchir sur l'existence elle-même. Car le temps est le tissu dont cette existence est faite. Pour l'homme comme pour tous les êtres vivants, exister, c'est s'inscrire dans le temps, c'est aller vers, c'est se projeter vers le futur. Dans le livre XI des *Confessions* de Saint Augustin au chapitre 14, 17, il y a un paradoxe ontologique qui apparaît dès l'abord de sa méditation lorsqu'il se demande : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me pose la question, je sais ;

¹¹⁷ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, Op. Cit.*, p. 109.

si quelqu'un pose la question et je veuille expliquer, je ne sais plus »¹¹⁸. Au regard de ces deux propositions le temps semble indéfinissable. Cela montre la complexité d'une notion qui se confond avec l'existence. Avant de revenir sur la « théorie » augustinienne du temps, rappelons que pour Henri Bergson « la durée vécue par notre conscience est une durée au rythme déterminé, bien différente de ce temps dont parle le physicien et qui peut emmagasiner, dans un intervalle donné, un nombre aussi grand qu'on voudra de phénomènes »¹¹⁹. Il y a ainsi chez lui une différence entre le temps vécu et le temps objectif. Ce qui caractérise cette différence entre le temps du monde et le temps vécu par notre conscience, c'est l'éclatement entre le temps des processus sociaux et le temps de l'expérience subjective. Louis Althusser en partant d'un temps de la dialectique sociale et d'un temps de l'expérience (mélodramatique) subjective établit que l'objectif de tout théâtre est d'ébranler l'idéologie consistant à considérer le temps comme perception centrée sur le sujet et comme méconnaissance de l'altérité. Et Kant pour qui le temps et l'espace sont « les intuitions pures », le temps est « la forme du sens interne, c'est-à-dire l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur »¹²⁰. Dans les trois cas, le temps est un continuum linéaire permettant l'unité du sujet.

Le temps est la condition universelle et nécessaire de toute connaissance. Car saisir le temps, c'est saisir notre existence. On peut donc dire que l'immatérialité du temps se confond avec notre existence. Et que toute la question de la définition de l'homme est liée à la question de la temporalité. Nous nous intéressons dans notre réflexion au caractère irréversible du temps car, entre le passé qui n'est plus et le futur qui n'est pas encore la tentation est grande de n'accorder d'importance qu'au présent. De ce point de vue la « théorie » augustinienne du temps ne souffre d'aucune ambiguïté puisque pour cette dernière il n'y a qu'un seul temps : le présent. L'idée de passé-présent-futur se résume dans le présent puisque c'est lui qui se présente, dit Augustin, sous trois formes que sont : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur¹²¹. Le présent du passé, c'est le souvenir. C'est-à-dire la possibilité qu'a la conscience d'évoquer les circonstances antérieures étant dans le présent. Ce qui fait que

¹¹⁸ Saint Augustin, *Les Confessions*, livre XI, chapitre 14.

¹¹⁹ Cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Broché, 2012.

¹²⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Puf, 4^e édition, 1993, p. 63.

¹²¹ Saint Augustin, *Op. Cit.*, livre XI, chapitre 20.

le présent du présent, c'est la prise de conscience de la réalité, et que le présent du futur, c'est l'anticipation.

L'intérêt que nous accordons à cette structure multiple du présent vient du fait que dans la tétralogie de Mouawad, le présent est le temps au cours duquel le dramaturge parle du passé et en même temps proclame d'avance les événements à venir. Dans les nouvelles dramaturgies, à l'instar de celle de Mouawad, nous suivons les personnages qui commandent l'action à divers âges de leur vie : de l'enfance jusqu'à la mort – voire au-delà de la mort, dans une après-mort –, tout cela dans un mode opératoire qui mêle le passé, le présent et le futur. Transformant ainsi la scène en un espace qui rend compte d'un temps-possibilité. Disons que le présent « devient le creuset où le dramaturge conjugue à tous les temps les fragments d'une réalité complexe où les personnages, saisis par l'ubiquité, voyagent dans l'espace, par l'intermédiaire du rêve ou bien, davantage encore, par le travail de la mémoire »¹²².

Dans la tétralogie de Mouawad la scène est transformée en un espace qui rend compte d'un monde dans lequel le présent est visité par le passé. Ce qui explique cette forme de théâtralité c'est qu'il s'agit pour l'auteur de se livrer à un travail sur la mémoire. Il y a donc de ce point de vue irruption du temps réel extérieur dans le continuum-temps interne. En se plaçant du point de vue de Wilfrid, c'est-à-dire, du point de vue du cadre temporel principal, on peut dire que *Littoral* commence trois jours après la mort du père. On se rend bien compte de cet état de chose, lorsqu'il s'adresse au juge qu'il est allé voir pour demander la permission de rapatrier le corps de son père:

*...si histoire il y a, [elle] a commencé il y a trois jours de façon remarquable.*¹²³

Et il le confirmera bien plus tard lorsqu'il rencontre le sage Wazââm au village:

*Mon père est mort il y a trois jours. Je suis venu pour l'enterrer dans son village natal et le réconcilier avec la vie.*¹²⁴

¹²² Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain, Op. Cit.*, p. 102-103.

¹²³ Wajdi Mouawad, *Littoral, Op. Cit.*, p. 11.

¹²⁴ *Id.*, p. 49.

Dans ce cadre temporel qui est celui de la représentation, on voit apparaître une expérience temporelle extérieure qui est celle du père, centrée sur la mort, trois jours auparavant. Indubitablement cette référence temporelle vient s'interposer au cours de l'histoire sur scène, et se juxtapose à elle. Il n'y a donc pas clôture au sens aristotélicien du terme chez Mouawad. La mort est un élément extérieur à l'histoire représentée, et partant une irruption du temps extérieur dans le continuum-temps interne. Cela, on peut bien le voir en analysant bien le cadre temporel principal en partant de Wilfrid. Dans la scène de tournage où ce dernier a l'impression qu'il est en train de jouer dans un film, on pourrait penser que le présent est celui du tournage. Il fait appel au passé, celui de la mort du père et à un futur, lorsqu'il met en scène sa propre existence. Le présent du tournage lui permet de se projeter différemment vers le passé et vers l'avenir, à l'intérieur d'un seul cadre temporel en construisant une série de virtualités dramatiques qui offrent toute sorte de solutions pour l'accomplissement de l'enterrement de son père. Dans cette scène, intitulée « Tournage », Wilfrid est écartelé entre le passé, le présent et l'avenir, entre son imaginaire et la réalité. Cela, on peut le voir dans sa conversation avec Le Réalisateur :

... Wilfrid tu avances et tu penses à la mort de ton père.

*Wilfrid, je n'existe pas, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même ? Marche, et songe à celui que tu es en train de devenir !*¹²⁵

*Wilfrid. Justement ! J'aimerais tellement être encore celui que j'étais hier !*¹²⁶

L'on peut retenir entre autres ici l'affirmation par Le Réalisateur qu'il n'existe pas. Mais aussi la volonté de Wilfrid d'être celui qu'il était encore hier. La question de son existence et de son devenir est applicable à l'idée que les sociétés modernes se font du souvenir. Wilfrid aimerait, à l'entendre, être dans le passé. Or, comme le souligne Le Réalisateur il y a un oubli du passé, étant donné que « nous sommes dénués de tout souvenir et que nous ne savons plus ce que nous avons filmé »¹²⁷. On peut dire qu'à la

¹²⁵ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p.13.

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ *Ibid*

volonté de se souvenir du passé s'oppose l'oubli. Toutefois à cette tentation de l'oubli, s'ajoute le désir de quitter le présent, prendre la marche pour un ailleurs :

*Wilfrid. Si je pouvais marcher assez vite pour m'enfuir quelque part, courir, voler, m'envoler loin d'ici, loin de maintenant !*¹²⁸

Le conditionnel « si je pouvais » traduit l'incapacité du personnage à quitter ce lieu qui pour la suite des événements est comparable à l'enfer. Quant aux verbes « marcher », « m'enfuir », « courir », « voler », « m'envoler », ils mettent en relief comme nous l'avons noté l'idée de mouvement. Cette gradation caractérise la forte intensité du souhait de Wilfrid de quitter l'ici et maintenant, et donc d'entrouvrir un espace-temps-possibilités.

On sait qu'être dans l'histoire c'est aussi être traversé par une mémoire. Étant donné que toute personne de sa naissance à sa mort est traversée par l'histoire, *de facto* les personnages de *Littoral* sont alors des composantes de l'histoire, et donc traversés par le souvenir des instants douloureux enfouis dans les plis et replis de leur existence. Toutefois, le choc, le trauma que l'événement laisse derrière lui, lorsqu'il est raconté par les descendants ou ceux qui l'ont vécu, implique l'idée de « survivance ». Mais comment faire alors pour reconstituer ce moment de l'histoire enfoui quelque part dans les plis et les replis de l'existence ? La réponse à cette question nous mène à jeter un regard non pas dans le présent des protagonistes, mais plutôt dans leur passé. Et c'est ainsi que nous remontons et redescendons le temps en tentant de reconstituer l'image originelle, de retrouver la seconde égarée, l'instant où l'événement a eu lieu. C'est ainsi que l'expérience temporelle extérieure fait irruption dans le continuum-temps interne.

Dans le prologue de *Forêts*, l'auteur exprime l'impuissance de l'homme à saisir l'événement historique lorsqu'il dit que « l'événement, souvent, se décide et naît à notre insu. Déjà quand il nous arrive, c'est qu'il a eu lieu. Il est passé, advenu. Nous ne pouvons ni le revoir, ni le regarder, car le temps nous entraîne loin de lui. Il ne reste que le choc de sa venue, de son entrée dans le visible. Notre visible »¹²⁹. Dès lors, nous pouvons dire que le regard porté par Wajdi Mouawad sur l'histoire est intimement lié à

¹²⁸ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 13.

¹²⁹ Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p. 7.

l'idée que nous avons du temps, c'est-à-dire son caractère fugitif dont il n'est possible d'avoir « l'intuition » que par le processus de la mémoire.

Chez Mouawad, la mémoire occupe une place centrale dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*. « Par l'évocation de fragments du passé, les personnages œuvrent à la reconstitution d'événements qu'ils ont vécus autrefois. Le présent, neutre ou presque, est le lieu ductile où se déroule l'anamnèse, il prend toutes les couleurs du passé et au besoin du futur, sur la simple décision des personnages qui convoquent comme ils le veulent, même si c'est au prix de la douleur, les souvenirs du passé »¹³⁰. L'une des caractéristiques de cette irruption du passé à l'intérieur du présent est que le dramaturge parle d'événements historiques récents par des détours métaphoriques :

Le Père. Où va-t-on ?

Wilfrid. Je te ramène au pays.

Wilfrid quitte le juge.

Nuit. Voix d'une femme qui chante au loin.

Wazâân. Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléïde, la colère maudite qui causa mille souffrance au Achéens, chez Hadès, au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux... Chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléïde, le suppliant pour lui remettre la dépouille de son fils Hector !¹³¹

Cette voix qui chante, l'aveugle qui lit en pleine nuit, raconte la guerre de Troie. On note une analogie entre la requête de Wilfrid et l'évocation d'un des chapitres de la Guerre de Troie : Priam suppliant Achille de lui remettre la dépouille de son fils Hector. En effet, dans la scène précédente Wilfrid est chez le juge pour lui demander l'autorisation de rapatrier le corps de son père pour qu'il trouve un lieu de repos à la dépouille. Face à cet élément faisant référence à la guerre de Troie, c'est-à-dire à l'histoire collective, il y a Wilfrid dans son histoire personnelle demandant la permission au juge de rapatrier le corps de son père. Ce que l'on pourrait penser à partir

¹³⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Op. Cit., p. 97.

¹³¹ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 47.

de cette image, et la suite de l'œuvre le confirme bien plus tard, c'est qu'il est question dans *Littoral* d'une guerre qui s'est terminée, probablement l'autre versant du cauchemar libanais, la présence syrienne à l'Est, puisqu'*Incendies* aborde la présence israélienne au Sud-Liban.

Dans *Incendies*, l'évocation de l'arbre (le noisetier) auquel se réfère Malak à la scène 28 et les contradictions sur la vraie identité de la femme qui chante (entre Nawal et Sawda) sont à la fois « le signe conventionnel du temps qui passe, et un indice du rapport problématique des personnages au temps et à la mémoire »¹³². Cette difficulté à saisir le temps on le voit lorsque Nawal à s'adressant à Sawda dit :

*Il n'y a plus de temps, Sawda. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie.*¹³³

Il est clair que c'est l'irruption de l'expérience temporelle extérieure dans le continuum-temps interne qui engendre la discontinuité, et partant le morcellement de la mémoire. Cela s'explique dans la mesure où en observant le cadre temporel de l'action principale on constate qu'il y a une présentation des personnages à divers moments de leur vie : de l'enfance à l'âge adulte, mais dans un mode opératoire qui mêle le passé des parents au présent des enfants. *Incendies* à titre d'exemple s'ouvre sur la lecture du testament de Nawal rédigé cinq ans avant sa mort. Cependant à la scène 4 on remarque qu'à ce cadre temporel, bien évidemment représentatif de l'action sur scène, se glisse une autre temporalité relative au passé, nous faisant revenir à la vie de Nawal lorsqu'elle avait 14 ans, 16 ans, etc. Il y a une fracture qui s'opère, par ce retour au passé, et participe de l'irruption du temps réel extérieur dans le continuum-temps interne. Il n'y a donc pas une harmonie organique perceptible et maîtrisable sans retardement du temps, d'une seule traite, d'un seul coup d'œil au sens d'Aristote dans la forme du drame chez Mouawad, mais plutôt une sensation de désordre caractérisée par une forme dramaturgique complexe dans laquelle tous les personnages « ne sont pas présents dans le même temps présent »¹³⁴ où ceux qui sont dans le cadre temporel de l'action

¹³² Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Op. Cit., p. 65.

¹³³ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 48.

¹³⁴ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 95.

principale « portent au contraire avec eux un passé qui s’immisce (...) un passé qui n’a pas été mis à jour »¹³⁵.

Cette complexité qu’Ernst Bloch nomme « non-contemporanéité »¹³⁶, s’exprime aussi dans le troisième volet de la tétralogie de Wajdi Mouawad. Dans *Forêts* il y a la présence des événements qui se sont déroulés des années auparavant dans le cadre temporel de l’action principale, c’est-à-dire le continuum-temps de la représentation. L’action principale de *Forêts* commence le 9 novembre 1989. Dès la première scène, Aimée annonce pendant un repas le jour de la chute du mur de Berlin qu’elle est en attente d’un enfant :

Le mur de Berlin est entrain de tomber !

(...)

*Voilà. Baptiste et moi allons mettre un enfant au monde.
Aujourd’hui, son cœur s’est mis à battre.*¹³⁷

Plus loin à la scène 6, intitulée « Césarienne » nous assistons à la naissance de Loup. Ce cadre temporel qui est celui de l’action principale met en scène la naissance de Loup et le sacrifice de sa mère. Douglas Dupontel et Baptiste invitent Loup à comprendre le mystère de cet « os » niché au creux du cerveau d’Aimée. Or, Loup a promis à sa mère que l’os ne serait pas analysé scientifiquement. On est à Montréal en 1989 et en 2006, quatre ans après la mort d’Aimée :

Baptiste. Penses-tu que je vis bien avec ça ? Penses-tu que je peux moi-même, même quatre ans après sa mort, seulement penser espérer un jour me faire une vie sacrement, tant et aussi longtemps que son corps attendra au fond d’un frigo d’un fond de corridor au fond d’une morgue.

Loup. Alors pourquoi on attend ?

¹³⁵ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, Op. Cit., p. 107.

¹³⁶ *Id.* Cf. II^e partie, « Non-contemporanéité et enivrement ». Ce qu’Ernst Bloch appelait non-contemporanéité, c’est l’emboîtement de temporalités multiples.

¹³⁷ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p. 12.

Baptiste. Parce qu'on veut comprendre ! Moi je veux comprendre !

[...]

Douglas Dupontel. Vous n'avez pas le choix !¹³⁸

Toutefois, à l'intérieur de ce continuum-temps interne allant de 1989 en 2006, il s'immisce un passé, des événements n'appartenant pas à ce cadre temporel. Parmi les événements caractéristiques de ce cadre temporel extérieur, nous avons les événements s'étant déroulés au zoo en 1917 dans la forêt des Ardennes. En observant le tableau intitulé « LA PEAU D'HÉLÈNE », on y voit Loup menant son enquête en 2006. On suit la famille d'Albert Keller entre 1870 et 1900 grâce au récit que fait Edmond à Ludivine entre 1940 et 1944. L'opération de discontinuité temporelle dans *Forêts* entremêle encore beaucoup plus les époques, les lieux et les personnages que dans les deux premiers volets de la tétralogie. Cela parce qu'il y a quatre époques qui se côtoient dans un rapport anachronique.

III. GENRES, FORMES ESTHÉTIQUES ET SCÉNOGRAPHIE.

3.1. Le mélange des genres.

Littoral, Incendies, Forêts et Ciels sont des spectacles dans lesquels l'écriture emprunte plusieurs chemins pour tenter de donner une vision plus juste du monde dans lequel l'auteur vit. Ce patchwork d'écritures révèle que le monde n'est pas limpide, simple, fluide, uniforme, continu, mais plutôt divers, multiple, pluriel, discontinu, éclaté, cela dans la mesure où à l'intérieur de chacune de ses pièces de théâtre, Mouawad arrive à associer le tragique, le narratif et le lyrique. La référence au tragique dans les pièces de Mouawad n'est pas anodine. En effet, dans plusieurs interviews de l'auteur, notamment dans ses entretiens avec Jean-François Côté comme on peut le constater dans « La voie du Phénix », l'importance de la tradition, mieux des auteurs qu'il a lus, en particulier les auteurs antiques et classiques, dans sa démarche individuelle de création, est fortement présente :

¹³⁸ Wajdi Mouawad, *Forêts, Op. Cit.*, p. 17.

*Lorsque l'on se pose à notre époque la question de la mort, ou, si vous préférez, la raison de la mort et ce qu'elle implique – pourquoi on vit ? Quel est le sens ? Y a-t-il un sens ? – nous pouvons lire Homère, Sophocle, Shakespeare ou Tchekhov. Et l'on y trouvera des réponses et des questions qui pourront donner des pistes magnifiques à notre réflexion, surtout lorsque l'on parvient à associer ces grands textes avec nos expériences personnelles liées à la mort et à la vie. Les textes des classiques sont pleins de questions toujours justes pour les contemporains, mais elles sont justes dans la mesure où les contemporains se posent aussi ces questions-là, restituées dans leur contexte. Il est vital que les contemporains posent des questions à leurs contemporains pour que ces questions deviennent, pour les générations à venir, du même ordre que ce que sont pour nous les questions que Shakespeare ou Sophocle ont posées à leurs contemporains. Nous avons la responsabilité, aujourd'hui, de participer à la mise en œuvre des références de demain.*¹³⁹

À la lecture des œuvres de Mouawad, il apparaît qu'il a été influencé par plusieurs sources, mais qui l'ont emmené à découvrir ce qu'il voulait dire et à l'exprimer par lui-même. Sa démarche individuelle de création s'enracine dans la tradition, non pas au sens horizontal mais vertical, dans la mesure où il est, comme le souligne Jean-François Côté, « constamment en train de la transformer, c'est-à-dire de lui donner de nouvelles formes qui la révèlent dans ce qu'elle a d'insoupçonné et d'essentiel. Mais avec un contenu qui est substantiellement lié à la forme nouvelle, justement pour créer des formes qui ne soient pas seulement répétitions, des exercices de style, des tentatives vides, mais des expressions pleines »¹⁴⁰.

Le théâtre antique, et classique, a fortement influencé Mouawad dans sa démarche individuelle de création, tant par sa démesure que par la révélation à laquelle

¹³⁹ Jean-François Côté, « La voie du Phénix », *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad, Op. Cit.*, p. 113.

¹⁴⁰ *Id.*

les personnages principaux sont confrontés. Dès le premier volet de la tétralogie le ton est donné par l'auteur lui-même dans le prologue de *Littoral* :

Lors de ces échanges (il entend ici les échanges avec les membres de son équipe artistique), j'ai développé une idée pour un spectacle, née 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. Non seulement tous trois étaient des princes (prince de Thèbes, prince du Danemark et prince Mychkine), mais de plus, tous trois étaient impliqués dans une relation étroite avec le Père. L'un a tué le sien, l'autre doit venger l'assassinat du sien et le troisième n'a jamais connu le sien [...] Ainsi est née l'idée de créer un spectacle qui mettrait en scène un personnage qui, perdant son père chercherait un lieu pour l'ensevelir ; lors de sa quête, il ferait la rencontre de trois garçons qui étaient, pour moi, chacun un reflet des trois géants.¹⁴¹

Cela pourrait expliciter le fait que dans cette pièce, et dans l'ensemble des spectacles du quatuor, on est confronté à tout ce qui, comme nous le verrons dans notre analyse du fait intertextuel, caractérise les débuts du théâtre occidental : Œdipe, Antigone, Médée, Hélène, etc. C'est donc dire que le théâtre de Mouawad s'inscrit dans une tradition théâtrale où la situation tragique est mise en scène pour susciter de fortes émotions chez le lecteur/spectateur.

Dans sa *Poétique*, Aristote affirme que l'art tragique doit susciter de fortes émotions cathartiques chez le lecteur/spectateur. Car en représentant la pitié et la frayeur, le but est de réaliser une épuration de ce genre d'action chez le lecteur/spectateur. Dès lors, la réponse émotionnelle du lecteur/spectateur est construite dans le drame, dans la qualité des incidents destructeurs et douloureux articulés par les personnages. La catharsis est donc une épuration, pour emprunter le vocabulaire ricœurien, qui a son siège dans le lecteur/spectateur. Elle consiste, non seulement, en ceci que le « plaisir propre » de la tragédie procède de la pitié et de la frayeur. Mais en plus, elle est une forme de dialectique qui consiste à transformer en plaisir la peine inhérente à ces émotions chez le lecteur/spectateur. *Littoral, Incendies, Forêts et Ciel*

¹⁴¹ Wajdi Mouawad, *Littoral, Op. Cit.*, p. 6.

mettent en scène un personnage en déflagration avec la cohérence générale de son univers. À la fin, la cohérence est rétablie. Le monde que nous décrit Wajdi Mouawad est un monde dans lequel la résolution, la réconciliation est au cœur de la paix et l'harmonie dans la communauté. Alors que « la tragédie représente le moment de rupture qui précipite le personnage d'une situation heureuse à une situation de détresse »¹⁴². Dans ce cas de figure le rétablissement du bonheur est exclu ou n'est jamais total. Anouilh dans sa pièce intitulée *Antigone* nous représente une situation tragique dont la fin est complètement dysphorique, car tous les personnages de la pièce trouvent la mort sans pour autant s'être réconciliés. Chez Mouawad au contraire on constate que le bonheur initial souligné par la naissance de Wilfrid dans *Littoral* par exemple, par contraste avec la mort de la mère, la folie du père et plus tard sa mort, est restauré à la fin de la pièce lorsqu'un endroit de repos est trouvé pour enterrer le père.

De même, dans *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* les personnages sont victimes d'incidents destructeurs et douloureux. Bâties, *a priori*, autour de thématiques violentes (emprisonnement, torture, mort, guerre, parricide, suicide, enfermement, infanticide, terrorisme), exacerbées par l'inceste, la claustrophobie, les fantômes, les cadavres en décomposition, la menace terroriste, ces pièces, *a posteriori*, sont caractérisées par la réconciliation. Et on peut dire que l'écriture tragique de Mouawad n'est tragique qu'en apparence puisqu'elle traduit une volonté de vivre ensemble, malgré les déchirements, les divisions, les violences. C'est une exploration des voies par lesquelles une situation tragique peut conduire au bonheur : une sorte d'optimisme.

La situation tragique dans la tétralogie *Le Sang des promesses* découle d'une promesse qu'un ancêtre aurait faite et que les descendants doivent réparer. Dans chacune des pièces, il y a toujours quelqu'un qui promet quelque chose à quelqu'un d'autre. Et de ces promesses tenues, non-tenues, oubliées, brisées, découlent des tragédies, des peines, des chagrins immenses. La promesse dès lors est comparable à une faute maternelle commise par un ancêtre et que les descendants doivent réparer. Par exemple dans *Forêts*, Odette ne révèle pas à Albert qu'Alexandre est le père de ses deux enfants parce qu'elle l'a promis à Alexandre, le père d'Albert, d'Hélène et d'Edgar son frère jumeau. Ainsi, elle permettra l'inceste, entre le demi-frère et sœur Albert et Hélène.

¹⁴² Daniel Mortier, *Les grands genres littéraires*, Honoré Champion, 2001, p. 197.

Dans cette optique, la tâche des personnages principaux consiste à réparer la faute commise par les parents. Cela on le voit dans les trois premiers volets de la tétralogie où l'enquête de Jeanne et Simon dans *Incendies*, celle de Wilfrid et ses amis dans *Littoral* et celle de Loup dans *Forêts*, parviennent à rétablir la vérité du passé et à briser les successions de haine et de violence dont ils sont les héritiers. Et dans *Ciels*, ce sont précisément les arguments « salvateurs et consolants », l'importance et la nécessité des origines, l'enfance,... que l'on retrouve dans les premières pièces qui sont la cause du tragique. En effet, dans *Ciels* l'élément déclencheur du tragique ou de l'attentat terroriste c'est le passé, un passé bâti du sceau des deux premières guerres mondiales, matrice des guerres d'aujourd'hui, auquel s'identifient les terroristes pour justifier leur haine. Toutefois, on peut voir dans cette pièce, étant donné que dans les trois premières il y a cette volonté de casser le fil des colères, l'espoir d'un renouveau non seulement dans le comportement des personnages mais également avec la naissance de cet enfant de Dolorosa qui échappe de peu à la mort. Il est donc possible de penser que cet enfant qui naît à la fin du spectacle alors que d'autres enfants sont morts au cours de l'attentat contre les musées, vient en quelque sorte mettre fin au cycle destructeur de la violence tragique.

La monstruosité des personnages de Mouawad répond moins à une exigence divine qu'à une nécessité dramatique, celle de la chute. Car la chute intérieure si l'on se réfère aux Grecs renvoie à *l'hubris* (démensure). Chez les classiques elle est le fruit des passions, pour les modernes tels qu'O'Neill, elle est intimement liée à l'inconscient. Quant à la chute extérieure elle est représentée par les dieux. Toutefois, en observant le caractère des personnages de Mouawad on constate que la chute extérieure participe de la malédiction. Une malédiction qui n'est plus du ressort des dieux comme dans le théâtre antique mais est le fait des hommes. En effet, Edgar dans *Forêts* est un personnage qui veut vivre et aimer, or l'enfermement avec sa famille lui interdit l'amour. Il est heureux et jaloux de son « père » Albert, il ne supportera pas l'aveu sur sa naissance. Être le fruit d'un viol le plonge dans un gouffre sans fond, le prive de son identité et de sa propre estime. Dès lors, il part à la dérive. En violant sa sœur Hélène et en tuant Albert, alors que lui-même est hanté par l'idée qu'il est l'enfant d'un viol, il concrétise la malédiction qui pèse sur Albert :

Alexandre(...) Albert, fais ce que je te dis ! (...) Écoute-moi ou bien la réalité te tranchera la gorge et son couteau sera précisément

*cette femme. Alors, je te prédis à mon tour, tu verras tes enfants te dévorer car ils ne feront plus la différence entre ta chair et celle des animaux.*¹⁴³

Cette sorte de prédiction pose les limites du « hasard tragique » et du « geste tragique », et nous appelle à réfléchir sur la portée du tragique dans les spectacles de Mouawad en essayant évidemment de dire si oui ou non il s'agit de fatalité. Le *fatum* c'est le destin du héros tragique. Dans la tragédie grecque, la fatalité porte le même nom que l'erreur. Selon les Grecs, ce serait la démesure ou l'arrogance funeste qui, par le sentiment de supériorité qu'elle inspire, mène à l'erreur, à la faute, à la chute. Le héros tragique chez les Grecs est donc souvent victime à la fois de la violence des dieux, et de son erreur. Dans le théâtre de Wajdi Mouawad il y aurait en effet une sorte de liberté humaine, car les personnages ont une part de responsabilité dans ce qui leur arrive. Si on prend l'exemple du personnage d'Edgar il veut vivre libre, il veut aimer, etc. Cependant, c'est en voulant être libre qu'il va sans le savoir commettre l'irréparable. De ce point de vue, on peut dire que le tragique chez Mouawad est lié à une liberté humaine, à une ironie des faits, à un concours de circonstances, au hasard plutôt qu'à une intervention divine.

De la même manière, dans *Incendies*, ce qui arrive à Nawal est en même temps de sa faute et un pur effet de hasard. L'erreur qu'elle a commise c'est d'avoir appris à lire, à écrire, à compter et parler, de s'être engagée dans la résistance, et de n'avoir pas pu oublier son fils. Car c'est en partant à la recherche de son fils qu'elle est confrontée à la guerre. D'où sa résistance, son emprisonnement, son viol par le fils qui après la mort de Chad était devenu le bourreau. On pourrait à la suite de cette situation tragique dire que le destin chez Mouawad est une ironie des faits. Et cela relève de l'aveuglement, c'est-à-dire la difficulté à apprécier la situation dans laquelle le personnage se trouve. Dans une perspective contemporaine, on dira que le personnage tragique, ni tout à fait méchant selon Aristote, ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent selon Racine, est avant tout aveugle, aveuglé tout comme Œdipe. Mais son aveuglement n'est pas l'effet d'une malédiction divine.

Cet aveuglement, on le voit dans le comportement des personnages. Dans *Littoral*, Wilfrid croit vouloir enterrer son père alors qu'il répare le désordre causé par

¹⁴³ Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p. 56.

ce dernier. Tout comme dans *Incendies, Forêts et Ciel*s. Les protagonistes croient trouver des réponses aux questions qui s'imposent ou se posent à eux alors qu'ils réparent le désordre causé par les parents ou par eux-mêmes. Cet aveuglement on le voit aussi en Hamlet qui pense qu'il est en train de venger son père alors qu'il répare le désordre causé par son père le jour de sa naissance. Il y a un degré d'entêtement de la part des personnages des pièces de Mouawad qui fait que sans le savoir ils accomplissent ce que l'on peut appeler une destinée. Et cela a priori est le fait de l'aveuglement dont ils sont les victimes. Valéry Masson pour prendre l'exemple de ce personnage dans *Ciel*s a été victime par le passé d'une déchirure lorsque « le destin l'a frappé ce matin-là devant le corps de Mary Rose Sorow, sa femme criblée de balles »¹⁴⁴. Il réalise à ce moment-là que l'amour, la passion, la joie partagée jusqu'à la naissance de leur fils Anatole, n'était qu'une vulgaire couverture pour une agente soviétique, parce que sa femme espionnait ses recherches autour de la cryptographie quantique. S'étant réfugié à Montréal pour refaire une autre vie, Valéry se relance dans la cryptographie pour empêcher l'attentat. Il ne s'imagine pas que son fils peut être à la tête d'une organisation terroriste. Ce face à face avec l'impossible voix puisque là encore, elle est celle de son fils, de son amour, il ne le supporte pas. Il ne supporte pas que ce soit son propre fils qui soit derrière le réseau terroriste qu'il cherche à démanteler, et se suicide. L'aveuglement chez Wajdi Mouawad n'est donc pas le fait d'une malédiction divine. Ici Valéry Masson est aveuglé par ses convictions. Il pensait sans doute qu'en sauvant des vies, il retrouverait ces instants qu'il a perdus ou qu'il pourrait redessiner les contours de cette vie perdue. Et cela Clément Szymanowski le dit :

*En cherchant de toute son âme à arrêter cet attentat, Valéry cherchait à rattraper le temps perdu, cherchait à racheter son aveuglement d'hier pour recoller les morceaux de son être qui furent, il y a longtemps, sciés par la violence des événements !*¹⁴⁵

Il ne soupçonne pas qu'il est toujours aveuglé. Mais lorsqu'il se rend enfin compte que cette voix ennemi, cette voix de l'ennemi est celle de son fils, il se suicide.

Au-delà de la forme tragique, Mouawad use également de la narration. La tétralogie de Mouawad nous donne l'impression, non pas d'assister à une représentation

¹⁴⁴ Wajdi Mouawad, *Ciel*s, *Op. Cit.*, p. 61.

¹⁴⁵ *Id.*, p. 62.

de théâtre ou de lire une pièce de théâtre, mais plutôt d'écouter ou de parcourir une histoire. Cela peut certainement s'expliquer par son rapport à la culture arabe qui fait partie de sa culture propre, même si elle lui est en partie inaccessible, étant donné qu'il est parti du Liban à l'âge de sept ans. Toutefois, en lisant les pièces de Mouawad on sent ce désir de prendre la parole pour raconter. Cette parole, cette oralité au cœur des pièces peut s'entendre en ce que l'auteur, dès son jeune âge, a été marqué par le conte, l'histoire de *Sindbad le marin* ou ce conte faisant référence à un personnage mi-ours, mi-homme que lui racontaient ses parents. En clair, la tendance à raconter, et partant les récits que l'on retrouve dans l'écriture de Mouawad s'enracine dans la tradition orale dans laquelle il a fait ses premiers pas.

Le théâtre de Mouawad peut être qualifié de théâtre d'histoire ou désigné de théâtre comme narration, puisqu'au lieu d'incarner une action comme dans la forme dramatique du théâtre, la scène la raconte. En effet, ce qui attire notre attention ou ce que nous constatons dans la pratique dramaturgique de Wajdi Mouawad, c'est ce rapport à la narration. Car dans la tétralogie *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, les personnages prennent souvent la décision de raconter leur histoire personnelle. Et le fait de raconter permet de ne pas oublier ou de comprendre le passé pour mieux vivre le présent. Dans *Littoral*, par exemple, Simone dit à ses amis qu'« on va aller raconter des histoires. Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter ! Ils seront obligés de nous arracher le visage ! »¹⁴⁶. En entreprenant de raconter chacun son histoire, Simone et ses amis favorisent le témoignage direct, la livraison des états d'âmes. Cela on le voit dans l'histoire d'Amé :

Amé. Je m'appelle Amé et je viens du village bleu

Amé. Mon père est mort.

Amé. Oui, mais lui, mon père, il est mort et si jamais il traîne encore à droite à gauche comme vous traînez encore à droite à gauche, je ne crois pas qu'il voudra me voir.

Amé. Parce que je ne l'ai pas reconnu. Je n'ai pas reconnu le visage de mon père. Je revenais du combat, j'avais passé ma nuit à me lever au beau milieu des combats pour hurler : Je suis Amé,

¹⁴⁶ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 62.

c'est moi ! » Les hommes étaient fiers d'être abattus par moi (...) J'ai tiré. Je me suis lancé, couteau à la main, dans la gorge, puis dans le flanc et pour finir trois coups au cœur ! J'ai déchiré ses habits, coupé son sexe, j'ai lancé aux oiseaux, j'ai mutilé son visage et je suis parti. Arrivé au village, on a couru vers moi, vite, vite, on a couru vers moi pour me raconter, me dire, que le corps de mon père venait juste d'être retrouvé par un berger qui rentrait avec ses moutons. Le corps était là ! J'ai reconnu mes gestes, mes coups et j'ai regardé, et j'ai compris !(...)¹⁴⁷

Tout comme dans *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, les protagonistes ont pour la plupart une histoire à raconter. L'idée de théâtre comme récit se donne à lire chez notre auteur parce que la quête des personnages débouche généralement sur les échanges et s'articule autour des témoignages directs, du récit intime : la livraison de l'histoire. L'enquête de l'équipe internationale de l'opération Socrate dans *Ciels* se heurte, entre autres, à l'histoire intime de Dolorosa. Il y a les récits d'Edmond, de Sarah, de Luce dans *Forêts*. Et enfin, ceux de Sawda, Nawal dans *Incendies*. Dès lors, la scène de théâtre est une sorte de confessionnal où la narration est, tout comme chez Brecht, au service d'une prise de position sociale. Car elle met en évidence la démesure des tensions de notre monde : la guerre, les conflits entre père et fils, le rapport au pouvoir, etc. C'est donc un théâtre résolument bâti sur la prise de parole. Une parole performative pour prendre position et résister contre une forme de cynisme. On voit par exemple dans *Littoral* que les personnages disent vouloir raconter ce qu'on veut leur faire oublier. De même, dans *Incendies*, Sawda se plaint que ses parents lui demandent d'oublier quand elle leur pose des questions. Prendre la parole c'est se désolidariser de ceux qui ont la parole et qui ne veulent rien dire. En demandant aux enfants d'oublier, en occultant l'histoire, en leur interdisant de vivre pleinement leur amour pour telle ou telle autre raison, on leur plante un couteau dans la gorge. Dès lors, en mettant en scène une jeunesse qui raconte ce qu'on lui demande d'oublier, Mouawad oriente son théâtre vers une prise de parole. Cette prise de parole peut être perçue comme un moyen d'échapper au silence, d'outrepasser les interdits et de s'adresser à la collectivité.

¹⁴⁷ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 70-71.

Ainsi donc le théâtre de Wajdi Mouawad mélange les genres. Il est au croisement d'influences diverses et de diverses traditions : tradition antique du mythe et de la tragédie, tradition orale du monde arabe, théâtre épique occidental comme nous l'avons vu plus haut. Wajdi Mouawad puise dans ce fonds commun pour dire sa vision de la vie contemporaine.

3.2. *Les formes esthétiques.*

Dans la tétralogie de Mouawad, au-delà du mélange des genres comme nous venons de le voir dans ce qui précède, il y a également la présence de plusieurs formes esthétiques. Nous entendons par formes esthétiques, ce qui concerne la création en matière d'art, de beau. Autrement dit, la peinture, la photographie, le cinéma, la chanson. Et la question que nous nous posons, est de savoir comment Wajdi Mouawad arrive à intégrer peinture, photographie, chanson ou cinéma dans le domaine dramaturgique. Quel(s) procédé(s) utilise-t-il ? S'agit-il là d'un fait de mode purement contemporain ou d'un souci d'innovation ? Le phénomène de la présence dans l'art théâtral d'autres formes artistiques ne date pas d'aujourd'hui. Déjà avant Mouawad, Brecht utilisait ce procédé qui consistait à interposer dans sa machine esthétique, le théâtre et le cinéma¹⁴⁸. Mais on constate que Mouawad va beaucoup plus loin, car il ne se contente pas d'interposer, il interroge, questionne l'art, la beauté dans ce monde enclin à la violence. Il prend position par rapport à l'art et la beauté. L'effondrement des limites entre les arts, décrit par Adorno sous la dénomination d'*effrangement des arts*¹⁴⁹, permet d'affranchir l'art, plus précisément ici la littérature, de l'autarcie dans laquelle le structuralisme a voulu l'enfermer. En observant, le quatuor *Littoral, Incendies, Forêts et Cieux* on pourrait dire que le théâtre de Mouawad fonctionne comme un aimant. C'est-à-dire comme une sorte de forme artistique qui attire vers elle d'autres formes d'expression artistiques.

¹⁴⁸ Georges Didi-Huberman en parle dans son texte intitulé *Quand les images prennent position : L'œil de l'histoire*, tome 1, *Op. Cit.* Lire la page 140.

¹⁴⁹ Cf. Théodore Adorno, *L'Art et les arts*, Paris, 2002.

En intégrant cinéma, photographie, peinture et chanson, dans l'univers dramaturgique, le théâtre de Mouawad devient une forme dans laquelle s'interposent différentes formes artistiques. L'interposition des champs hétérogènes est donc caractéristique des spectacles de Mouawad, à l'exemple du cinéma dans *Littoral*, de la peinture dans *Ciels*, de la chanson dans *Incendies* pour ne citer que ces cas. Ce qui fait question sur le plan esthétique, ce n'est pas l'identification du théâtre de Mouawad en tant qu'œuvre d'art, ce qu'il serait déjà si l'on considère l'œuvre d'art en tant qu'ouverture à toutes les autres formes artistiques, mais plutôt le rôle que l'art doit jouer. Certes, il est important de s'intéresser au mélange de formes artistiques dans la dramaturgie de Mouawad. Mais il est encore plus important d'aller au-delà en mettant l'art au centre, tout en se demandant, eu égard à la situation de crise dans la tétralogie de Mouawad, quel est son rôle ? En d'autres termes, l'art peut-il changer le monde ? Dans le langage courant, les arts ont pour rôle d'éveiller la conscience, d'éduquer, de transmettre des valeurs. Ils participent de la mémoire collective. Mais comment se fait-il que dans ce monde rempli d'œuvres d'art, la violence arrive à prendre place ? Peut-on dire que l'art peut changer le monde ? La responsabilité de changer le monde ne revient-elle pas à l'Homme ? N'appartient-il pas à l'animal politique de changer le monde ? Quel lien peut-on établir entre l'art et le politique ? Le mélange des genres, des formes artistiques, la présence de la science, des mathématiques dans la tétralogie de Mouawad est-elle une libre association esthétique et/ou une réflexion historique ?

La présence de la peinture, de la chanson, de la photographie et du cinéma dans le théâtre de Mouawad n'est pas une libre association dans la mesure où Mouawad pour témoigner de la richesse artistique de son temps se sentirait obligé de la mettre en valeur pour porter un regard sur l'histoire. C'est comme si pour lui, il y avait une forme de transmission qui se serait perdue et qu'il tente de réhabiliter. Cela on peut le voir lorsque dans *Ciels* Charlie Eliot Johns parle à son fils Victor de peinture:

[...] Il faut bien que tu te fasses une idée sur l'art et la beauté ! Comment tu veux faire pour savoir qui tu es et d'où tu viens si tu ne t'intéresses pas à ce qui a existé avant toi ? Tu vas voir des couleurs qui nous viennent du Moyen Âge [...] Tu verras des verts qui étaient là bien longtemps avant ta naissance et qui vont continuer à être là bien après ta mort ! C'est une chance ! Ne passe

pas à côté ! Ça te fera voyager, Victor, et peut être ressentir des sensations nouvelles !¹⁵⁰

Il est vrai que c'est de cela qu'il s'agit dans la tétralogie de Mouawad. Cependant en poussant notre réflexion un peu plus loin dans ce sens, on pourrait dire qu'en confrontant l'art, la beauté, et la violence, ce théâtre permet au lecteur/spectateur de porter un jugement de valeur sur l'histoire ou d'établir la relation entre l'expression artistique et la condition humaine. Le monde que décrit Mouawad est un monde confus. Entrevoir sa propre situation au sein de cet univers de confusion, par exemple en cherchant à avoir une idée sur l'art et la beauté comme le recommande Charlie Eliot Johns à son fils, c'est se poser des questions au sujet de l'existence. C'est chercher à bien voir la situation dans laquelle on se trouve. C'est prendre position.

L'évocation de l'art dans ce monde violent que décrit Mouawad peut paraître comme une lueur d'espoir. L'idée au fond serait que l'art, étant donné que l'une de ses fonctions est de transmettre des valeurs, est antidestin¹⁵¹, autrement dit un rempart face au désespoir ou contre les maux qui minent notre société. Mais lorsque l'on regarde par exemple les trois derniers siècles et le nombre de chefs-d'œuvre, il va sans dire que l'art ne peut changer le monde. Cela Mouawad le perçoit, dans l'un des grands tableaux de la Renaissance peint par Botticelli, et l'affirme dans ses réponses aux questions que lui pose Jean-François Côté:

Wajdi Mouawad. Les grandes œuvres semblent taire un secret [...] J'ai regardé Vénus telle que la révèle un des plus grands peintres de la Renaissance (Botticelli). Elle était là, dans sa nudité [...] Mais moi, qui aime tant faire parler les tableaux selon ma convenance et au gré de ma fantaisie, j'étais touché, profondément, par le regard triste, légèrement désolé, de Vénus [...] Je percevais dans ce tableau, la nécessité d'aller où l'échec est patent. De retourner vers le lieu même de l'échec. Pourquoi ? Justement parce que c'est l'échec et que c'est là, en ce lieu, que la poésie trouve son sens et sa raison.¹⁵²

¹⁵⁰ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit., p. 72.

¹⁵¹ Expression empruntée à André Malraux.

¹⁵² Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur*, Op. Cit., p. 16-17.

Le point de vue de Mouawad sur l'art est important ici pour comprendre ce qui se passe dans *Ciels*. Dans cette pièce cinq enquêteurs, en partant d'une lecture non pas religieuse mais politique d'un tableau peint par Tintoret *L'Annonciation*, mettent en lumière toute la violence que le tableau contient, pour démanteler le réseau terroriste et la cible visée. Ils parviennent ainsi à démontrer en partant du tableau que Marie est L'Occident, l'ange est le terroriste violeur, le Saint-Esprit est le viol lui-même, l'attentat, et que l'attentat vise les musées des huit villes appartenant aux huit pays les plus riches de la planète. Mais au moment de rendre publique leur découverte en alertant l'extérieur puisqu'ils sont enfermés depuis huit mois dans un lieu tenu secret, ils se heurtent à un problème : les communications sont coupées. Il semblerait qu'il existe un écart entre l'art et sa réception, l'écart entre ceux qui font prendre conscience de la situation dans laquelle nous vivons et ceux qui ont le pouvoir de changer les choses. Cet écart on le voit dans l'impossibilité qu'ont les enquêteurs d'alerter l'extérieur pour empêcher l'attentat comme si ceux qui devaient agir refusaient de le faire ou que ceux qui avaient la parole refusaient de parler. De ce point de vue, l'art ne peut pas changer le monde ou n'a pas pour but de changer le monde. Mais il est là pour éduquer, montrer, pointer le lieu de l'échec, éveiller les consciences et éviter la reproduction de l'échec, voire pour faire entrevoir le futur, empêcher le désespoir absolu.

3.3. *La mise en scène.*

Après avoir fait une étude qui a exclusivement porté sur le texte, nous nous intéressons ici à la scène, à l'aspect purement visuel de la dramaturgie de Wajdi Mouawad. Il s'agit de mettre en relief les composantes de la mise en scène. C'est-à-dire l'ensemble de toutes les dispositions relatives à la représentation d'une action, en partant du mouvement du corps jusqu'au décor de la scène. Comment le metteur en scène a-t-il pu résoudre la question de la diversité des époques et des lieux mais aussi le mélanges des genres et des arts, quand dans la structure textuelle des trois premiers volets (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*) de la tétralogie, il s'agit de parallélisme ou de mise en écho de différents lieux et époques, de présence simultanée dans la même scène du passé et du présent?

Sur le plan scénique, ce qui facilite ce va et vient des personnages dans l'espace et dans le temps c'est la sobriété de la scène. La scénographie dans la tétralogie de Mouawad est caractérisée par sa simplicité. L'espace est ouvert, illimité ; le dispositif scénique comme nous aurons à le voir dans *Ciels* intègre le spectateur, les nouvelles technologies du visuel, l'imagerie, les enregistrements audio, etc. qui envahissent la scène. Mais arrêtons-nous d'abord un instant sur les objets car ils jouent un grand rôle dans la mise en scène. Les objets utilisés par le metteur en scène appartiennent à l'imaginaire collectif. Ils ont un potentiel suggestif polysémique et métonymique chez Wajdi Mouawad. Nous avons la chaise qu'on transforme en pierre tombale, l'escabeau qui devient le lit d'accouchement ou l'arbre, les serviettes qui désignent les enfants. Les objets ne sont plus dans les spectacles comme de simples accessoires de théâtre servant au comédien pour des besoins normaux, mais ce sont des objets qui ont leur vie propre et sont utilisés comme des actants. Ils n'ont pas été fabriqués pour les besoins de la mise en scène mais on les a « arrachés à la réalité de la vie »¹⁵³, pour les installer sur l'espace scénique et les y faire jouer. Ils peuvent donc prendre une signification imaginaire pour désigner une réalité scénographique :

Au théâtre la réalité est toujours rêvée. La tasse ne représente pas toujours une tasse. Dans ma pièce Incendies, il y a un moment où un comédien est assis sur une chaise, dos au public. Il indique un escabeau en bois en disant à une comédienne : « Tu vois l'arbre qui est là ? Il a cent ans. C'est un cerisier. » Les spectateurs pendant une fraction de seconde, se détournent pour voir l'escabeau et reviennent vers le comédien comme si de rien n'était.¹⁵⁴

La présence d'objets extraits d'un réel sans valeur, comme par exemple des fenêtres un peu sales sur la scène ou les chaises renversées, est le signe d'une révolte née des convulsions de l'histoire, le signe d'une révolte contre l'idée de beauté et d'ordre telle

¹⁵³ Tadeusz Kantor, *Leçons de Milan*, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud-Papiers, 1990, p. 18. Cité par Jean-Luc Mattéoli, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Revues*, n°4, 2007, p. 2.

Consultable sur : http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25.

¹⁵⁴ Wajdi Mouawad, *Je suis le méchant ! : Entretiens avec André Brassard*, Leméac/Actes Sud-papiers, 2004, p. 126.

qu'elle a été véhiculée au cours des siècles passés, mais rendue désormais caduque par les cataclysmes historiques et économiques du XX^e siècle. Les objets symboliques ont un lien avec les personnages auxquels ils sont destinés, selon un rituel préétabli par Nawal dans son testament :

*À mon ami, le notaire Hermile Lebel, je lègue mon stylo plume noir. À Jeanne Marwan, je lègue la veste en toile bleue. À Simon Marwan, je lègue le cahier rouge.*¹⁵⁵

Les objets vecteurs de récit, transmis, traversent les époques et les lieux. Cela se manifeste également dans *Forêts* :

Douglas Dupontel. Vous êtes notaire de père en fils ?

*Notaire. Oui. Voilà pourquoi ce cahier est devenu dans l'histoire de ma famille, un objet de mythe. [...]. Nous avons tenté de conserver le cahier dans le meilleur état possible, mais il faut dire qu'il a, visiblement beaucoup voyagé. Mon grand-père a eu ce cahier, il l'a transmis à mon père qui me l'a transmis. Le voici.*¹⁵⁶

La mise en scène dans la tétralogie de Mouawad est caractérisée par un certain nombre de traits qui permettent de représenter simultanément le passé et le présent. En observant de plus près la mise en scène des pièces de Mouawad, ne serait-ce que de l'un de ses spectacles, outre le fait que deux de ses pièces (*Incendies* et *Littoral*) ont été adaptées en film, on peut dire que Mouawad se nourrit d'esthétique cinématographique, notamment du *flashback*. Tout comme au cinéma, les costumes, le maquillage des acteurs et le traitement de l'image sont autant d'éléments dont dispose le metteur en scène des spectacles de Mouawad pour représenter simultanément le passé et le présent. En ce qui concerne l'éclairage, il joue un grand rôle dans la scénographie des spectacles, il délimite des espaces, isole des personnages ou en rapproche d'autres. La scène dans le théâtre de Mouawad est subdivisée en deux, séparée par une espèce de voile invisible, permettant de représenter simultanément des actions n'appartenant pas au même cadre spatio-temporel. Et ce qui facilite une telle représentation ce sont les costumes, l'âge des personnages, et l'image. Pour délimiter les espaces, autrement dit pour représenter

¹⁵⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 13.

¹⁵⁶ Wajdi Mouawad, *Forêts, Op. Cit.*, p. 79.

simultanément le passé et le présent, le traitement de l'image, l'âge des personnages et les costumes qu'ils portent sont très importants.

Dans la représentation d'*Incendies*, par exemple dans les scènes où Nawal est présente sur scène au même moment que Jeanne, on voit bien que la scène est comme coupée en deux : d'un côté on a Jeanne enquêtant sur la vie de sa mère et de l'autre Nawal sa mère. Ce que l'on constate dans ces séquences c'est que lorsque Jeanne s'adresse par exemple à Malak, sa mère Nawal est présente sur scène mais en arrière-plan. Et lorsque c'est autour de Nawal de discuter avec la même personne c'est Jeanne qui passe en arrière-plan, donnant ainsi l'impression qu'elle et sa mère ne se voient pas¹⁵⁷. Ce qui est tout à fait normal puisque leurs actions ne se situent pas du point de vue scénique dans le même cadre spatio-temporel. Pour ce qui concerne les costumes, Nawal apparaît sur scène vêtue d'un long manteau sombre appartenant à son époque alors que Jeanne est habillée comme pourrait l'être une jeune femme aujourd'hui, c'est-à-dire avec un pantalon, un chemisier, etc. L'image, les costumes, et même l'âge des personnages font en sorte qu'on distingue les époques. Autrement dit, si on arrive à distinguer les époques auxquelles appartiennent Loup et Sarah dans *Forêts*, Jeanne et Nawal dans *Incendies*, si dans une même scène le passé et le présent se côtoient sans se confondre, c'est parce qu'il y a des indices scéniques. Ce qui s'ajoute à la représentation simultanée du passé et du présent et qui va bien entendu dans le sens d'une figuration de la mémoire, c'est le fait que dans la continuité narrative d'une action, le dramaturge fait intervenir une action qui s'est déroulée avant l'action en cours. Cela on le voit dans la scène où Malak s'adresse d'abord à Jeanne et ensuite à Nawal à l'âge de 45 ans lorsqu'elle vient récupérer ses deux bébés. Pour faire comprendre au spectateur que les actions mises en scène ne s'accomplissent et ne s'inscrivent pas dans le même cadre spatio-temporel, le metteur en scène dispose non seulement des costumes et de l'image comme nous l'avons déjà dit, mais aussi de la présence sur scène d'un personnage décédé, car au moment où Jeanne vient voir Malak, sa mère Nawal est déjà morte.

Ce même mode de représentation scénique on le retrouve également dans la mise en scène de *Littoral* et *Forêts*. Dans *Forêts* par exemple il y a une séquence où Loup dialogue avec sa grand-mère Luce. Vers la fin de la séquence, et cela lorsque Luce

¹⁵⁷ On peut le voir dans un extrait vidéo d'*Incendies* sur :

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Incendies-1073/extraits/>

veut parler de la photographie à Loup, on a une conversation entre le personnage de Sarah et Luce alors qu'au moment où Loup discute avec Luce, Sarah est morte il y a longtemps :

Loup. Ludivine ?

Luce. Ludivine Brouillard comme si quelqu'un allumait la lumière. [...] Un matin je me suis réveillé dans un motel, couché dans un lit et au-dessus de ma tête, un visage de femme penché sur moi qui me souriait.

Loup. Ta mère ! C'était ta mère !

c. PHOTOGRAPHIE

Sarah. Luce ! Luce !

Luce qui êtes-vous ?

Sarah. Je vous ai cherchée partout depuis des années et j'ai fini, hier, par vous retrouver. [...] Voici une photo du réseau de résistance auquel on appartenait. Le réseau Cigogne. Ludivine est là. Je suis à ses côtés. L'homme qui est là, c'était votre père. Il s'appelait Samuel. Il a été arrêté, déporté et assassiné comme tous ceux qui se trouvent sur cette photo. La photo a été prise alors que votre mère était enceinte de vous. Vous étiez avec nous.¹⁵⁸

Ce type d'action du point de vue cinématographique est généralement pris en charge par différents acteurs. On aurait par exemple eu deux Luce : la première plus âgée, c'est-à-dire celle qui discute avec Loup, et la deuxième dialoguant avec Sarah moins âgée. La présence de Nawal et de Sarah sur scène alors qu'elles sont mortes signifie qu'il s'agit d'un flashback, d'un retour en arrière, d'une figuration de la mémoire, une sorte de souvenir, de réminiscence chez Malak et Luce.

Au-delà de l'esthétique cinématographique du *flashback* dont se sert le metteur en scène, il est aussi essentiel de souligner que la scène dans le théâtre de Mouawad est vide. Nous sommes dans un lieu ouvert. La première conséquence de cette forme

¹⁵⁸ Wajdi Mouawad, *Forêts, Op. Cit.*, p. 49-50.

d'espace scénique c'est que les acteurs sont appelés à se déplacer facilement sans que le décor ne change. Dans *Littoral* nous avons par exemple la séquence où l'oncle Émile refuse d'admettre qu'il est au salon funéraire mais plutôt dans l'appartement de Wilfrid avant de l'accepter, et que nous utilisons dans ce que nous appelons "le glissement du lieu vers l'espace" pour montrer que le lieu chez Wajdi Mouawad semble ne plus avoir d'assise idéologique et se joue des conventions. Cette séquence sur le plan scénique est un procédé de distanciation qui met l'accent sur l'illusion théâtrale. Ce procédé vise à perturber la perception linéaire passive du spectateur et à attirer son attention. En mettant en scène le type d'action, Mouawad cherche le moyen de faire en sorte que celui qui est passif devienne actif. Ce qu'il se passe dans cette séquence est à l'image d'une séquence d'*Incendies* dans laquelle Malak parle de l'arbre. Wajdi Mouawad revient d'ailleurs sur cette séquence dans son entretien avec Jean-François Côté pour parler de la réaction du public. Sur scène l'arbre que Malak montre à Jeanne est représenté par un escabeau. En désignant l'arbre à la place d'un escabeau, le comédien s'adresse au spectateur, il attire son attention, détourne la réalité pour en quelque sorte le surprendre en flagrant délit d'imagination. En effet, le spectateur a été théoriquement et historiquement identifié à un individu passif. Est spectateur celui qui en face de l'apparence, du double, de l'illusion, selon Brecht, apprend à voir au lieu de regarder bêtement. C'est quelqu'un qui est en face de l'illusion qui lui est donnée à voir par le spectacle, par des acteurs qui agissent mais qui n'agissent pas vraiment, qui parlent mais qui en fait ne sont pas ceux qui parlent, ainsi de suite. Le spectateur est celui qui est victime de l'apparence par opposition à celui qui voit. Pour que le spectateur ne soit plus spectateur il faut le rendre actif intellectuellement, en lui proposant comme les spectacles de Mouawad le font une énigme à déchiffrer, une chose étrange qui demande l'exercice de la raison. Dans la mise en scène de cette séquence où Malak désigne l'escabeau comme étant l'arbre, il y a un moment de silence dans la salle qui marque l'étonnement, le spectateur se détourne pour regarder l'escabeau et revient vers l'acteur comme s'il avait compris de quoi il était question. On peut dire ici qu'il y a distanciation, car « une reproduction qui distancie est une reproduction qui certes, fait reconnaître l'objet, mais le fait en même temps paraître autrement »¹⁵⁹, un escabeau n'est pas un arbre, mais puisqu' « au théâtre la réalité est rêvée », un escabeau peut autant désigner un lit d'hôpital qu'un arbre comme c'est d'ailleurs le cas dans la mise en

¹⁵⁹ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Op. Cit., p. 40.

scène d'*Incendies* où les draps peuvent désigner un bébé, la chaise une pierre tombale, etc.

La scénographie vise donc ici à lutter contre cette position passive du spectateur pour précisément l'associer par différents processus au spectacle. La seconde façon de rompre cette distance entre l'acteur et le spectateur chez Mouawad c'est la fusion. En ce qui concerne la fusion de la scène et de la salle, il y a en effet un paradoxe dans l'idée d'un théâtre sans spectateurs. Un théâtre sans spectateurs ne veut pas dire pas dire qu'il ne doit pas y avoir de spectateurs dans la salle, ce qui ne serait pas glorieux. Par conséquent un théâtre sans spectateurs est un théâtre, nous dit Jacques Rancière, où en face de la scène il y a des gens qui ne sont plus des spectateurs, car tout le monde doit être dans le théâtre, autrement dit dans le même niveau d'intensité sensible que l'acteur. La fusion de la scène et de la salle ou l'intégration du spectateur dans le dispositif scénique s'entend dans le fait que «... le processus scénique ne peut être séparé du temps vécu par le public »¹⁶⁰. Tenir un propos sur la fusion suppose que nous sommes dans « un contexte scénographique qui intègre les spectateurs dans le corps même de la représentation »¹⁶¹. Et cela on le voit dans *Ciels*, lorsqu'une comédienne s'adresse directement aux spectateurs en les désignant comme étant des statues. On peut dire que le dispositif scénographique de *Ciels* diffère de celui des trois premiers volets de la tétralogie. En effet, lors de la représentation de la tétralogie, *Le sang des promesses*, au Festival d'Avignon en 2009, *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* ont été présentés à la cour d'honneur du palais des papes, en plein air, tandis que *Ciels* a été joué dans un espace confiné, élaboré sur mesure, où les spectateurs suivaient l'action répartie dans les quatre coins de la salle. À propos de l'espace, René Solis, envoyé spécial en Avignon, dit dans son article que c'est « ...un hangar avec au milieu, un grand cube en toile [...] il y avait quatre portes, comme dans le nouvel Airbus [...] On est assis sur les tabourets qui tournent »¹⁶². Quant à la scène, « ...elle est partout, nulle part [...] genre le jardin d'une base spatiale [...] ils ont mis des statues, et les statues c'est nous »¹⁶³. Inévitablement, lorsque la comédienne dit : « Je profite de ces statues, fragiles intercesseuses, pour vous parler, mes chers disparus », elle prend à témoin les spectateurs, elle les implique dans

¹⁶⁰ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 253.

¹⁶¹ Cf. prologue de *Ciels*, *Op. Cit.*

¹⁶² René Solis, envoyé spécial à Avignon, dans *Libération*, 20/07/2009.

Disponible sur : www.liberation.fr/theatre/0101580746-ciels-un-air-de-da-vinci-code-et-d-alchimiste.

¹⁶³ *Id.*

« l'hystérie de son jeu ». Le spectateur est ici confronté à l'action. Cela on le voit également si l'on s'en tient à l'analyse de Lehmann où dit-il : « Dans le solo *K.I.* d'après *Crime et Châtiment*, mis en scène par Kama Ginkas pour le Festival d'Avignon en 1997, l'espace doté seulement de quelques accessoires devenait la scène où l'actrice Okzama Mysina s'adressait directement aux spectateurs présents. Elle les prenait individuellement par la main, leur demandait leur concours et les impliquait dans l'hystérie de son jeu adaptant le personnage de Katerina Ivanova du roman de Dostoïevski »¹⁶⁴. Il poursuit : « [...] à ce point, s'estompe la frontière entre l'expérience réelle et le vécu fictif »¹⁶⁵. En somme, tout comme dans cette adaptation, il y a chez Mouawad une proximité entre acteurs et spectateurs. Dès lors, on peut dire que dans le son théâtre, nous avons « un espace centripète, où le théâtre devient un moment des *énergies co-vécues* »¹⁶⁶. C'est-à-dire, le lieu où l'on éprouve ensemble des émotions. Un lieu de socialité où peuvent co-agir acteurs et spectateurs. Et cela corrobore l'idée selon laquelle le théâtre de Mouawad serait une philosophie du vivre ensemble, une manière d'être ensemble. Ainsi, le « Maintenant que nous sommes tous ensemble », dans *Incendies*, peut aussi être perçu comme le fait pour les acteurs et les spectateurs d'être ensemble, d'éprouver ensemble des émotions.

Si on y réfléchit, les paradigmes de distanciation et fusion renvoient à des idées du théâtre qui remontent à Platon et Aristote. Si on regarde bien la vision du théâtre de Mouawad dans son essence, il y a l'idée de théâtre comme réunion, assemblée, cathédrale de la vie. En effet dans son théâtre on est comme dans une espèce de jeu, d'amusement, de devinette, d'enquête, etc. Il y a un double rapport au théâtre grec. D'un côté le théâtre grec est le théâtre du peuple, de la démocratie, le lieu où le peuple serait uni originellement autour de son histoire, regardant ses propres mythes. D'un autre côté le théâtre est ce qui permet de sortir des façons habituelles d'occuper un espace, d'employer un temps, de sortir des comportements habituels. C'est-à-dire qu'on a sur scène des actions qui ne sont pas des actions qui se passent normalement, et des gens qui sont sortis de leurs activités quotidiennes. À partir de ce moment on a comme une espèce de tension qui n'a jamais cessé, et que l'on retrouve chez Platon et Aristote. Pour Platon le théâtre c'est l'illusion, l'apparence. Mais ce qu'il va opposer au théâtre,

¹⁶⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *Op. Cit.*, p. 244.

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 243.

Jacques Rancière nous le rappelle lors de sa communication au Festival d'Avignon en 2009, c'est le peuple qui est en possession sensible immédiate de sa propre unité. Dans *Les Lois* il y a ces passages incroyables où Platon parle de la nécessité de faire participer tout le monde y compris les vieillards pour chanter et danser l'unité de la cité. Ce qui s'oppose ici au théâtre comme séparation, c'est la participation du peuple, de tout le monde. Quant à Aristote, il ne le dit pas comme Platon, mais les deux conceptions se rejoignent. Dans le modèle aristotélicien, au théâtre ce qui est intéressant ce n'est pas la représentation des mythes, ni même l'essence de la cité, ce qui est important c'est un certain *jeu de savoir* qui est proposé au spectateur. Pour Aristote, le théâtre est d'abord un jeu : il y a une histoire qui est construite, des attentes qui sont créées, le spectateur se dit qu'il va arriver cela, il s'amuse à construire des hypothèses, puis il se rend compte que ce n'est pas ce qui arrive, il prend conscience d'avoir été pris au piège et recommence, ainsi de suite. Le spectacle au sens d'Aristote est fait pour aiguïser la curiosité du spectateur, lui apprendre à réagir, à juger les acteurs. Au fond, même si Brecht essaie de dire qu'il est en contradiction avec Aristote, à savoir que lui c'est la distanciation et qu'Aristote c'est l'identification, il est possible de penser que Brecht soit aristotélicien avec la tension dramatique qu'il crée chez le spectateur.

Il y a d'autres composantes dans la mise en scène qui peuvent permettre de penser que Mouawad bouscule la tradition, les codes de la représentation, et crée une tension dramatique nouvelle chez le lecteur/spectateur. La présence des écrans, des caméras, des images et des sons sur les planches caractérisent bien sûr la nouvelle dramaturgie, mais permettent de créer un univers dramatique en tension. Dans le théâtre de Mouawad on retrouve des fragments de productions médiatiques, un mélange d'images et d'enregistrements sonores comme dans le théâtre postdramatique selon les termes de Lehmann. Ce que l'on constate dans cette forme de théâtre c'est le conflit entre le moment de la vie et la surface du temps électronique, en ce qu'il y a des enregistrements vidéo et audio qui n'appartiennent pas au temps de la représentation mais qui sont intégrés dans l'espace scénique. L'univers sonore dans la tétralogie de Mouawad est important, « il peut être un fond musical associant air de jazz et temps moderne, des cris qui se mêlent, un accordéon qui installe une fête [...] L'univers

sonore accompagne étroitement les gestes »¹⁶⁷ des acteurs. À l'univers sonore caractérisé par des pistes audio relevant d'enregistrements de voix et d'extraits médiatiques, s'ajoute un univers visuel marqué par l'image dans tous les sens du terme. Nous avons par exemple dans *Ciels* l'image de Victor à l'écran, la voix d'Anatole, la vidéo de Valéry. Dans *Forêts* nous avons de même la voix de l'annonceur lorsque Luce est en train d'écouter la météo. La « simultanéité d'actes de parole différents et d'insertion vidéo produit l'interférence de rythmes-temps divers ; elle met en concurrence le temps du corps et le temps de la technologie et, par l'incertitude à savoir si une image, une sonorité, une vidéo est produite dans l'instant, retransmise en direct ou bien différé [...] »¹⁶⁸. C'est cela qui à notre avis crée une tension dramatique chez le lecteur/spectateur, partant la crise de la forme du drame.

En partant de cette première étude, l'idée qui ressort derrière le dérèglement de la continuité et l'aspect composite des spectacles de Wajdi Mouawad, et donc derrière la crise de la forme du drame, est celle d'une forme mémorielle en morceau, éclatée. Et cela participe à notre avis d'une volonté de l'auteur de rendre compte de la perte de la mémoire. Mais nous pressentons d'ores et déjà, à travers notamment la quête de certains personnages, l'utilisation de schèmes mythologiques, dans la mise en scène impliquant fortement le spectateur, une volonté de dépasser cette perte, d'ordonner le discontinu afin de redonner du sens.

¹⁶⁷ Dossier pédagogique du réseau SCÉRÈN réalisé par Caroline Jouffre professeur de Lettres relais de l'inspection académique des Yvelines auprès de la scène nationale de Saint-Quentin-en-Yvelines, novembre 2009, p. 27.

¹⁶⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *Op. Cit.* p. 257.

DEUXIÈME PARTIE : RÉFÉRENCES À L'ÉPIQUE, AU MYTHIQUE ET À L'ESTHÉTIQUE COMME TRAITEMENT DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE CHEZ WAJDI MOUAWAD.

Il nous paraît nécessaire de poser, à l'instar d'Emile Durkheim¹⁶⁹, que les premiers systèmes de représentations que l'homme s'est fait du monde et de lui-même, visant à interpréter et construire une réalité, à orienter les conduites et les comportements, à élaborer une identité et justifier des pratiques sont d'ordre religieux. De nos jours, il est admis qu'il ne peut pas y avoir une société qui ne se réfère aux archétypes et aux images archétypiques pour rendre compte de l'universalité de certains comportements humains, normaux ou pathologiques. Dans l'analyse des quatre spectacles de Wajdi Mouawad comme nous le verrons, il ressort que les comportements

¹⁶⁹ Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Le livre de poche, 1991.

concrets des personnages, liés à l'événement historique (la guerre, l'exil,...), reflètent les décors et les situations dramatiques des grands mythes. Dès lors, l'hypothèse de la continuité entre le mythique et l'historique s'explique, en ce sens que l'événement historique vient en quelque sorte réveiller le rêve ou le désir mythique. Tout d'abord, qu'entend-on par mythe ?

Mircea Éliade dans *Aspects du mythe* posait déjà la difficulté de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et en même temps accessible aux non-spécialistes. De même Pierre Brunel dans sa présentation de *Mythes et littératures* à la suite du second congrès international organisé par le centre de recherches en littérature comparée de Paris IV disait qu'il est difficile de fournir une définition stable du mythe. Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires. Mais nous pensons qu'il est possible, eu égard à ce qui a été dit par les spécialistes de la question, de donner une définition du mythe qui nous permettrait de bien préciser notre objet, et surtout d'articuler non seulement la relation entre mythe et histoire, mais également la parenté entre mythe et littérature. L'explication mythique se distingue de l'explication scientifique en ce qu'elle cherche à expliquer l'inexplicable. D'aucuns disent qu'elle se propose là où notre raison est mise en échec. C'est ce qu'Ernest Cassirer a appelé la « pensée mythique » :

La catégorie universelle de cause et d'effet ne fait en aucune manière défaut à la pensée mythique. Elle appartient au contraire à son statut fondamental. [...] Mais la causalité du mythe se distingue de la forme d'explication causale exigée et présentée par la connaissance scientifique par le même caractère que celui auquel se réduit l'opposition de leurs concepts d'objet.¹⁷⁰

Au vu de ce que nous venons de dire, si nous partons du principe, comme nous l'avons dit plus au haut en parlant de Durkheim, que les premiers systèmes de représentations que l'homme s'est fait du monde et de lui-même sont d'ordre religieux, on pourrait de ce point de vue parler du mythe ethno-religieux, et dire qu'il relate, selon Claude-Lévi Strauss, « un événement passé avant la création du monde ou pendant les

¹⁷⁰ Ernest Cassirer, *La philosophie des formes symboliques. II. La pensée mythique*, Éditions de Minuit, 1972, p. 66.

premiers âges , en tout cas il y a longtemps »¹⁷¹ ou raconte en ce qui concerne Mircea Éliade « comment grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une "création" : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. [...] Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la "sur-naturalité") de leurs œuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du "sur-naturel") dans le monde »¹⁷². Claude Lévi-Strauss aussi bien que Mircea Éliade comme on peut le constater dans leur conception du mythe insistent sur le statut originaire du mythe, qui se rapporte à « un événement passé avant la création du monde », à « un temps primordial », au « temps fabuleux des commencements ». Ils situent ainsi le mythe hors de l'histoire, ou avant le début des temps historiques (puisque selon eux le mythe va des origines du monde à une époque aussi reculée qu'aucune mémoire ne saurait plus en témoigner). Son temps est celui de l'éternité, de la permanence et de la répétition. Il relève d'un ordre archaïque et cyclique, et présente dès lors une vérité primordiale, non pas une réalité objective : il donne sens à ce que l'homme ne parvient pas à saisir dans sa propre histoire. D'où sa fonction essentiellement explicative, ou étiologique : il produit les causes symboliques de notre situation dans l'univers.

Indépendamment du fait que le mythe relate « un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements » ou qu'il décrit l'irruption du sacré ou du « surnaturel » dans le Monde, la venue à l'existence d'une réalité, grâce à l'exploit d'êtres surnaturels, le mythe est aussi animé par un dynamisme. A ce titre, nous avons la définition que propose Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* :

¹⁷¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1996, p. 231.

¹⁷² Mircea Éliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16-17. Cette définition est également donnée dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* à la page 8.

*Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit.*¹⁷³

À partir de cette conception du mythe, on pourrait dire que le sens du mythe n'est pas seulement celui que donne le récit mais il est aussi relatif au sens symbolique des termes. En effet, pour Durand le mythe constitue la dynamique du symbole. Et cela ne veut pas seulement dire qu'il fait subsister les symboles par le « drame » discursif qu'il anime, par la conflagration des antagonismes. Mais cela veut surtout dire que dans la durée des cultures et des vies individuelles des hommes, c'est le mythe qui, en quelque sorte, distribue les rôles de l'histoire, et permet de décider ce qui « fait » le moment historique, l'âme d'une époque, d'un siècle, d'un âge de la vie. Le mythe est le dernier référentiel à partir duquel l'histoire se comprend, à partir duquel le « métier d'historien » est possible, non l'inverse. Le mythe va au-devant de l'histoire, l'atteste et la légitime, comme l'Ancien Testament et ses « figures » garantissent pour un chrétien l'authenticité historique du Messie¹⁷⁴. De ce point de vue, on peut dire que les mythes, voire les contes, les légendes et les épopées sont des « grands récits » de légitimation du sens du moins dans les cultures où ils apparaissent. En Afrique plus précisément au Gabon il y a par exemple le Mvett, Olendé, Nzébi, et bien d'autres textes de légitimation de sens auxquels les peuples font référence pour illustrer tel ou tel aspect de la société.

Wajdi Mouawad représente des événements historiques qui nous interrogent sur la relation que nous avons avec le passé. Dans sa tétralogie il met en scène une actualité passée, à savoir la guerre du Liban, la première guerre mondiale et la seconde guerre mondiale, les affrontements au Moyen-Orient, le terrorisme, ... sans trahir pour autant le présent. Comme il le dit lui-même dans *Le sang des promesses*¹⁷⁵, c'est en tentant d'échapper à une expérience qui se rattacherait uniquement à l'actualité qu'il a été obligé de s'ouvrir au passé. Car, ajoute-il, le passé se rattache à l'imaginaire, tandis que le présent, surtout celui qui est sanglant, annule le mythe, la fiction et oblige presque au documentaire. Wajdi Mouawad a rencontré des difficultés pour représenter un sujet

¹⁷³ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988, p. 8.

¹⁷⁴ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Dunod, 1992, p. 27.

¹⁷⁵ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses*, Op. Cit., p. 60.

d'actualité, ce qui le conduit à recourir au mythe pour tenter de colmater les lacunes du sens. Certes il nous livre une fable déstructurée. Mais une fable dans laquelle la coexistence du mythe et de l'histoire, la représentation simultanée du passé et du présent, plutôt que de nous donner le sentiment d'être dans un fouillis d'épisodes sans concordance, font qu'à la fin de la pièce nous ayons une histoire bien structurée et signifiante. Cela peut s'expliquer dans la mesure où l'une des fonctions du mythe est d'expliquer les phénomènes qui dépassent l'entendement humain. Le mythe revêt ici les valeurs d'attestation et de légitimation de l'histoire. Les événements historiques auxquels Wajdi Mouawad fait référence, loin d'être un simple écran textuel sur lequel l'action est projetée, ont un lien avec le mythe. C'est en effet, la combinaison des deux réseaux sémantiques qui permet une véritable compréhension de l'histoire. Ici on peut dire que le mythe devient le moyen par lequel Wajdi Mouawad interprète les événements historiques qu'il évoque, voire le comportement des personnages de sa tétralogie.

C'est le propre du mythe de décrire les relations fondatrices, les dynamismes organisateurs. Par là il intéresse également la littérature, car il présente à nouveau le modèle d'une puissance de la parole, une capacité à réactiver un événement premier et à faire vivre sa répétition. Il atteste le pouvoir fondateur du verbe, autant que sa pérennité. Discours mythique et création littéraire sont tous deux des émergences, et mettent en évidence des processus de création. Par ailleurs, l'un et l'autre prétendent à la totalité, parce qu'ils cherchent à se déshistoriser, à se configurer en un univers autarcique, disposant de son temps et de son espace propres. Mais avec la perte de l'art de raconter, puisque le mythe à l'origine relève de l'oralité, des littératures orales, des « oralitures » comme disent certains ethnologues, nous pouvons dire qu'aujourd'hui nous ne connaissons les mythes que par la littérature. Dans *Introduction à la mythocritique*, Gilbert Durand rappelle que « nous opérons tous sur la même *materia prima* ». Ce qui veut dire pour Durand qu'il n'y a aucune différence entre le mythe relevant de la tradition orale, non écrit, celui que l'on raconte le soir autour du feu, et le mythe tel qu'il apparaît dans la littérature. Car la littérature réactive justement ce qu'il appelle mythèmes, c'est-à-dire l'unité de base, le plus petit dénominateur commun de sens symbolique, une courte séquence fonctionnant en tant qu'unité autonome, et en même temps reliée à un système plus vaste.

L'exacerbation de la rencontre entre le mythe et l'histoire dans la tétralogie de Wajdi Mouawad met en relief un questionnement sur les problèmes politiques, sociaux, philosophiques et existentiels. Ainsi peut-on dire que l'apparition de la surnaturalité mythique dans une réalité historique est à lire comme une situation fictionnelle inventée par l'auteur dans le but de développer certains aspects tels que l'infanticide, le parricide, l'inceste, etc. liés de manière, plus ou moins évidente, à l'expérience douloureuse des guerres qu'il décrit. S'il va sans dire que le mythe est une structure mentale inhérente à l'humanité, il n'est pas exclu de penser qu'il n'a d'existence reconnue que par rapport à son incarnation par des hommes et des femmes d'une société donnée. Dès lors, la restitution de l'histoire chez Wajdi Mouawad par l'évocation des événements historiques qui ont marqué les trois derniers siècles et la relation de ces derniers avec les mythes culturels de référence tels que le mythe d'Œdipe, Médée, Antigone, et tant d'autres, est une manière de montrer, d'une part, que le mythe révèle l'événement historique, d'autre part, en partant du rapport entre l'histoire intime et l'histoire collective, que l'organisation de la société ne dépend pas seulement d'un ordre socio-politique anonyme mais de la connaissance et de la compréhension des tensions créées au sein de la structure familiale par l'histoire. Le mythe devient ainsi le moyen pour la reconstitution d'un univers qui se trouve en rupture avec ses origines, son passé. Simone, la figure d'Antigone chez Mouawad, en cherchant à enterrer ce mort, ce père que les habitants du village rejettent, transgresse certes la loi humaine du jour, mais elle est en quête de justice, et aimerait réconcilier les morts avec la vie comme elle le dit dans une de ses répliques.

En partant de l'idée selon laquelle la littérature est un lieu de mémoire collective cette partie devrait nous permettre de montrer comme son titre l'indique que la référence à l'épique, au mythique et à l'esthétique n'est autre qu'une façon pour Wajdi Mouawad de donner une dimension mémorielle collective à sa forme théâtrale. Dès lors notre étude portera sur le mythe comme expression de la mémoire de l'humanité. Ce sera l'occasion dans ce pan de notre réflexion de parler d'intertextualité en analysant les relations que peuvent entretenir un texte et un autre texte ou série de textes, et bien entendu en mettant en exergue la présence des mythes dans le théâtre de Mouawad, tels que celui d'Œdipe, d'Antigone et de Médée. Il sera aussi question dans cette partie de mémoire esthétique. En effet, au-delà de la référence à certains mythes, il y a dans la tétralogie de Wajdi Mouawad une référence à l'art. Dès lors il nous apparaît important

de saisir et d'analyser les rapports et les influences qu'il y a par exemple entre théâtre et cinéma, théâtre et peinture, vu la forte présence du cinéma et de la peinture dans l'architecture des pièces de Wajdi Mouawad. Si nous souhaitons faire une telle analyse, c'est parce qu'on a l'impression qu'en cherchant la forme d'expression adéquate pour décrire le réel, il déambule entre les arts et les entrecroise. Cela par exemple lorsqu'il illustre les couvertures de ses pièces de dessins, porte ses pièces à l'écran (on le voit avec l'adaptation d'*Incendies* en film et celle de *Forêts* en court métrage), relie la chanson au théâtre. Des images apparaissent sur les écrans lors de la représentation de ses spectacles, la peinture s'invite dans ses pièces. Ce perpétuel mouvement entre les médias peut être lu comme un mouvement perpétuel par lequel Wajdi Mouawad entend trouver de nouvelles formes d'expression au-delà de divers genres et formes médiées établis. Nous pensons que Wajdi Mouawad touche là à la mémoire esthétique. De ce point de vue, l'idée est qu'en intégrant la photographie, le cinéma, la peinture, la chanson, etc. dans ses spectacles, Wajdi Mouawad chercherait à partir d'une mémoire esthétique collective à rendre compte de la complexité de la réalité et de sa représentation.

Nous ne pouvons pas parler du mythe ou de l'art comme une forme de mémoire collective sans pour autant voir dans les multiples renvois aux guerres et récits des guerres qui ont douloureusement marqué le XX^e siècle, un autre réseau mémoriel collectif, non plus mythique, ni esthétique, mais épique. Il est possible que le lecteur ou spectateur libanais d'*Incendies*, et même ceux qui s'intéressent à l'histoire du Liban, disent qu'*Incendies* aurait été impensable sans la guerre du Liban, car ils savent que l'incendie du bus dont cette pièce fait état fut l'acte déclencheur de la guerre civile dans ce pays ou du moins l'événement que les historiens ont retenu comme tel. Mais le lecteur ou spectateur étranger à ce pays et à son histoire ne verrait pas de quoi il retourne si cet événement ne recevait pas un traitement épique. En effet le dimanche 13 avril 1975, dans une banlieue chrétienne de Beyrouth à Aïn-El-Remmaneh, a lieu un accrochage entre libanais chrétiens et Palestiniens qui allait faire éclater au grand jour la profonde division confessionnelle du Liban. Ce jour-là, des Palestiniens armés, célébrant l'anniversaire d'une victoire militaire, passent devant l'église Notre-Dame de la Délivrance pendant son inauguration (ce petit détail explique la présence de plusieurs hauts dignitaires chrétiens, dont Pierre Gemayel, le fondateur de la Phalange maronite). Des coups de feu sont tirés. Quelques heures plus tard, les phalangistes mitraillent un

autocar bondé d'ouvriers palestiniens en guise de représailles. Bilan de la journée : 26 morts et 19 blessés. L'épisode de l'autobus des « Réfugiés de Kfar Rayat », comme on l'appelle dans la pièce, est resté gravé dans la mémoire collective des Libanais. On peut multiplier sans trop de peine de tels exemples, où la réalité historique est présente dans l'univers fictif des spectacles de Mouawad, pour en faire une étude. Mais notre objectif consiste davantage ici à saisir la dimension collective de la mémoire et la construction d'une signification en mettant en relief l'expression épique de la guerre, le caractère mémoriel universel des mythes et la dimension mémorielle de l'art.

CHAPITRE DEUXIÈME : L'ÉCRITURE DU MOTIF ÉPIQUE DE LA GUERRE CHEZ WAJDI MOUAWAD.

Dans ce chapitre, où nous tenterons une théorisation de l'écriture de la guerre, motif épique par excellence, tout en faisant le lien entre la mise en théâtre de la guerre et la forme du drame, il sera question de voir en quoi l'écriture de la guerre chez Mouawad participe de la transmission mémorielle.

Dans l'avant-propos de *Dramaturgie de la guerre* David Lescot estime qu'il est commode, en matière de dramaturgie comme en d'autres sujets, de se réfugier derrière l'exemple antique. Ainsi, pour sa recherche portant sur les dramaturgies modernes et contemporaines de la guerre, dans le théâtre européen de ces deux derniers siècles, il considère qu'on ne saurait soulever la question de la guerre dans ses relations avec la dramaturgie sans dire au moins quelques mots de l'une des plus anciennes pièces du répertoire tragique grec, *Les Perses* d'Eschyle.

La pièce, écrite en 472 avant J.-C. évoque la bataille de Salamine, opposant l'armée athénienne à celle des Perses de Xerxès qu'elle avait mise en déroute. Or, les spectateurs qui assistèrent une dizaine d'années après l'événement lui-même, à la représentation de la tragédie d'Eschyle, furent pour partie ceux qui l'avaient vécu. L'idée qui se dégage à la suite de cette pièce et que véhicule David Lescot est que le théâtre est une mise en scène, c'est une représentation d'un moment critique de l'existence de la cité. Par ailleurs, selon lui *Les Perses*, au-delà de sa nature militaire, invite les Athéniens « à penser le devenir de la cité, à envisager les conditions de sa préservation, à mettre en garde contre le sort, les erreurs et les maux qui ont frappé ses ennemis, et dont elle pourrait bien, à son tour, être dans l'avenir la victime ». Il y a une réflexion critique derrière le spectacle d'Eschyle, car le drame des Perses ne s'adresse pas à eux mais aux Athéniens pourtant victorieux. Il y a donc une stratégie de contournement, de détour dans *Les Perses* d'Eschyle, qui vise à penser la chose militaire sur la scène de théâtre non pas en tant qu'action (au sens où il y aurait un affrontement armé entre deux armées) mais en tant qu'elle repose sur le récit. *Les Perses* d'Eschyle dit-il : « est une pièce privée d'action. La composition de la tragédie repose sur une série de lamentations et de récits. Les pressentiments pleins d'angoisse

du chœur des vieillards qui ouvre la pièce trouvent un écho dans le récit du songe de la reine Atossa. Survient un messager dont le récit retrace les circonstances de la défaite de Salamine, puis l'ombre de Darios est rappelée du royaume des morts et évoque les mises en garde qu'il avait jadis adressées à son fils Xerxès, l'enjoignant de ne pas porter la guerre sur mer. Celui-ci enfin rentre du combat, et se joint au chœur dans une déploration ultime »¹⁷⁶.

Littoral, Incendies, Forêts, et même *Ciels* où il est question de terrorisme, sont toutes traversées par le motif de la guerre. Mais dans tous les cas la représentation de la guerre chez Mouawad est absente de la scène, en ce sens qu'elle n'est pas une action. Autrement dit, la guerre dans la tétralogie de Wajdi Mouawad n'est pas une pratique, elle ne se déroule pas sur scène, mais elle nous est racontée. Le traitement de la guerre ne se pose pas comme sujet du drame ni dans un rapport d'adéquation évident, ni en toute transparence. Car tout comme *Les Perses* d'Eschyle, les spectacles de Wajdi Mouawad échappent à la définition de la guerre dans son essence ou à la conception de la tragédie antique comme une action accomplie par des hommes et traduisent une relation problématique avec les normes du drame héritées d'Aristote. Toutefois avant de formuler une hypothèse sur l'écriture mouawadienne de la guerre, établissons tout d'abord ce qui fait que la mise en théâtre de la guerre dans son acception moderne et contemporaine s'accommode mal du drame absolu, pour ensuite analyser la différence entre « action de guerre » et « état de guerre ».

En observant la manière dont Wajdi Mouawad traite de la question de la guerre dans sa tétralogie, on constate qu'elle appartient au passé, elle est mémoire, souvenir, et ainsi, elle s'écarte en quelque sorte du modèle dramatique absolu tel que le conçoit Peter Szondi dans son ouvrage intitulé *Théorie du drame moderne* consacré à la crise du drame :

Le drame est absolu. Pour qu'il puisse être un pur système de relation, c'est-à-dire pour être dramatique, il faut avant tout qu'il

¹⁷⁶ David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Circé, 2001, p. 11-12.

*soit détaché de tout ce qui lui est extérieur. Il ne connaît rien d'autre que lui-même.*¹⁷⁷

Le drame absolu au sens où l'entend Szondi ici est un système clos sur lui-même, libéré de tout élément extérieur, et conçu comme l'expression d'une relation interhumaine. Il est alors évident que le théâtre de Wajdi Mouawad en tant que théâtre d'histoire comme nous l'avons dit plus haut ne saurait être considéré comme « dramatique » ou ne pourrait être un objet pour la forme dramatique. Toutefois, si l'on devait uniquement parler de la guerre dans son essence, c'est-à-dire au sens de duel, telle que l'a définie le théoricien Carl von Clausewitz dans la première partie de son ouvrage *De la guerre* il est possible que celle-ci comme thème puisse s'accommoder de la structure dramatique comme forme, dans la mesure où Clausewitz la réduit au duel, c'est-à-dire à l'affrontement intersubjectif, interindividuel :

*La guerre n'est rien d'autre qu'un duel à une plus vaste échelle. Si nous voulions saisir en une seule conception les innombrables duels particuliers dont elle se compose, nous ferions bien de penser à deux lutteurs.*¹⁷⁸

Comme le suggère David Lescot cette transposition du phénomène de la guerre en duel est importante pour souligner l'adéquation entre la forme dramatique et l'absolu de la guerre. Par ailleurs, si nous considérons le drame, ainsi que le fait Hegel dans la troisième partie de son esthétique, c'est-à-dire comme le spectacle d'une action prenant la forme d'une lutte entre individus¹⁷⁹, et si l'on reprend les catégories édictées par Peter Szondi, on constatera qu'au « drame absolu » comme forme pourrait correspondre la guerre comme contenu, et qu'il suffit pour cela de considérer la guerre dans sa

¹⁷⁷ Peter Szondi, « Le Drame » in *Théorie du drame moderne, Op. Cit.*, p. 14. Le chapitre sur le drame va de la page 13 à 18. Dans ce chapitre Szondi expose tous les traits essentiels du drame. En prenant comme exemple l'épisode historique de la Réforme luthérienne, il se lance dans une argumentation où il restreint le drame absolu à la décision luthérienne de reformer la foi, mais écarte les circonstances objectives qui auraient motivées cette décision, car elles participeraient du mode épique, et donc de l'histoire. Pour le drame, la seule alternative possible serait la situation interhumaine (p.16). Le cadre spatio-temporel ne saurait être l'objet de la discontinuité comme nous l'avons vu chez Wajdi Mouawad.

¹⁷⁸ Carl Von Clausewitz, « De la guerre, p. 51. », cité par David Lescot dans *Dramaturgie de la guerre, Op. Cit.*, p. 18.

¹⁷⁹ G.-W.- F. Hegel, *Esthétique*, traduction de C. Bernard, Le livre de poche, 1997, p. 622.

dimension de combat interindividuel. De ce point de vue, le principe d'individualisation de l'action comme l'a formulé Hegel dans son *Esthétique* est aussi important que celui de l'homme dans sa relation à autrui au sens de Szondi pour parler de guerre dans son essence. Mais la véritable difficulté c'est qu'en formulant les choses ainsi, nous ne pouvons pas rendre compte de la réalité du phénomène dans sa dimension purement objective, réelle. Si on tient donc compte de la guerre dans sa dimension réelle, conformément à la démarche théorique de Clausewitz, en ce qu'elle se présente comme un duel « à plus vaste échelle », elle ne répond plus aux conditions prescrites par la forme dramatique telles que les établit Peter Szondi, et telles que les énonce Hegel dans son *Esthétique*. Dès lors, la mise en théâtre de la guerre dans sa dimension réelle se satisfait dans l'écriture mouawadienne de ce que Peter Szondi appelle « les conditions objectives », c'est-à-dire ce qui est extérieur au drame, la forme épique, et donc participe de la crise du drame :

... sur le plan du drame, la structure nouvelle du conflit militaire ne rend plus possible une réduction de la guerre comme contenu à un affrontement absolu et idéal incarné dans des instances individuelles. Car le recours à la nature extérieure de l'événement et l'intégration des masses comme élément réel des forces en conflit relèvent des conditions essentielles du phénomène historique. Sauf à perpétuer l'image d'un destin historique sans cesse égal à lui-même, ou à considérer la chose militaire comme immuable et jamais affectée par les bouleversements techniques et politiques, le drame dans son acception absolue, celle d'un affrontement interindividuel, ne saurait plus véhiculer la réalité de la guerre moderne. Il se doit d'être relayé par une forme épique dont il faudra guetter les aménagements qu'elle permet et s'autorise, les rapports formels à la forme dramatique, le pacte de coexistence au sein d'une même œuvre que ces deux-là signent ensemble.¹⁸⁰

David Lescot nous dit ici que le drame dans son acception absolue ne saurait plus véhiculer la réalité de la guerre dans sa dimension moderne. Avec l'intégration des

¹⁸⁰ David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Op. Cit., p. 22.

masses, du peuple, dans la chose militaire, il y a un décentrement du phénomène, qui par la même occasion entraîne des refontes dans la structure même du drame. Ce que notre étude se propose de mettre en lumière, à travers la problématique de la guerre, relève justement de la refondation des catégories fondamentales du drame. Le théâtre de Wajdi Mouawad n'est pas le premier dans le domaine. Qu'il s'agisse de l'action dramatique chez Kleist, de l'inadéquation d'un sujet historique et de l'unité du drame (*Napoléon ou les cent jours* de Grabbe), du personnage de théâtre et de la structure du conflit (Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam*) ou encore d'un traitement non linéaire de la fiction dramatique et d'un rapport de perméabilité instauré entre la scène et la salle (Gatti, Kateb Yacine), le motif de la guerre dans la dramaturgie, tel que le conçoit David Lescot, entraîne de profondes mutations. Pour formuler notre hypothèse sur l'écriture mouawadienne de la guerre il faut préciser ce que l'on entend par « action de guerre » et par « état de guerre ».

Dans certaines œuvres dramatiques, la guerre est considérée dans son acception militaire. Elle relève de l'« art de la guerre », et renvoie, selon David Lescot, à « une pratique, à la réalité effective du conflit armé, impliquant une maîtrise et un exercice des notions de tactique, de stratégie, d'engagement, prenant en compte la nature, la composition et la qualité des effectifs, ou encore les conditions techniques présidant au déroulement de l'affrontement »¹⁸¹. Toutefois, et c'est là que la question du traitement de la chose militaire devient intéressante, les œuvres tournées vers la réalité de l'action de guerre font toujours référence aux déterminations sociales, économiques ou politiques qui sous-tendent la conduite du conflit armé et ses objectifs. Même si Mouawad écarte l'action militaire à proprement parler, il n'est pas évident d'occulter la référence de la guerre aux déterminations sociales, économiques ou politiques qui président au conflit. Aussi les raisons de la guerre dans le théâtre de Mouawad peuvent-elles être imputables aux relations qu'entretiennent les hommes avec le politique et l'économique. La guerre est donc de ce point de vue une forme de relations politiques, une autre manière de s'exprimer, une autre forme de dialogue entre les hommes. Selon David Lescot, elle « [...] n'est rien d'autre que la continuation des relations politiques, avec l'appoint d'autres moyens ». Cela ne veut pas dire, dit-il, que la guerre « fait cesser ces relations politiques, ou qu'elle les transforme en quelque chose de tout à fait

¹⁸¹ David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Op. Cit., p. 44.

différent, mais que celles-ci continuent à exister dans leur essence »¹⁸². On peut donc dire, pour ce qui est de Wajdi Mouawad, que la thématique de la guerre, telle que nous venons de le voir, constitue le cadre théorique, philosophique et historique nécessaire à sa réflexion sur l'écartèlement du cadre familial, sur l'état de la société plus qu'il ne traite pas du problème sous l'angle militaire. Dès lors la guerre serait, en plus d'une réalité vécue, un espace symbolique où peuvent apparaître certaines dimensions de l'humain.

Comme nous allons le voir, on ne peut pas au sens strict du terme parler d'« action de guerre » mais d'« état de guerre » chez Wajdi Mouawad. Cela parce qu'il y a chez lui une transmission de la mémoire de la guerre. Nous verrons également qu'en arrière-plan de cette guerre qui n'est pas présente sur scène sous forme d'action mais sous forme de récit, il se joue un conflit qui engage le corps social. Ceci nous permettra de montrer que la guerre est liée chez Wajdi Mouawad à tout ce qui est symptomatique de la crise de la société ou de l'impossible vivre ensemble. Elle se caractérise par « une désorganisation du politique, mise en crise de la cité et des institutions, mal social frappant le groupe et atteignant du même coup l'individu »¹⁸³. Le traitement de la guerre chez Mouawad suppose une articulation des motifs du social et de l'existential, du politique et de l'individuel. Nous sommes ici dans une dramaturgie qui ne considérerait pas la guerre dans son aspect de conflit militaire mais dans sa dimension socio-politique, et sous l'angle de la famille, des relations interhumaines premières.

¹⁸² David Lescot, *Dramaturgies de la guerre, Op. Cit.*, p. 45. Cette conception de la guerre telle que l'entend Lescot vient renforcer le point du théoricien militaire Clausewitz sur la guerre lorsqu'il dit dans *De la guerre* : « la guerre n'est rien d'autre que la poursuite de la politique d'État par d'autres moyens. » La philosophie de la guerre dans son ensemble suppose chez Clausewitz, nous-dit Lescot, l'existence d'États constitués ou d'intérêts nationaux, tandis que chez Keegan, s'étant insurgé contre la formule de Clausewitz, le phénomène de la guerre est bien antérieur à l'État tel que Clausewitz le conçoit. Keegan part du facteur culturel d'une manifestation de la chose militaire en prenant en compte la structure militaire des civilisations différentes.

¹⁸³ *Id.*, p. 46.

I. DIMENSION SOCIO-POLITIQUE DE LA GUERRE CHEZ WAJDI MOUAWAD : LA FRACTURE FAMILIALE.

1.1. L'affrontement des parents et des enfants.

La guerre chez Wajdi Mouawad se caractérise par des conflits au sein de la structure familiale. Elle est au cœur du conflit pères contre fils ou mères contre filles, et s'étend jusqu'aux parents contre les enfants comme nous allons le voir. Elle s'entend comme une sorte de corruption de la sphère familiale sous les angles socio-politique. On peut dire qu'il y a dans la dramaturgie mouawadienne l'analyse d'une répercussion de la guerre dans le cadre familial. Ainsi, l'affrontement pères contre fils ou des parents contre les enfants est-il donc consubstantiel à la guerre. Dans *Forêts*, pour prendre l'exemple du conflit entre Alexandre et son fils Albert, nous sommes pendant la guerre franco-allemande de 1870. Au tournant de cette guerre, l'industriel alsacien Alexandre Keller choisit de renoncer délibérément à la nationalité française pour devenir allemand afin de garder sa terre, ses mines et usines. Il l'annonce à sa famille sous un ton à la fois triste et impitoyable :

Alexandre. Nous voici donc forcés de choisir entre notre cœur et notre raison, forcés de sacrifier l'un au profit de l'autre ; or, ce sacrifice a été décidé en accord avec votre mère : nous resterons ici. Nous choisissons la terre et nous perdons notre nationalité. Cette décision, due à la défaite de notre pays, prend en considération, avant toute chose, votre avenir et votre bien, [...]. Nous ne quitterons pas Strasbourg. Nous conservons nos mines de fer, nous conservons la direction générale de toutes nos usines et Keller, le nom de notre famille, restera gravé sur chaque machine à vapeur, sur chaque wagon et sur chacun des rails qui forment l'ensemble du réseau du chemin de fer de l'est du continent. Au cours de mon séjour à Berlin, où j'avais rendez-vous avec les autorités, j'ai fait savoir que l'on ne quittera pas le territoire alsacien et que, par conséquent, la famille Keller renonce

*définitivement à la nationalité française. Nous deviendrons de ce fait, dès le mois de septembre 1872, dans un peu plus d'un an, sujets de l'empire allemand.*¹⁸⁴

Le conflit entre Alexandre et son fils Albert naît à partir de cette décision. Albert se rebellant contre son père montre en même temps combien les usines et les mines que ce dernier veut à tout prix conserver sont à l'origine de l'exploitation et de la mort de nombreux enfants. Il y a non seulement une dimension politique dans le conflit entre Alexandre et Albert, mais il y a aussi un côté économique. Lorsqu'on observe comment la guerre est évoquée ici, on constate que c'est elle qui est l'acte déclencheur et du conflit entre Albert et son père et de l'exploitation des enfants dans les mines, puisqu'elle est première. Il y a comme un décentrement de la guerre. La guerre est ici un phénomène social qui se caractérise du point de vue familial dans le conflit entre Alexandre et Albert sur des questions d'ordre politiques et économiques. Cela on peut en outre le voir dans leur dialogue sur la nouvelle loi concernant le travail des enfants :

Alexandre. Tout cela ne semble pas vous réjouir. Les Allemands pourtant ont tout pour vous plaire. Ils sont idéalistes, rêveurs pratiques et efficaces.

Albert. Et qu'ont-ils dit vos Allemands efficaces, lorsque vous leur avez appris que nos mines et nos usines emploient plus de cinq cents enfants sous-payés dont la moyenne d'âge est estimée à dix ans ?

Alexandre. Ils se sont montrés courtois et compréhensifs. Ainsi, en ce qui concerne leur nouvelle loi sociale telle que l'école obligatoire pour tous les enfants, on nous a assuré que nous n'aurions, pour les dix prochaines années, c'est-à-dire jusqu'en 1882 inclusivement, rien à craindre, et que nous pourrions employer tous les enfants âgés de plus de dix ans dans nos mines et nos usines. [...].

¹⁸⁴ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p. 53.

*Albert. Rien ne changera donc ni pour les enfants, ni pour les dizaines de milliers d'animaux que l'on tue à force de harcèlement chaque année ?*¹⁸⁵

Alexandre est le parfait portrait du personnage qui veut profiter de la guerre pour accroître son patrimoine pendant que des enfants croupissent dans les usines qui fabriquent les rails et trains qui serviront plus tard à la déportation vers les camps pendant la guerre de 1945. En parlant de cette guerre, Ludivine, résistante et descendante des Keller, alors qu'elle ne le sait pas encore, et enquêtant sur ses origines, parle au conditionnel de ses trains fabriqués et vendus par les usines Keller comme étant ceux du malheur. Alexandre comme on peut le voir dans son dialogue avec son fils Albert est pour l'idéalisme allemand. C'est un admirateur de l'Allemagne. Son discours centré sur le protectionnisme de ses usines et mines en opposition avec ce que défend son fils Albert et plus tard son arrière petite-fille Ludivine démontre bien que la structure conflictuelle de la guerre a quitté le domaine militaire pour gagner le cercle familial. Le fils d'Alexandre dans ses interventions blâme en quelque sorte les nouvelles politiques sociales mises en place par le vainqueur. L'individu dans le monde tel qu'il est en train de se construire en cette période de guerre ne se résume que dans sa force de travail. Et Alexandre ne lésine pas, car il se montre impitoyable face au sort qui est réservé aux animaux ainsi qu'aux enfants. Il le dit d'ailleurs lui-même dans sa conversation avec Albert :

*Alexandre. [...]. Demain, grâce aux hommes tels que moi, les hommes tels que vous travailleront et auront une vie meilleure. Les animaux y passeraient jusqu'au dernier, je ne tremblerais pas ! Qu'une génération d'enfants soit sacrifiée n'a aucune importance lorsqu'on regarde à hauteur d'univers, de siècle, à hauteur de civilisation.*¹⁸⁶

En observant la structure conflictuelle et l'action de la pièce chez Wajdi Mouawad, on peut dire qu'il y a un détour critique dans la façon dont Mouawad dépeint la guerre de 1870. Car Mouawad ne vise pas tant à dénoncer la guerre que les fondements socio-économiques de l'Occident. Dans le conflit entre Alexandre et Albert, la guerre peut

¹⁸⁵ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p. 54.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 55.

certes être considérée comme ce qui va pousser les deux personnages à ne plus s'entendre, mais en examinant la situation de plus près, il ressort que Mouawad à travers leur conflit souligne les failles de l'institution et du système socio-économique que défend Alexandre. L'une des failles de ce système c'est l'exploitation des enfants que récuse Albert. De ce fait, chez notre auteur, la guerre apparaît comme fondement du fonctionnement social et économique, à la manière de ce que Brecht avait déjà mis en scène, et avant lui, lorsqu'il jetait son dévolu sur un personnage auquel la guerre profite dans *Mère Courage et ses enfants*. Ce qu'il faut retenir dans la démonstration brechtienne, c'est qu'« elle consacre la guerre comme éden libéral. Et l'on sait qu'à l'intérieur d'un tel système, le politique est assujéti à l'économique, et ne s'occupe que de permettre la bonne marche du système d'échanges commerciaux. [...]. Le propos, anti-tragique, vise non pas à dénoncer la guerre comme une fatalité insurmontable mais à pointer le mal d'un édifice économique aliénant l'individu »¹⁸⁷. Wajdi Mouawad, en parlant donc du riche industriel alsacien pendant la guerre de 1870, établit une corrélation entre le phénomène de la guerre et les manifestations sociales, économiques, et politiques. Ce qui apparaît, eu égard au conflit entre Alexandre et son fils, puisqu'il porte entre autres sur l'activité économique, c'est qu'Alexandre, en décidant de prendre la nationalité allemande pour garder ses terres et ses usines, obéit aux lois de la guerre. Il y aurait donc un rapport métonymique entre la guerre et l'économique. D'emblée le personnage d'Albert ne serait pas seulement celui qui s'oppose à la décision du père, mais également et surtout celui qui met à nu les conditions dans lesquelles travaillent les ouvriers. On pourrait voir derrière ce personnage la figure d'un Marx¹⁸⁸ critiquant l'aliénation du travail. Le travail apparaît ici comme ce qui aliène l'individu en le dépossédant de son humanité. Cela est visible sur scène dans les propos d'Alexandre, lorsqu'il rapproche le sort des humains à celui des animaux en disant : « les animaux y passeraient jusqu'au dernier, je ne tremblerais pas ! Qu'une génération d'enfants soit

¹⁸⁷ David Lescot, *Dramaturgie de la guerre, Op. Cit.*, p. 49.

¹⁸⁸ Karl Marx dans *Manuscrits de 1844* répond à la question en quoi consiste l'aliénation du travail ? Pour lui, cette aliénation réside dans le fait que le travail n'appartient pas à l'essence de l'homme, car il lui est extérieur. En travaillant l'homme ne s'affirme pas, il ne se déploie pas physiquement et intellectuellement mais au contraire, il mortifère son corps et ruine son esprit. La conséquence c'est que la seule liberté qui lui reste est d'accomplir ses fonctions animales : manger, boire, procréer, etc. Lire de la page 60 à 61 du texte traduit d'E. Bottigelli aux éditions sociales en 1972.

sacrifiée n'a aucune importance »¹⁸⁹. On voit bien ici que le sort des animaux lui est autant égal que celui des humains. C'est comme si le bestial devenait l'humain et l'humain devenait le bestial.

Au-delà de ce conflit entre Alexandre et son fils Albert, il existe d'autres conflits dans la tétralogie de Mouawad qui engagent les pères contre les fils ou les parents contre leurs enfants, et qui nous permettent de dire que Wajdi Mouawad nous fait une peinture de la guerre hors du domaine de l'action militaire. Nous avons par exemple dans *Ciels* le conflit entre Valéry Masson et son fils Anatole, celui entre Charlie Eliot Johns et son fils Victor. Dans *Incendies* nous avons aussi le conflit entre Jihane et sa fille Nawal. Le conflit entre Nawal et sa mère est lié de façon implicite à la guerre du Liban. À la scène 6, intitulée « Carnage » a lieu un dialogue sous forme d'affrontement entre Nawal et sa mère Jihane. Nawal dans cette conversation montre son désir de garder l'enfant qu'elle attend de Wahab, un réfugié du sud. Selon Nawal l'enfant qu'elle porte dans son ventre est le fruit de son amour pour Wahab. Mais sa mère Jihane lui demande de choisir entre garder cet enfant, et par conséquent quitter les vêtements qu'elle porte, la maison, la famille, le village ou le faire disparaître. Autrement dit choisir entre quitter sa mère nue avec son ventre et la vie qu'il renferme, et donc garder son amour ou se soumettre. Nous apprenons par l'entremise d'une didascalie que Nawal se soumet. Dès lors, Jihane conclut la conversation en disant que Nawal restera à l'intérieur de la maison et qu' « Elhame viendra sortir l'enfant et le donnera à qui elle voudra »¹⁹⁰.

À la scène 7, intitulée « Un couteau planté dans la gorge », il se donne à lire dans la voix de Wahab qui se trouve à la fenêtre de la chambre de Nawal, c'est-à-dire à l'extérieur de la maison, une enfance où on n'a pas le droit ni d'aimer ni de prendre position, une enfance où la tradition interdit d'aimer une personne avec laquelle on ne partage pas la même religion ou les mêmes opinions : une enfance où l'amour avec cet autre que soi est impossible. D'ailleurs Wahab le dit lui-même de cette fenêtre à Nawal par des phrases telles que : « À l'aube on m'emmène loin d'ici et loin de toi », « Nawal, ce soir, l'enfance est un couteau que l'on vient de me planter dans la gorge », « Partout on me dit que je t'aime trop ; moi, je ne sais pas ce que ça veut dire aimer

¹⁸⁹ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p. 55.

¹⁹⁰ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p.26

trop, je ne sais pas ce que ça veut dire être loin de toi, je ne sais pas ce que ça veut dire quand tu n'es plus là ». L'idée qui se dégage est celle d'une amitié impossible entre réfugiés, parce que Wahab en est un, et ceux qui sont originaires du Liban, voire l'amitié impossible entre les différentes confessions présentes au Liban. On leur interdit de s'aimer tout simplement parce qu'ils n'appartiennent pas à la même confession. L'histoire d'amour entre Wahab et Nawal pourrait laisser penser à l'impossible mariage entre musulmans et chrétiens maronites. Cela on le retrouve aussi dans *Littoral* avec Simone et Saïd¹⁹¹ où effectivement il s'agit encore de la guerre du Liban. Ce conflit a sa source dans des conceptions idéologiques différentes entre musulmans et chrétiens. Il présente les répercussions de la guerre au-delà du domaine de l'action militaire.

En effet dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, la guerre est à l'origine de la fracture familiale. De même que les mythes grecs mettent en scène un espace familial fait d'inceste et de parricide, la guerre, thème épique à l'origine, se glisse au sein même de la cellule familiale qu'elle vient plonger dans un espace-temps d'avant la culture (celui du mythe) où les fils tuent les pères, où les parents tuent les enfants, ainsi de suite. Cette relation entre le phénomène de la guerre et la notion de mythe pourrait s'expliquer, car parler de la guerre chez Mouawad implique le détour et le retour à la figure du mythe comme substrat d'une mémoire collective, et donc de la vie sociale, d'une culture. Aussi loin qu'on aille dans l'analyse de la guerre, le chemin retrouve celui du mythe d'Œdipe. Dans *Littoral*, le jeune Amé qui pendant la guerre du Liban posait des bombes relate dans son histoire qu'il a tué son père à la croisée des chemins, parce qu'il ne l'a pas reconnu. Dans *Incendies*, Nihad pendant la guerre du Liban a torturé, violé sa mère et a eu deux enfants avec elle. Valéry Masson dans *Ciels* alors qu'il tente de déjouer un attentat terroriste, se rend compte que son fils Anatole est le meneur de cette organisation terroriste qu'il cherche à démanteler. Il reconnaît la violence de son fils, comprend qu'elle lui est adressée, et se suicide. Les exemples de cette situation où les fils rencontrent les pères à ce carrefour maudit sont multiples dans la tétralogie de Wajdi Mouawad.

¹⁹¹ Simone est en colère parce que l'amour entre Saïd et elle leur a été interdit. Saïd s'est suicidé parce qu'il n'a pas supporté être loin de Simone. Cet amour impossible est ce qui entre autre ouvre le champ du conflit des enfants contre les parents.

Dans tous les cas ce qu'il faut retenir c'est que le conflit entre les enfants et les parents est engendré par le contexte de guerre. Wajdi Mouawad veut, en dépeignant les choses ainsi, associer la guerre et la fracture familiale. Une destruction qui ne se limite pas seulement au fait que les enfants tuent les pères par exemple mais s'étend jusqu'à une crise totale du lien filial, fondateur du lien social. En effet, les enfants dans le théâtre de Mouawad sont en conflit contre les parents et cela pour de nombreuses raisons. Non seulement ils reprochent aux parents de ne pas leur raconter ce qui s'est passé, mais encore ils leur reprochent d'être les responsables du chagrin qui les habite. Amé, l'un des personnages de *Littoral* dans une réplique comparable à celle de Sawda dans *Incendies*, exprime d'ailleurs sa colère contre les parents :

*Je te le dis, les ennemis ce sont les parents, alors on devrait plus retourner dans aucun village, rien ! Les parents, on devrait les éventrer, laisser leur corps pourrir au soleil et nous en aller partout pour tout faire sauter, tout casser, tout brûler. [...] ! On leur dira que le mal qu'ils nous ont fait est plus grand que le meurtre, on leur dira qu'ils nous ont pris l'irremplaçable, qu'ils ont tué les voisins de notre jeunesse, de nos plus chers miracles. On leur dira qu'ils nous ont pris nos compagnons de jeu et qu'en leur mémoire on déposera sur leurs tombes une couronne faite de leurs crânes décharnés. Puis, sur eux, sur nos parents, on lèvera nos armes...*¹⁹²

Ce qui est frappant dans cette réplique, et qui donne toute la teneur au conflit parents contre enfants ou père contre fils, c'est cette sorte de culpabilité des pères. En effet, les parents selon les enfants sont responsables, ils sont coupables de meurtre, d'avoir tué des enfants, et ainsi ils doivent payer pour leur crime. Ce discours on le retrouve dans le texte liminaire de *Ciels* :

Voix masculine. [...] Infantivores!

Vous êtes l'haleine de l'Histoire

Et on appelle cela un État !

¹⁹² Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 63.

Vainqueur sacrificateur

On appelle cela un État !

Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ?

Les pères les pères ! [...]

Par ici les parricides, par ici les parricides

*Par ici le sang des pères [...]*¹⁹³

Ce qui sans doute offre le plus d'indices sur le conflit pères contre fils, sur les motivations de cette jeunesse, partant sur le mobile de l'attentat terroriste, c'est le lien entre l'État, l'histoire et les pères. Le mot « État » évoque dans le langage courant ceux qui gouvernent, décident, or ici ce mot a pour attribut « l'Haleine de l'Histoire », et renvoie au père, celui « qui ordonne que le sang soit versé ». En partant du fait que les trois premières pièces de la tétralogie reviennent sur les guerres, on peut dire que la voix masculine dans *Ciels* en parlant de « l'Haleine de l'Histoire » parle des grandes déflagrations de violence du XX^e siècle, autrement dit des guerres de 14, 39, et surtout des conflits actuels. Les fils mettent donc en cause les pères pour avoir été des « enfantivores »¹⁹⁴, c'est-à-dire pour avoir fomenté la guerre, pour avoir soumis leurs enfants à la politique de la guerre (pour avoir fait d'eux des guerriers), pour avoir tué leurs rêves d'enfance, pour les avoir laissés se massacrer les uns les autres, et ils le disent clairement dans le texte liminaire de *Ciels* : « vous nous avez habitués au sang ». D'emblée l'appel au meurtre du père ou l'attentat terroriste contre l'Occident apparaissent comme une reproduction de la tyrannie des pères sur les fils, et le conflit entre les fils et les pères, un conflit de légitimité masculine et paternelle.

Il apparaît derrière tout cela que le conflit n'est pas dans la guerre, puisque ce n'est pas elle qui constitue l'action dramatique des pièces de Mouawad, mais dans les relations interpersonnelles qui en résultent. Car la guerre, en ce qui concerne les conflits de 1870, 1914 ou 1939 chez Mouawad, se donne à lire sous forme de récits. La conséquence c'est que du point de vue formel on voit alterner au sein des spectacles de Mouawad les modes dramatique (au sens de conflit interpersonnel) et épique (pour ce

¹⁹³ Wajdi Mouawad, *Ciels*, *Op. Cit.*, p. 13-15.

¹⁹⁴ L'expression est de Wajdi Mouawad. On la retrouve à la page 14 de *Ciels*.

qui est du récit collectif de la guerre). Et l'un des mobiles du conflit interpersonnel sinon son origine, c'est le fait que plusieurs générations d'enfants aient été sacrifiées par les parents. Dès lors, il apparaît essentiel de traiter le motif de la mort de l'enfant en mettant en relief l'impact que la mort de l'enfant a dans une société.

1.2. La mort de l'enfant chez Mouawad : enjeux et perspectives.

Dans l'introduction de l'ouvrage collectif intitulé *L'Enfant qui meurt* Georges Banu en faisant l'architecture du motif de « la mort de l'enfant » laisse entendre que « la mort de l'enfant, par-delà tout ce qu'elle procure comme désarroi et deuils personnels, cristallise un rapport au monde, révèle des stratégies de pouvoir, concentre les peurs d'une époque »¹⁹⁵, il poursuit, « par-delà l'intime, la mort de l'enfant, à force de traverser l'histoire du théâtre, s'érige en motif aux constellations multiples qui, selon les époques, a connu des priorités de sens successives. Les motivations de sa présence diffèrent selon les moments de l'histoire et la place accordée à l'enfant dans une société donnée, mais régulièrement, pendant la durée d'un créneau du temps, plus ou moins long, malgré la diversité des auteurs, des constantes se dégagent »¹⁹⁶. Ce qui ressort dans le propos introductif de Georges Banu, c'est que de tout temps l'homme a trouvé une façon à lui de tuer un enfant, et aujourd'hui on tue encore des enfants mais pas pour les mêmes raisons que cela se faisait dans l'Antiquité, autrement dit, « la mort de l'enfant » correspond à l'esprit du temps, à la relation qu'une époque entretient avec ses propres valeurs.

En ce qui concerne « la mort de l'enfant » chez Wajdi Mouawad, il existe un article intitulé *Wajdi Mouawad : Gorgô et l'enfant, point nodal de l'écriture* que l'on retrouve dans l'ouvrage collectif que nous venons de citer plus haut. En effet dans cet article, Carole Guidicelli en partant de cette scène traumatique dont a été témoin Wajdi Mouawad à l'âge de sept ans depuis le balcon de l'appartement familial, dit que l'incident du bus « s'organise néanmoins selon deux constances : la focalisation, parmi

¹⁹⁵ *L'Enfant qui meurt*, sous la direction de Georges Banu, coordonné par Isabelle Ansart et Veronique Perruchon, Éds. Entretemps, 2010, p. 10.

¹⁹⁶ *Id.*

les victimes du bus, sur la mort de l'enfant, et la mise en valeur de la position du spectateur de la scène, lequel est lui aussi un enfant »¹⁹⁷. L'auteur précise d'ailleurs que cette scène est un « élément structurant de l'œuvre, elle en est le point d'articulation et la matrice, [car] elle cristallise toutes les interrogations sur la nécessité de l'écriture et la manière de construire le récit ». Dès lors, et c'est ainsi qu'il conclut son propos, « ce que montrent les transformations que subit l'épisode autobiographique du bus mitraillé et enflammé, c'est que la façon de raconter la mort des enfants est, dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, une question qui engage tout à la fois la composition du texte et la reconstruction de l'identité »¹⁹⁸.

Dans notre analyse nous ne nous intéressons pas au thème de « la mort de l'enfant » au sens où l'a analysé Carole Guidicelli. Nous abordons ce motif en nous interrogeant sur la relation qu'entretient une société à son passé, à sa régénération et à son futur. Nous pensons que « la mort de l'enfant » a un impact dans la société. Il y a une phrase qui revient très souvent dans les textes de Mouawad : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge ». Cette phrase leitmotiv traduit comme l'indique Guidicelli selon ses différentes déclinaisons, soit la fin de l'enfance, soit sa privation, soit l'interdit de mémoire dont elle se trouve frappée¹⁹⁹. L'enfant occupe donc une place importante chez Mouawad. En observant d'ailleurs ses œuvres théâtrales et romanesques, on constate qu'il y a plusieurs enfants qui disparaissent, meurent ou sont soustraits de justesse à la mort dès leur jeune âge. Dans *Alphonse* le personnage éponyme s'enfuit de chez lui pour se réfugier dans le monde merveilleux de son *alter ego* ; dans *Visage retrouvé* Wahab, âgé de quatorze ans, fugue parce qu'en rentrant chez lui, un soir, il ne reconnaît plus ses parents ; dans *Incendies* un bébé meurt, les jumeaux Jeanne et Simon sont épargnés par le géôlier qui devait les noyer ; dans *Forêts* Edgar se jette du haut de la maison au milieu de la cage où vivaient les ours, la petite Luce est confiée à l'âge de quelques mois à un aviateur canadien, Loup est donnée pour qu'elle ne se fasse pas tuer ; dans *Ciels* Dolorosa avoue avoir assassiné ses trois filles ; dans *Littoral* le jeune Saïd traverse un champ miné en courant et s'explode, etc. Tenir un discours sur l'enfant, mieux sur sa mort, nous amène à examiner les circonstances de ce scandale et de le restituer dans sa dimension sociale.

¹⁹⁷ *L'Enfant qui meurt, Op. Cit.*, p. 289.

¹⁹⁸ *Id.*, p. 297.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 288.

Le motif de la mort de l'enfant chez Mouawad se présente sous diverses formes. Parmi celles-ci, il convient tout d'abord de parler de l'infanticide. L'infanticide tel que nous allons l'analyser peut être considéré comme un geste démesuré et une des formes de la déroute humaine. En prenant par exemple pour point d'appui la mère infanticide dans *Ciels Dolorosa* qui avoue avoir tué ses trois filles d'une balle dans la tête, l'on constate que « la mort de l'enfant » n'est pas le résultat d'une maladie ou d'un accident (noyade, chute...) mais résulte d'une action humaine, d'un infanticide. À cet instant on peut dire à l'instar de Georges Banu²⁰⁰, et nous avons abordé ce sujet lorsque nous avons parlé du tragique dans notre premier chapitre, qu'il s'opère un déplacement du « hasard tragique » au « geste tragique » délibéré et volontaire, en ce sens que ce n'est plus le *fatum* mais les hommes eux-mêmes qui tuent. Ce qu'il faut retenir de ce geste tragique, et cela qu'il soit un hasard ou participe d'une intentionnalité, de la volonté humaine comme c'est le cas de Dolorosa, la mère infanticide, c'est que « la mort de l'enfant » a des conséquences sur le plan social car, pour le groupe, il y a non seulement une cassure du lien parental, partant un effondrement de la structure familiale mais également un anéantissement de toute perspective d'avenir.

En ce qui concerne la mère infanticide dans *Ciels*, il y a quelque chose de frappant dans le fait que Dolorosa raconte son meurtre. Premièrement dans cette pièce nous ne sommes pas dans une situation où on voit Dolorosa sur scène tuer ses enfants. Deuxièmement, puisque la communauté des enfants accuse la communauté des parents d'être des « enfantivores », le récit des infanticides passés est pris en charge par Dolorosa comme si elle était accusée d'avoir tué ses enfants. On peut donc dire ici que cette communauté d'enfants qui accuse les parents d'avoir tué leurs copains de jeux est l'acte déclencheur du récit des infanticides passés de Dolorosa, et ce qui est frappant

²⁰⁰ *L'Enfant qui meurt, Op. Cit.* Lire les pages 12 et 15. Justement Georges Banu dans son introduction à *L'enfant qui meurt* parle de certains auteurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle qui dépeignent dans leurs œuvres des enfants qui ne sont pas tués, mais frappés par un tragique quotidien. Il cite en exemple Ibsen dans *Le petit Eyolf* ou *Band*, Maeterlinck dans *Intérieur* ou *La mort de Tintagiles*, Tchekhov dans *La Mouette* ou *La Cerisaie*. Cependant, poursuit-il, ces derniers temps, cette fois-ci, du XX^e au XXI^e siècle, on observe le retour de « la mort de l'enfant », mais sur un mode bien différent. En articulant son propos sur *Pièces de guerre* ou *Chaise* de Bond, *La Tour de la Défense* de Copi ou sur *Anéantis* de Sarah Kane, et *Les marchands* de Joël Pommerat, Georges Banu souligne que le motif de « la mort de l'enfant » s'est radicalisé, car on est passé de la mort de l'enfant par maladie ou accident au « meurtre d'enfant ».

dans cette affaire c'est qu' « il n'est pas question de recul mais au contraire de plongée rétrospective dans le crime, c'est non seulement l'avouer mais surtout lui donner la possibilité de se réaliser à travers les mots »²⁰¹. Troisièmement cette capacité de Dolorosa à raconter son crime, et on voit d'ailleurs qu'elle le fait sans ménagement, et surtout qu'elle est enceinte, procède de l'acte meurtrier qu'elle s'apprête à commettre, même si elle décide au final de poursuivre sa grossesse alors qu'elle était sur le point il y a quelques instants de se suicider. Ce qu'on pourrait dire c'est qu'il y a certainement un malaise existentiel, une douleur, une souffrance qui « pousse à l'infanticide une mère dépourvue de toute issue face à l'horreur du monde »²⁰² ; et en décidant de garder l'enfant, Dolorosa donne à nouveau un sens à la vie, cette vie qui avait fini par lui devenir insupportable. Dolorosa n'est pas la seule dans les spectacles de Mouawad à garder l'enfant, car si pour empêcher la venue au monde de l'enfant elle tente de se suicider, dans *Littoral* et *Forêts* le motif de l'avortement est considéré comme un moyen d'empêcher la venue au monde de l'enfant pour que la mère survive.

Dans *Forêts*, le personnage d'Aimée est enceinte de Loup, elle ne peut pas accoucher sans risque de perdre sa vie ou celle de l'enfant parce qu'elle est atteinte d'un cancer. À la scène 4 intitulée « Diagnostic », comme son titre l'indique, il s'agit du diagnostic à partir des radiographies d'Aimée. Il ressort de ce diagnostic qu'un corps solide, vidé de sa moelle et sans muscle pour l'articuler, niche bel et bien au cœur du cerveau d'Aimée, qu'il a toutes les caractéristiques d'un os sans tout à fait être un os :

Aimée. Alors qu'est-ce que c'est ?

Freedman. Un embryon. Un fœtus.

Baptiste. Un enfant ?

Freedman. À un stade extrêmement préliminaire, mais un enfant.

Oui.

Aimée. Quel enfant ?

Freedman. Votre jumeau. Vous étiez deux dans le ventre de votre mère. Mais vous l'avez intégré à votre propre métabolisme, le

²⁰¹ *L'enfant qui meurt, Op. Cit.*, p. 37.

²⁰² *Id.*, p. 16.

*forçant à conserver un état embryonnaire. C'est un phénomène relativement fréquent. Le jumeau absorbé se niche, au hasard, dans le corps de son frère qui, sans le savoir, le portera sa vie durant dans la poitrine, le sexe, la colonne vertébrale, le cerveau... En tant que tel il ne présente aucun danger. C'est la tumeur qui cause les dégâts. Son caractère cancéreux a été confirmé, c'est un gliome, une tumeur infiltrante, très maligne.*²⁰³

Dans la conversation entre le cancérologue Dr Him et Aimée, nous apprenons que certes le cancer ne se transmet pas à l'enfant qu'elle porte, mais que la brutalité des traitements risque de provoquer un avortement spontané, une prématurité ou un retard mental et qu'Aimée choisissant de garder l'enfant, sera fragilisée par l'accouchement. Le Dr Him termine en disant qu'Aimée devrait envisager l'avortement. Mais dans le second mouvement de la scène 5 intitulée « Des femmes » alors qu'Aimée est sur le point d'avorter, elle apprend à la radio qu'un tireur fou vient de tuer quatorze femmes et a fait treize blessés ; elle décide par la suite de ne pas faire de sa fille une quinzième victime. Le fait de ne pas avorter, est pour Aimée l'occasion de perpétuer la vie, de redonner à l'humanité son sourire, sa joie, car estime-t-elle, après la mort de quatorze femmes, il ne lui revient pas d'en tuer une quinzième.

Le choix d'Aimée de garder son enfant est le signe d'une personne qui ne veut pas rompre les racines de la vie, qui ne veut pas participer à cette agression délibérée contre le principe même de vie, autrement dit elle veut rompre avec la haine, la haine qu'elle a héritée de sa mère et de la société en général. Car entre la haine qu'elle a de sa mère et l'ignorance qu'elle a du monde, seul l'enfant permettrait de trouver une joie. C'est aussi une possibilité de prolonger la vie, de se racheter, de faire en sorte que d'elle, il puisse sortir un éclat, si petit soit-il, qui soit vivant. C'est un choix qui porte sur la survie de la lignée du groupe auquel est confrontée Aimée, puisqu'elle est atteinte d'un cancer, dont l'issue finale est la mort. Face à cette réalité de mort inéluctable, Aimée en choisissant de continuer sa grossesse plutôt que de l'interrompre, donne à l'enfant qui va naître une possibilité de fouiller dans le passé et d'écrire une autre histoire. C'est à Loup que revient d'accomplir cette lourde tâche. Cela on le voit aussi dans *Incendies* avec Jeanne et Simon, mais aussi dans *Littoral* avec Wilfrid.

²⁰³ Wajdi Mouawad. *Forêts, Op. Cit.*, p. 20-21.

À la scène 16 de *Littoral*, intitulée « Douleur et accouchement », notamment dans la dernière lettre d'Ismail à son fils Wilfrid où il relate un peu les circonstances dans lesquelles ce dernier est né, ce qu'il se passe est comparable à ce que nous venons de dire sur le choix d'Aimée dans *Forêts* de garder son enfant. En effet dans cette scène, il ressort que l'état de santé de Jeanne ne lui permet pas de donner naissance sans risque de perdre sa vie. En conséquence, le médecin soutenu par Ismail pense qu'il faut sacrifier l'enfant pour sauver la mère, mais Jeanne estime qu'il faut plutôt sauver l'enfant :

Le Père Jeune. Sauvez-la !

Un Médecin. Nous devons sacrifier l'enfant.

Le Père Jeune. Sacrifiez l'enfant.

Jeanne. Non ! Gardez l'enfant, gardez l'enfant [...]

Jeanne. Ismail, pense à moi... Pense à moi, ne pense pas à toi !

Oublie ta peine, oublie ton chagrin ! Sois fort, Ismail, sois fort !²⁰⁴

La volonté de Jeanne de donner naissance, au péril de sa vie, est une façon pour elle de donner un sens à sa vie. Sa mort est un sacrifice, c'est sa façon de perdurer. On peut dire que la naissance de Wilfrid renvoie à une conception classique de la maternité qui est en fait un prolongement de soi, une perpétuation de la vie. Ce qui est frappant chez ces enfants, et on l'a souligné un peu plus haut, c'est qu'ils sont généralement ceux-là qui rendent possible la réparation finale. Nous pensons qu'il y a quelque chose de mélodramatique dans la nature même de la mort de l'enfant chez Mouawad, au sens où l'enfant échappe *in extremis* à la mort comme c'est le cas de Loup, Wilfrid, Jeanne et Simon, et que c'est lui qui reconstitue le passé du groupe auquel il appartient. Ce retournement de dernière minute est la preuve que la mort de l'enfant est l'acte qui isole et interdit la moindre référence au passé, et en même temps bloque l'avenir. De ce point de vue la mort de l'enfant peut être perçue comme une forme de discours politique ainsi que nous allons le voir.

Dans l'Antiquité, et ceci à partir du grand débat autour du sort d'Astyanax, placé au cœur des *Troyennes* de Sénèque, Georges Banu analyse l'infanticide comme étant un

²⁰⁴ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 44-45.

meurtre politique dans *L'enfant qui meurt*. Bien qu'Hécube et, autour d'elle, toutes les autres femmes réclament pitié pour le fils d'Hector, Ulysse ne réfléchira pas et procédera à son sacrifice, car la raison politique le lui impose. Bien que les choses ne se passent pas de cette façon dans les spectacles de Mouawad, on peut toutefois dire que la mort de l'enfant chez ce dernier revêt un caractère politique. Si on prend pour exemple dans *Incendies* ces enfants que le geôlier de la prison de Kfar Rayat jetait à l'eau dès leur naissance pendant la guerre du Liban ou la petite Luce confiée à l'âge de quelques mois seulement à un aviateur canadien pendant la seconde guerre mondiale pour lui éviter la déportation en camp de concentration, partant la mort, le caractère politique et épique de la mort de l'enfant est indéniable. Ce que nous pouvons dire du meurtre de l'enfant dans ce cas de figure, et Georges Banu le souligne dans *L'enfant qui meurt*, c'est que « l'enfant, par son origine et ce dont il dispose comme pulsion de revanche, inquiète les tyrans et usurpateurs »²⁰⁵. Par conséquent les hommes politiques n'hésitent pas à tuer l'héritier légitime pour briser la filiation et assurer la pérennité de leur pouvoir surtout lorsque celui-ci est acquis au terme d'une guerre ou d'une conspiration. Il y a donc autant de raisons de dire que l'infanticide est le symbole de la vision du monde dans lequel nous vivons, et qu'il soulève comme nous l'avons dit la question du rapport qu'une société entretient à son passé, à sa régénération et à son avenir. *De facto*, le meurtre de l'enfant participe d'une stratégie de déstructuration du cadre familial et social, en ce sens qu'il brise la filiation, et est l'une des conséquences de la guerre, car parmi les situations dramatiques qui occasionnent le meurtre de l'enfant, la guerre vient au premier plan. Dans *Incendies* nous sommes en temps de guerre lorsque des miliciens préparent l'exécution de trois enfants sous le regard impuissant de leur mère. Cette mise en scène du meurtre de l'enfant, sous les yeux de sa mère, au-delà de l'émotion, rend palpable la barbarie. C'est aussi pendant la guerre que dans *Forêts* la petite Luce est donnée à un aviateur pour lui éviter la déportation. Et c'est encore en temps de guerre, comme on peut le constater aujourd'hui, que des enfants sont tués parce qu'ils appartiennent à telles ou telles origines, qu'ils sont enrôlés dans des groupes armés pour s'entretuer les uns les autres. Chez Wajdi Mouawad les motifs tragiques (conflit familial) et épiques (récits collectifs de guerre) s'unissent pour tenter de donner une signification au monde contemporain.

²⁰⁵ *L'enfant qui meurt*, Op. Cit., p. 12.

1.3. Conflit frères contre frères.

Le grand déchirement idéologique, moral et social dans le théâtre de Mouawad est particulièrement représentatif de celui de notre époque, de ses tensions innombrables que certains exégètes réduisent à la vision binaire d'un choc civilisationnel, mais qui est d'abord chez Wajdi Mouawad le fait d'un conflit au sein de la structure familiale opposant la communauté des pères aux fils comme nous venons de le voir plus haut, en termes clairs, un conflit opposant la voix des parents et des enfants. En partant donc du principe que le cadre familial dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, et *Ciels*, est une structure conflictuelle, il nous paraît essentiel de poser que la catégorie de la totalité ne peut se lire si nous ne mettons ensemble les subjectivités. Ainsi dans ces pièces, il s'agit autant d'interroger l'individu que de se situer à l'échelle humaine, afin de dépasser la dimension dramatique de la relation interpersonnelle pour atteindre la dimension collective. Car la difficulté que les personnages éprouvent à cerner leur histoire chez Mouawad n'a d'égale que celle qui attend toute tentative de dire un mot sur le rapport du sujet en tant qu'individualité avec la collectivité.

Dans la tétralogie de Wajdi Mouawad, le désir de reconstitution de la mémoire collective et individuelle est fondamentalement lié à la famille. Cela dans la mesure où ce théâtre met en scène des personnages dans un cadre purement familial mais qui ont une action sur la société. Au regard des scènes d'ouverture des quatre spectacles, il ressort que l'action prend sa source à partir d'événements qui s'organisent autour de la famille. Puis bien vite, on constate qu'il y a une corrélation entre ces événements et le grand mouvement de l'histoire. Par exemple, dans *Littoral* le récit s'ouvre sur la mort du père, *Incendies* sur la mort de Nawal qui est la mère de Jeanne et Simon, *Forêts* sur l'annonce de la future naissance de Loup, et dans *Ciels* sur la mort de Valery. À mesure que les récits de ces pièces se déplient, on découvre en ce qui concerne les familles qu'elles ont été des victimes pendant la guerre ou qu'elles l'ont vécue. Par exemple la mort du père dans *Littoral* est décrite comme étant le résultat de la guerre du Liban. Dans son ensemble, la famille au sein de la dramaturgie de Wajdi Mouawad est caractérisée par une existence dans la guerre. Généralement, comme nous l'avons dit, cette guerre n'est pas montrée sur scène, elle est évoquée, racontée, mais se manifeste sous forme de violence au sein du cadre familial et engage les frères contre les frères. Et

cela corrobore l'idée selon laquelle, il ne peut y avoir de groupe sans la cohésion inconsciente de ses membres à la suite de certains faits de violence inavouables perdus, enfouis dans les temps de l'oubli, qu'expriment les mythes et d'autres formes du sacré.

Tout commence par la rivalité pour l'objet de désir. Sachant que « tout désir (...) pouvant enfanter des désirs concurrents »²⁰⁶, l'envie, la jalousie et la haine sont à la racine des relations entre les hommes, et lorsque soi désire la même chose que l'autre, c'est pour l'absorber et le détruire. Les références ne manquent pas à cette thèse : Caïn et Abel, Isaïe et Jacob, Romulus et Remus etc. :

*Les frères sont rapprochés et séparés par une même fascination, celle de l'objet qu'ils désirent ardemment tous les deux et qu'ils ne peuvent ou ne veulent pas partager : Un trône, une femme ou de façon générale l'héritage paternel.*²⁰⁷

Dans *Incendies* par exemple on voit bien que le conflit, la guerre selon un des personnages de la pièce oppose bien « frère contre frère, sœur contre sœur, civils en colère »²⁰⁸. Tout cela à cause d'une chose qu'ils désirent tous comme le dit le médecin à Nawal dans *Incendies* :

*Les frères tirent sur les frères et les pères sur leurs pères. Une guerre. Mais quelle guerre ? Un jour 500 000 réfugiés sont arrivés de l'autre côté de la frontière. Ils ont dit : « On nous a chassés de nos terres, laissez-nous vivres à vos côtés. » Des gens d'ici ont dit oui, des gens d'ici ont dit non, des gens d'ici ont fui. Des millions de destins. Et on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre.*²⁰⁹

Il ne faut pas prendre ici le concept de frères au premier degré. Nous l'utilisons pour désigner les personnes qui ont en commun un même espace géographique. Dans le conflit que nous décrit Wajdi Mouawad dans *Incendies* si l'on s'en tient aux origines de la guerre du Liban, les réfugiés pourraient être des Palestiniens qui, à la suite de la

²⁰⁶ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, coll. Paris, Grasset, 1961, p. 112.

²⁰⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 98.

²⁰⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 52.

²⁰⁹ *Id.*, p. 40.

création de l'État d'Israël en 1948, ont été obligés de partir de cet endroit pour gagner le Liban par le Sud. Nous le disons parce que dans *Incendies* l'expression « réfugié » est liée géographiquement à ceux qui viennent du Sud. Sawda dit par exemple : « Je connais Wahab on est du même camp. [...]. C'est un réfugiés du Sud, comme moi ». Nul doute, sachant qu'Israël se trouve au Sud du Liban, que les réfugiés dont parle Wajdi Mouawad viennent d'Israël, et sont donc des Palestiniens. La terre ou le droit à la terre est à l'origine du conflit que l'auteur nous décrit ici comme celui qui engage les frères contre les frères. Le Liban est donc le théâtre d'un affrontement entre chrétiens et musulmans, nationalistes et réfugiés. On peut ajouter, étant donné que l'un des personnages nous dit qu'il y a eu ensuite « l'invasion du pays par l'armée étrangère. Celle qui vient du Sud », qu'*Incendies* aborde l'autre versant du cauchemar libanais, la présence de l'armée israélienne au Liban. Ainsi, la guerre du Liban, telle que nous la décrit Mouawad dans *Incendies*, et même dans *Littoral* serait celle entre Israël et les pays arabes voisins, celle entre chrétiens et musulmans, nationalistes et réfugiés :

Les réfugiés sont arrivés. Ils ont pris tout le monde. Même les nouveau-nés. Tout le monde. Ils étaient en colère. Parce que dit le médecin : « il y a trois jours, les miliciens ont pendu trois réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois réfugiés ? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ont-ils violé cette fille ? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés [...] Pourquoi les miliciens ont détruit le puits ? Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du fleuve au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte ? Il y a certainement une raison, ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas remonter 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 monde.²¹⁰

Dans les textes de Mouawad, seule une forme d'éthique serait susceptible d'enrayer cette violence générée par la haine de l'autre. Si dans les mythes comme celui d'Œdipe le moins mauvais compromis trouvé fut de charger de tous les maux et

²¹⁰ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 40.

péchés, un seul et même coupable puis de le sacrifier, afin de ramener la paix, pour la tétralogie de Mouawad, par exemple dans *Incendies*, le retour à l'harmonie du groupe passe par une espèce de solidarité, car il faut non pas retrouver le monde dans sa violence mais le reconfigurer en sortant de la haine. Dans le débat entre Nawal et Sawda sur la question de la haine, c'est effectivement ce qui ressort. Dans cette conversation on relève que Sawda est animée par la haine. Elle veut se venger des horreurs que les miliciens ont fait subir aux gens du camp de réfugiés auquel elle appartient. Pour elle, « œil pour œil, dent pour dent ». À l'inverse Nawal estime qu'il faut procéder autrement en invitant son amie à la réflexion :

*Réfléchis, Sawda ! Tu es la victime et tu vas aller tuer tous ceux qui seront sur ton chemin, alors tu seras le bourreau, puis après, à ton tour tu seras la victime ! Toi, tu sais chanter, Sawda, tu sais chanter !*²¹¹

Il y a une visée éthique et moralisante dans la position de Nawal sur la question du mal, car elle invite Sawda à ne pas participer « à cette addition monstrueuse de la douleur » parce qu'elle sait chanter. Dans les propos de Nawal nous constatons qu'il y a une opposition entre culture et barbarie. Cela dans la mesure où pour elle la vengeance ne peut pas transformer la guerre en paix, mais ce serait plutôt participer à la violence :

*[...] Tu veux aller te venger, brûler des maisons, faire ressentir ce que tu ressens pour qu'ils comprennent, pour qu'ils changent, que les hommes qui ont fait ça se transforment. Tu veux les punir pour qu'ils comprennent. Mais ce jeu d'imbéciles se nourrit de la bêtise et de douleur qui t'aveuglent.*²¹²

Face à la violence nous devons adopter une attitude différente. Mouawad à travers le personnage de Nawal nous invite à avoir un comportement noble mais en même temps plus productif. Plutôt que de participer à l'addition de la haine, nous devons à l'inverse œuvrer pour la fraternité, l'amitié, la solidarité.

Chez certains philosophes contemporains, comme le néo-pragmatiste Richard Rorty, on retrouve l'idée que la seule expérience philosophique aujourd'hui, c'est celle

²¹¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 57.

²¹² *Id.*, p. 59.

de la solidarité « immédiate », Jan Patocka ajoute pour sa part, au mot solidarité, la notion d'ébranlement, évoquant la « solidarité des ébranlés ». Parler de solidarité, c'est poser le problème du mal, de la haine, autrement dit chercher à savoir ce qui peut rassembler, unir deux frères qui se tirent dessus. Quelle « phrase hypoténuse »²¹³, quelle diagonale, quel mot peut faire en sorte que deux frères que tout sépare s'unissent, se rassemblent, se réconcilient ? Le conflit qui frappe les familles dans *Incendies*, *Littoral*, *Forêts* et *Ciels* introduit un élément à considérer de près dans le système dramaturgique de Mouawad : la tragédie. Comme nous l'avons vu, même si, de manière évidente, il y a dans son théâtre la présence des traits propres à la forme épique, Mouawad reste tout de même attaché à l'exemple antique de la tragédie. On peut donc affirmer que son théâtre procède d'un usage alternatif, voire d'une co-présence de ces deux modèles. Nous pensons qu'il convient de revenir aux concepts aristotéliens de *La Poétique*, pour éclairer notre propos sur l'écriture mouawadienne de la guerre. Au départ du processus de la tragédie chez Mouawad, il y a une atteinte à la *philia* (l'amitié, l'alliance). On l'a vu avec Nawal et Sawda dans *Incendies*, Ludivine et Sarah dans *Forêts*, Wilfrid et les autres dans *Littoral*, l'amitié est au cœur de l'action. Et ce n'est donc pas un hasard si Aristote lui assigne une place dans le dispositif tragique. Selon Myriam Revault d'Allonnes, « dans la *Poétique*, la *philia* désigne bien une relation objective, socialement reconnue, voire institutionnalisée : parenté, alliance, hospitalité, et s'oppose à l'*ekhtra* (la haine, l'hostilité). Si donc la *philia* peut être entendue comme la quintessence du lien politique, on comprendra mieux pourquoi les actes de violence au cœur de ce lien suscitent par privilège l'effet tragique. Car c'est de la dislocation de ce lien que naît la tragédie, c'est cette dislocation que cette tragédie met en scène : voilà pourquoi la *philia* peut être considérée comme l'art politique par excellence. Non seulement comme l'écrivait Hannah Arendt, parce qu'elle a pour unique objet « l'homme dans ses relations avec autrui », mais parce qu'elle met en scène l'« alliance » (le lien du vivre-ensemble) »²¹⁴.

Ce qui est frappant, et qui nous amène à nous interroger là-dessus, c'est le fait que pour sortir de la haine, l'amitié et le pardon restent le seul refuge possible pour les

²¹³ Cette expression est de Wajdi Mouawad.

²¹⁴ Myriam Revault-d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Seuil, 1995, p. 136-137.

personnages de Mouawad. Et ce qui est d'autant plus frappant, c'est que pour être fidèle à sa promesse, Nawal ne veut haïr personne :

Nawal. [...]. Tous les jours je vis dans le visage même de ceux qui détruisent nos vies. Je vis dans chacune de leurs rides et je n'ai qu'à faire ça pour laisser tout éclater en moi et me faire éclater tout entière pour les défigurer, les dévisager, les décharner jusqu'à la moëlle de leur âme, tu m'entends ? Mais j'ai une promesse, une promesse à une vieille d'apprendre à lire et à parler, pour sortir de la misère, sortir de la haine. Et je vais m'y tenir, à cette promesse. Coûte que coûte. Ne haïr personne, jamais, la tête dans les étoiles, toujours. Promesse à une vieille femme pas belle, pas riche, pas rien de rien, mais qui m'a aidée, s'est occupée de moi et m'a sauvée.²¹⁵

Nous avons l'impression ici qu'il y a un lien entre la haine et l'absence de pensée. Et cela nous fait songer à Hannah Arendt qui s'est interrogée sur l'origine de la faillite intellectuelle et morale ayant rendu possible « le mal radical ». Ce qui ressort dans le propos de Nawal, c'est que l'activité pensante, conçu comme dialogue, est le seul fondement possible de la conscience morale. Agir en conscience, sans renier son passé ni sa condition, c'est la question que soulève Hannah Arendt par l'intermédiaire du concept de rédemption dans la *Condition de l'homme moderne* :

La rédemption possible de la situation d'irréversibilité - dans laquelle on ne peut défaire ce que l'on a fait, alors que l'on ne savait pas, que l'on ne pouvait pas savoir ce que l'on faisait - c'est la faculté de pardonner. Contre l'imprévisibilité, contre la chaotique incertitude de l'avenir, le remède se trouve dans la faculté de faire et de tenir des promesses. Ces deux facultés vont de pair : celle du pardon sert à exprimer les actes du passé, dont les "fautes" sont suspendues comme l'épée de Damoclès au-dessus de chaque génération nouvelle ; l'autre, qui consiste à se lier par des promesses, sert à disposer, dans cet océan d'incertitude qui est l'avenir par définition, des îlots de sécurité sans lesquels aucune

²¹⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p.60.

*continuité, sans même parler de durée, ne serait possible dans les relations des hommes entre eux.*²¹⁶

Ce que cherche à nous faire comprendre Hannah Arendt, c'est que la promesse est le phénomène moral par excellence. C'est en elle que se trouve le lien authentique entre la politique et l'histoire, dans la mesure où elle est « la mémoire de la volonté »²¹⁷, elle fonde l'histoire. La politique est une « mémoire organisée »²¹⁸ qui veille à rendre possible la promesse. Mouawad en mettant en scène des personnages qui ne veulent pas haïr, cherche à penser une nouvelle approche de la vie en collectivité. Le discours que Nawal tient à Sawda sur la haine peut être perçu comme une réhabilitation de la politique comme espace pluriel qui a pour rôle d'apprendre à l'homme à penser, à l'obliger à tenir ses promesses, à participer à la vie publique, à transmettre aux générations futures les valeurs communes que véhicule l'histoire. Ce que dit Mouawad derrière sa peinture des guerres qu'a connues l'humanité et que nous continuons d'ailleurs à vivre, c'est sans doute que le passé donne du sens, que la mémoire doit en être conservée, mais qu'il n'est pas le modèle que l'on doit répéter. C'est pourquoi, pour sortir de la haine, Nazira demande à sa petite fille Nawal d'apprendre à lire, à compter, à parler. Autrement dit, pour répondre aux enjeux contemporains, il est nécessaire pour chacun de disposer d'un accès à une culture. Car connaître son patrimoine culturel chez Mouawad, c'est se donner les moyens de comprendre d'où l'on vient pour savoir où l'on veut aller. La culture pour Wajdi Mouawad est la seule réponse contre la barbarie.

Parler de la guerre dans sa dimension socio-politique nous a permis de poser comme nous venons de le faire le problème de son absence sur la scène en tant qu'action militaire et de voir qu'elle traverse non seulement le champ du social mais se manifeste également sous la forme d'un état dans la mesure où elle n'occupe pas le présent du drame. C'est toutefois le motif qui permet d'unir le collectif à l'individuel, l'épique au tragique. Il convient à présent de montrer en quoi les formes de la guerre présentes dans l'architecture des spectacles de Wajdi Mouawad infléchissent considérablement la possibilité d'une représentation de la guerre sur la scène de théâtre, et donc participent aussi de l'« état de guerre » comme transmission de la mémoire.

²¹⁶ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. de Georges Fradier, Calmann-Lévy, p. 302.

²¹⁷ Cf. « deuxième dissertation », Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Gallimard, 1971.

²¹⁸ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, p. 198.

II. LES FORMES DE LA GUERRE CHEZ WAJDI MOUAWAD.

2.1. La guerre comme une guerre aux civils : la guerre civile.

Dans *Ville Panique* Paul Virilio écrit :

Après Hiroshima, l'attentat massif contre New-York a en effet inauguré l'ère du « déséquilibre de la terreur » ruinant l'importance stratégique, non seulement du nombre d'adversaires en présence, mais également de toute étendue. Centralisant ainsi l'effroi sur la seule concentration des métropoles, le caractère suicidaire de l'action engagée a ruiné, avec la forme militaire de la guerre, la forme politique de la Cité. Événement historique sans précédent où disparaît, avec l'ennemi déclaré, la possibilité même d'une quelconque victoire... puisque l'on ne saurait gagner une guerre dont on ne connaît pas l'ennemi.²¹⁹

Ce que nous retenons ici c'est que la guerre depuis le XXe siècle se déroule en ville, touche les masses, et qu'elle ruine toute possibilité de voir dans cette dernière les valeurs de deux communautés qui s'affrontent. Dans la tétralogie de Wajdi Mouawad, la question de la guerre est intimement liée à la ville, au village et touche les civils. Les villages que le dramaturge nous décrit ont été dévastés, ravagés par la guerre comme on peut le voir dans *Littoral* et *Incendies*, ou les villes sont sur le point d'être attaquées comme c'est le cas dans *Ciels*. Cela nous amène à dire que la ville ou le village dans les pièces de Mouawad est ou devient le lieu de la perte. Il y a donc un lien entre la guerre et la ville ou le village. Cette construction que certains peuvent considérer comme étant métaphorique, nous invite non seulement à penser la ville, le village en temps de guerre comme un univers mortifère qui dévore l'homme, mais également à poser que la guerre telle que le dramaturge la met en scène n'est pas un conflit armé public et juste.

²¹⁹ Paul Virilio, *Ville panique : Ailleurs commence ici*, Paris, Éds. Galilée, 2004. Cf. la quatrième de couverture.

Les nouvelles configurations de violence, à savoir le 11 septembre 2001, la guerre du Kosovo, la guerre du Rwanda, et même les actes terroristes ou les conflits « endémiques » en Afrique sont des conflits où ce sont justement les populations civiles qui sont les plus atteintes. À la différence de la guerre classique où il y avait 90% des militaires qui mourraient pour seulement 10% de civils, aujourd'hui c'est l'inverse. Dans ces nouveaux conflits que le philosophe Frédéric Gros qualifie d'« états de violences »²²⁰ dans son livre intitulé *États de violence, essai sur la fin de la guerre*, les militaires ou les miliciens sont protégés, parce que, dit-il, il n'existe plus de réciprocité. C'est-à-dire que nous ne sommes plus dans une configuration où deux armées s'affrontent sur un champ de bataille, mais dans des situations où on attaque des gens qui ne sont pas là pour mourir. De fait, ce que nous voyons aujourd'hui en termes de violence, notamment dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, ne correspond plus à une grille de lecture qui s'est constituée pendant la modernité occidentale en matière de guerre. Même s'il revient sur les guerres de 1870, 1914 et 1940, qui sont passées dans notre imaginaire collectif pour des conflits où justement s'affrontaient des armées, il souligne toujours ce côté qui touche les populations civiles souvent prises en tenaille par les groupes armés.

Dans la tétralogie *Le Sang des promesses*, la guerre se mène au sein de la société civile. La démarche dramaturgique de Mouawad vise à nous montrer la guerre telle qu'elle se manifeste aujourd'hui. Car chez lui on constate qu'il ne s'agit pas de la guerre en tant que conflit entre militaires, mais plutôt de guerre comme phénomène où les civils sont pris pour cibles. Et cela, il nous le montre dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*.

La référence à la guerre civile libanaise (1975-1990) est clairement identifiable dans les deux premiers volets de la tétralogie. L'une des caractéristiques de cette guerre sur laquelle s'appuie notre analyse est le massacre des civils par les miliciens et soldats ou autres mercenaires. En effet, dans ces deux pièces par l'entremise des récits des personnages on voit des miliciens ou des soldats massacrer des civils. Les soldats et miliciens font penser dans ces deux spectacles, et cela on le retrouve aussi dans *Forêts*, aux exécutants de l'épuration ethnique en Ex-Yougoslavie ou au Rwanda, et même à

²²⁰ Frédéric Gros, *États de violences, essai sur la fin de la guerre*, Paris, Gallimard, 2006.

l'extermination des juifs comme ce fut le cas pendant la seconde guerre mondiale. Cela on le retrouve dans le témoignage de Sawda lorsqu'elle dit :

Ils sont entrés dans le camp. Couteaux, grenades, machettes, haches, fusils, acide. Leur main ne tremblait pas. Dans le sommeil ils ont planté leur arme dans le sommeil et ils ont tué le sommeil des enfants, des femmes, des hommes qui dormaient dans la grande nuit du monde !²²¹

Elle poursuit :

Ils sont entrés 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 le mur, puis ils ont tué tous les hommes qu'ils ont pu trouver. Les garçons égorgés, les jeunes filles brûlées. [...]. Un milicien préparait l'exécution de trois frères. Il les a plaqués contre le mur. J'étais à leurs pieds, cachée dans le caniveau. Je voyais le tremblement de leurs jambes. Trois frères. Les miliciens ont tiré leur mère par les cheveux, l'on planté devant ses fils et l'un d'eux lui a hurlé : « Choisis ! Choisis lequel tu veux sauver. Choisis ! Choisis ou je les tue tous ! [...] »²²²

Comme nous pouvons le constater dans ce que rapporte Sawda à son amie Nawal selon ce qu'elle a vu et entendu, il s'agit évidemment d'une forme de conflit dans lequel les civils sont massacrés. Il s'agit ici d'un massacre de civils, comme cela a d'ailleurs été le cas lors du double massacre de Sabra et Chatila, un des épisodes les plus meurtriers de toute la guerre civile du Liban. Suite à l'assassinat du chef des forces libanaises Bachir Gémayel, l'armée israélienne avait fermé l'accès à ces deux camps situés au Sud de Beyrouth parce que le général Ariel Sharon, alors ministre de la Défense, soupçonnait que des militants de l'OLP de Yasser Arafat s'y tenaient cachés. Le soir du 16 septembre l'armée israélienne y fait entrer quelques phalangistes des Forces libanaises, et probablement des miliciens, soi-disant pour extraire des combattants palestiniens

²²¹ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 56.

²²² *Id.*, p. 57-58.

mais en réalité pour se venger de l'assassinat du président chrétien Bachir Gemayel. Au cours de cet assaut qui dure trois jours, entre 700 et 3500 personnes civiles notamment des femmes, des vieillards et des enfants, trouvent la mort. À partir de cette représentation de la guerre, ce que l'on retient, c'est que l'humanité serait entrée dans ce que Frédéric Gros dans son *Essai sur la fin de la guerre* appelle des « états de violence ». Il ne faudrait pas penser que la fin de la guerre signifie qu'il n'y a plus de guerre, ce serait un leurre. La fin de la guerre, ce n'est pas la fin des violences, mais leur reconfiguration selon des économies inédites. Dans les nouvelles formes de violences nous sommes dans un rapport à la mort où s'impose la logique d'une destruction unilatérale de civils. Autrefois, la guerre avait été constituée comme violence justifiée. Elle visait à défendre ou accroître une cité, un empire, un État, et impliquait comme nous l'avons déjà souligné plus haut un face à face entre deux armées. Aujourd'hui, lorsqu'on se réfère aux attentats terroristes de New York, Madrid, Londres, à la situation « explosive » dans le Caucase ou le Moyen-Orient, ou encore à certains pays d'Afrique ou d'Amérique du Sud, déchirés par d'interminables conflits internes, à l'actuel Irak « libéré » et fortement déstabilisé, etc. on constate que la guerre a changé de visage :

*La guerre dans sa forme classique opposait des soldats armés s'entre-tuant selon des codes. Aujourd'hui, ce sont des civils essentiellement qui meurent victimes des actes terroristes, des missiles téléguidés, des meutes armées sillonnant des contrées ravagées. Criminalisation.*²²³

Si avec les guerres de 1914-1918 et 1939-1945 on pouvait parler d'une certaine éthique de la guerre, ou du point de vue politique d'une forme de guerre qui consistait à affirmer sa puissance, maintenir son pouvoir, montrer et sentir sa force, autrement dit d'une guerre « juste », avec les attentats du 11 septembre il est possible de parler d'une certaine « démoralisation de la guerre, disparition de l'éthique du guerrier, retour au sauvage dans la clôture, du primitif dans la civilisation, résurgence des pulsions archaïque de mort »²²⁴. Ce qui aujourd'hui a changé dans la façon de faire la guerre, c'est le fait de n'avoir plus sur le champ de bataille « deux armées engageant des forces

²²³ Frédéric Gros, *États de violences, essai sur la fin de la guerre*, Op. Cit., p. 218-219.

²²⁴ *Id.*, p. 221.

représentant des entités politiques identifiables, s'affrontant lors de batailles décisives, terrestres ou maritimes »²²⁵ qui dans le principe de clôture entraîne la victoire ou la défaite d'un camp.

L'idée de guerre comme une guerre civile chez Mouawad s'explique en ce sens que dans sa description, « on reconnaît à peine le paysage culturel de la guerre », c'est-à-dire qu' « on ne voit plus, et tant mieux, des colonnes de soldats par centaines de milliers gagnant le futur champ de bataille, se disposant en ordre pour la bataille décisive. On n'entend plus avec une ferveur anxieuse la sanction des armes »²²⁶. Dans le terrorisme, ce ne sont plus deux armées qui s'affrontent : c'est la capacité pour un groupuscule formé dans les montagnes reculées de massacrer à l'autre bout du monde des gens dans les musées ou faisant leurs courses au centre commercial du coin. En ce qui concerne la guerre dans sa conception classique ce qui la caractérisait c'était d'abord le soldat en uniforme, apte et autorisé à porter et utiliser les armes, appartenant à un régiment. Il obéissait à un officier supérieur, lequel en compagnie de ses pairs définissait une tactique, un but militaire, un plan de bataille, en conformité avec un objectif fixé du haut par un dirigeant politique. Alors que dans ce que nous décrit Mouawad, et bien avant lui d'autres écrivains, on voit apparaître à la place une multiplicité de figures nouvelles : le terroriste, le chef de factions, le mercenaire, l'ingénieur en informatique, le cryptanalyste, le milicien, l'enfant soldat, le soldat professionnel, etc. Cela on peut le voir dans les scènes 21 et 23 d'*Incendies*.

À la scène 21, dont le titre est « La guerre de cent ans », on voit bien qu'il ne s'agit pas d'une guerre au sens classique du terme. Cette scène relate une conversation entre Nawal à l'âge de 40 ans et Sawda dans laquelle on relève des éléments textuels qui évoquent les tueries d'une guerre nommée « la guerre de cent ans ». Au début de la scène nous avons une didascalie où on apprend que Nawal et Sawda sont dans un local détruit, et que deux cadavres gisent sur le sol. Plusieurs indices nous amènent à affirmer que ce sont les civils qui sont tués dans ce conflit. Cela on le voit par exemple lorsque Nawal dit qu' « ils ont été aussi chez Abdelhammas. Ils ont tué Zan, Mira, Abiel. Chez Madelwaad, ils ont fouillé partout, ils ne l'ont pas trouvé, alors ils ont égorgé toute sa famille. Sa fille aînée, ils l'ont brûlée vive » ou quand Sawda dit : « Je reviens de chez Halam. Chez lui aussi ils sont venus. Ils ne l'ont pas trouvé. Ils ont pris sa fille et sa

²²⁵ Frédéric Gros, *États de violences, essai sur la fin de la guerre*, Op. Cit., p. 214.

²²⁶ *Id.*, p. 216.

femme. Personne ne sait où. » Dans cette forme de guerre des miliciens s'attaquent à des civils, c'est-à-dire à des gens qui ne sont pas armés, encore moins combattants. Cela est perceptible dans une autre réplique de Nawal : « Ils ont tué tous ceux qui donnent de l'argent au journal. Tous ceux qui y travaillent. Ils ont brûlé l'imprimerie. Brûlé le papier, jeté l'encre. Et ici. Tu vois ? Ils ont tué Ekal et Faride. C'est nous qu'ils recherchent, Sawda... » Ce qu'il se passe ici est un peu à l'image de ce dont est capable la jeune recrue d'une de ces milices comme on peut le voir par exemple en République Démocratique du Congo « sillonnant leur pays en y semant le chaos et la terreur : pillant et saccageant de maigres richesses familiales, violant les femmes, les réduisant parfois à une domesticité servile, massacrant les hommes soupçonnés d'être des "infiltrés" ou les forçant à s'enrôler dans ses rangs, contrôlant des zones de richesses (diamants, métaux ou bois précieux, plantations de drogue, etc.) afin d'assurer un trafic leur permettant de se réapprovisionner en armes, véhicules, etc.²²⁷ ». Dans cette nouvelle forme de violence, les enfants soldats s'enivrent de massacre, ils n'usent pas de la violence, ils sont la violence.

Du point de vue de la représentation de l'action, nous constatons d'une part et cela à partir de ce que nous venons de voir que la guerre est absente. Les massacres ne nous parviennent que sous forme des récits délivrés par Nawal et Sawda. Le temps de ces massacres n'occupe donc pas le présent du drame. Car c'est au passé que sont relatés ces derniers. Selon nous, ce phénomène procède de la mise à distance de la guerre en tant qu'action, et donc favorise la transmission de la mémoire de la guerre. D'autre part nous constatons qu'il n'y a plus de sens politique. La marchandisation, l'ethnisation, la religiosité des conflits fait que la guerre est une affaire d'argent, qu'elle dure tant qu'il y a de civils, et que le massacre est unilatéral. Ce qui est frappant dans la dramaturgie de Mouawad, c'est que la guerre qu'il met en scène est une sorte de force livrée à elle-même. Voici ce que dit en substance Clausewitz sur les conditions de possibilité d'une « philosophie », ou mieux, d'un « art de la guerre » :

Il faut se rappeler qu'aucun des deux antagonistes n'est pour l'autre une personne abstraite, même en ce qui concerne ce facteur de résistance qui ne dépend pas des choses extérieures, à savoir la volonté. [...] Dans une bataille, chacun des deux camps veut

²²⁷ Frédéric Gros, *États de violences, essai sur la fin de la guerre*, Op. Cit., p. 226.

*trionpher ; voilà une polarité réelle, car la victoire de l'un anéantit celle de l'autre.*²²⁸

Pour Clausewitz la prise en compte de ce postulat constitue la condition d'une théorie de la guerre non plus abstraite ou schématique mais réelle. Cependant, la guerre telle que Mouawad la met en scène n'est plus structurée autour d'un antagonisme qui met aux prises deux forces égales, nations, armées, ce qui nous interdit de dire qu'elle donne lieu à un conflit d'ordre dramatique. Car en examinant les pièces de Mouawad, on constate que la guerre contribuerait plutôt à « former une entité indivise, que la guerre frappe indifféremment, la communauté universelle de ceux qui meurent » : les civils. Puisqu'il s'agit de la mise en théâtre de la guerre, la dramaturgie de Mouawad doit être considérée sous l'angle de l'« état de guerre », car son écriture de la guerre porte les traces de l'épos, du non représentable, du social, de l'unilatéralité, de la non-réciprocité. S'il y a la perte de l'élément éthique dans la guerre civile, ne peut-on pas dire que la guerre en temps réel fait, elle aussi, perdre l'élément éthique qu'il y avait dans la guerre classique ? Ne peut-on pas dire avec *Ciels* où la guerre s'enracine dans un vaste système d'information centré sur l'écoute téléphonique, Internet et l'informatique que nous sommes dans une sorte de guerre en temps réel, et donc ne peut être montrée sur scène ?

2.2. La guerre en temps réel : Le cas de Ciels.

Ciels, comme nous l'avons déjà dit, est une pièce différente, tant du point de vue de la forme que du contenu, des trois premières pièces de la tétralogie. Elle ne cherche pas à reconstruire un monde perdu, mais à éviter que le monde ne soit totalement détruit par un attentat terroriste d'envergure mondiale. Il s'agit en effet dans cette pièce de cinq personnages aux compétences complémentaires (Blaise Centier le chef, Charlie Eliot Johns, l'ingénieur en technique d'écoute, Dolorosa Haché la polyglotte chargée des traductions, Vincent Chef-Chef le pirate informatique, Clément Szymanowski le remplaçant du cryptanalyste s'étant suicidé) qui sont enfermés dans une sorte de bunker, connectés au monde extérieur grâce à des ordinateurs, à des dispositifs permettant

²²⁸ Clausewitz, *De la guerre*, p. 55-62 », cité par David Lescot dans *Dramaturgie de la guerre, Op. Cit.*, p. 257.

l'écoute radio et téléphonique, dans le but de déjouer un attentat terroriste imminent qui menace l'humanité.

Le conflit que décrit Wajdi Mouawad dans *Ciels* se joue donc à l'intérieur même du système de communication tel que nous le connaissons aujourd'hui. Le dispositif technologique mis en place par les enquêteurs pour écouter les communications ou communiquer entre eux est caractéristique de celui de nos sociétés actuelles. Cela on peut le voir à l'aide des didascalies comme : « Vidéoconférence entre les cinq centres d'écoute et d'information »²²⁹. Ou lorsque Vincent Chef-Chef dit : « Nous avons capté cette nuit même 144 fois le même message annonçant une livraison de produits chimiques sur la mer Baltique »²³⁰. De même quand Dolorosa Haché dit : « On va attendre l'opération d'interception de la livraison avant de se reconnecter. On va reconfigurer les ordinateurs avec une nouvelle liste de mots sensibles pour tenter d'approcher *Al Lybie*. Je laisse mon adjoint vous les dicter »²³¹. En s'appuyant sur le fait qu' « isolé dans un lieu secret, l'équipe internationale de l'opération Socrate scrute le ciel et cherche à décrypter les messages invisibles que des terroristes y envoie »²³², on peut dire que nous ne sommes pas dans une guerre de type classique. Et nous l'appelons « la guerre en temps réel » parce que l'on a ici une guerre de l'instantanéité de l'information, une guerre où tout se joue dans l'instant. Une telle guerre, pas plus que les autres formes évoquées dans la tétralogie ne peut occuper le présent du drame ou être montrée sur scène. Ce n'est qu'*a posteriori*, c'est-à-dire dans les récits des témoins que nous avons toute l'épaisseur temporelle de cette dernière.

Dans cette nouvelle forme de guerre, la nature du conflit n'est plus liée à la quantité d'armes au sens classique mais à la capacité d'un groupe à communiquer. L'avancement technologique que Mouawad intègre comme donnée historique, fait par conséquent mentir l'une des principales assertions clausewitziennes, selon laquelle « la guerre ne consiste pas en un seul coup sans durée »²³³, puisque la guerre telle qu'elle se donne à voir ou à lire dans le dernier volet de la tétralogie de Mouawad se confond avec l'instantané de l'explosion. Elle ne frappe qu'une fois et se situe dans un temps sans

²²⁹ Wajdi Mouawad, *Ciels*, *Op. Cit.*, p. 28.

²³⁰ *Id.*, p. 30.

²³¹ *Ibid.*, p.32.

²³² *Ibid.* Lire la quatrième de couverture.

²³³ Clausewitz, « *De la guerre*, p. 56. », cité par David Lescot, *Dramaturgie de la guerre*, *Op. Cit.*, p. 253.

durée. C'est une guerre sans combat, c'est une guerre qui prend tout son sens dans la domination de l'espace-temps de l'information.

Le conflit entre les membres de l'organisation terroriste et les cinq membres de la cellule francophone de l'opération visant à empêcher l'attentat terroriste tourne autour de la domination de l'espace-temps de l'information. Cela parce que les terroristes aussi bien que les enquêteurs utilisent les moyens de communication modernes que nous connaissons aujourd'hui, supprimant ainsi l'éloignement. René Char disait que « supprimer l'éloignement tue ». Avec le système d'information mis en place par les membres de l'organisation, et même les enquêteurs, on constate qu'il est non seulement possible d'entendre, de voir, mais encore d'agir à distance. Paul Virilio dans son essai intitulé *La vitesse de libération*, précisément dans ce qu'il appelle « le troisième intervalle » écrit :

Si l'intervalle classique cède la place à l'interface, la politique se déplace à son tour dans le seul temps présent. La question n'est dès lors plus celle du GLOBAL par rapport au LOCAL, ou celle du TRANSNATIONAL par rapport au NATIONAL, c'est d'abord celle de cette soudaine communication temporelle où disparaissent non seulement le dedans et le dehors, l'étendue du territoire politique, mais encore, l'avant et l'après de sa durée, de son histoire, au seul bénéfice d'un INSTANT RÉEL sur lequel, finalement, nul n'a prise.²³⁴

L'on voit dans *Ciels* la difficulté de prévenir l'accident, car on peut désormais faire irruption dans la vie de tout un chacun. La piste audio qui n'est autre que la voix d'Anatole ayant entraîné le suicide de son père Valéry Masson illustre bien le propos selon lequel il est possible d'agir sans avoir besoin de se déplacer physiquement :

Clément démarre une piste audio

*Voix d'Anatole. Me reconnais-tu ? Me reconnais-tu ?... Anatole !
Le fils parle au père ! Isaac à Abraham ! Il n'y a plus d'ange pour
arrêter le bras des pères, le couteau au sacrifice des fils, au
sacrifice des fils ! Meurs avant moi, papa, meurs avant moi ! Meurs*

²³⁴ Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Galilée, 1995, p. 31.

*avant moi papa, meurs avant moi, avant moi, papa, meurs avant
moi, papa, papa, papa, papa...*²³⁵

Si selon Épicure « le temps est l'accident des accidents », souligne Virilio, « avec les télé-technologies de l'interactivité généralisée nous entrons dans l'ère de l'ACCIDENT DU PRÉSENT, la fameuse télé-présence à distance n'étant jamais que la soudaine catastrophe de la réalité de cet instant-présent qui est notre seule entrée dans la durée, mais aussi et chacun le sait depuis Einstein, notre entrée dans l'étendue du monde réel »²³⁶. Dans *Littoral, Incendies et Forêts*, l'enquête on l'a vu suppose le déplacement physique d'un point à un autre, un voyage, un départ et une arrivée. Cependant dans *Ciels* avec « les télé-technologies de l'interactivité » qu'utilisent les enquêteurs on a une liquidation du délai et de la nature même du voyage. Nous assistons dans cette pièce à une arrivée généralisée, au sens où l'entend Virilio, c'est-à-dire que tout arrive sans qu'il soit nécessaire de partir. Charlie Eliot Johns et son fils Victor qui n'ont pas eu l'occasion de se parler et se voir physiquement depuis huit mois, le père étant dans ce lieu isolé et le fils se trouvant à Québec, ne se retrouvent qu'en contact audio vidéo. Et on voit combien leur relation se détériore lorsque le père dit au fils qu'il ne pourra pas être avec lui à Noël :

Charlie Eliot Johns en contact audio avec son fils Victor

Charlie Eliot Johns. Oui.

Victor Eliot Johns. Tu voulais me parler ?

*Charlie Eliot Johns. Oui... Voilà. Je vais avoir un contretemps,
Victor...*

Victor Eliot Johns. Quoi ?... Quoi ?

*Charlie Eliot Johns. Je ne pourrai pas rentrer comme prévu pour
les vacances de Noël.*

Victor Eliot Johns. Je ne comprends pas, tu m'avais promis !

²³⁵ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit., p. 62.

²³⁶ Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Op. Cit., p. 27.

Charlie Eliot Johns. Je comprends, Victor, mais je t'assure que c'est un contretemps. Ce n'est pas comme si j'étais mort ! C'est simplement remis de quelques semaines, c'est tout ! Tu comprends ? Tu comprends ?

Victor Johns. J'aimerais mieux que tu meures ! Ce serait clair ! J'aurais plus de père, ce serait clair ! Au moins tu serais mort !²³⁷

Bien que les propos échangés entre Charlie Eliot Johns et son fils ne s'inscrivent pas dans le cadre de l'action menée par les terroristes encore moins par les enquêteurs pour empêcher l'attentat, ils permettent tout de même de rendre compte de la liquidation du voyage et des répercussions que cela peut entraîner dans les relations quotidiennes.

Toutefois, la guerre qui se déroule dans *Ciels*, et qui a pour principal enjeu la domination de l'espace-temps de l'information, en ce qu'elle n'est plus relative à la quantité d'armes mais plutôt à la capacité d'informer, d'être dans l'instant et partout à la fois, vise les musées, mieux le patrimoine, la mémoire, l'histoire. À cause de l'accélération de réalité elle-même avec l'importance de ce temps mondial dont l'instantanéité efface, on l'a vu, les distances, le doute subsiste sur le fait qu'aujourd'hui la mémoire d'un groupe est importante, alors même que la réalité des faits dans *Ciels* illustre la destruction du patrimoine culturel par une organisation terroriste se servant d'une communication mondiale devenue instantanée et que le travail mémoriel est rendu difficile sinon impossible. L'une des difficultés à laquelle sont confrontés d'ailleurs ceux qui mènent l'enquête, c'est qu'ils se retrouvent devant le caractère aléatoire et énigmatique des différentes conversations qu'ils interprètent. D'où la difficulté de pouvoir se mettre d'accord sur la piste exacte à suivre afin d'empêcher l'attentat terroriste d'avoir lieu. Certains d'entre eux, dont Vincent Chef-Chef, pensent que le contenu des messages est lié à la piste islamiste et confirment la mise en place d'un attentat à l'arme chimique, et d'autres, en tenant compte de la théorie de Valéry, estiment qu'ils font face à une organisation dirigée par une jeunesse, et auraient tendance à privilégier la piste *Tintoret*. Ce problème, étant donné que nous sommes dans un conflit qui se joue dans l'instantanéité des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication, nous plonge dans une situation où le rapport à la « vérité » est faussé, puisque les enquêteurs se rendront tardivement compte que la piste

²³⁷ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit., p. 35-37.

islamiste retenue par la Direction Générale des opérations est fausse. Quelle est désormais la place de la mémoire dans ce monde de l'immédiateté ?

Le caractère civil de la guerre, sans oublier son ancrage dans l'espace-temps de l'information, en ce qu'elle se matérialise en temps réel dans un vaste système d'information, nous ont permis de voir que la guerre dans sa dimension réelle chez Wajdi Mouawad, peut-être parce qu'il n'est pas possible techniquement de la mettre en scène, relève des conditions essentielles du phénomène historique. La guerre ne se traduit pas en tant que contenu du drame sous la forme d'une action relative au conflit intersubjectif mais plutôt en tant que récit d'une aventure collective relevant de *l'épos*, à condition que le récit puisse se dire puisqu'il s'agit d'histoire immédiate. Mais en partant de l'idée qu'il y a dans les spectacles de Wajdi Mouawad l'analyse d'une répercussion de la guerre dans le cadre familial, on se rend compte par l'entremise du conflit entre Alexandre et son fils Albert par exemple, que la notion d'action dramatique est réintroduite dans ses pièces de théâtre lorsqu'il s'agit du traitement de la chose militaire. Dès lors, la guerre chez lui, peut-être parce qu'il n'est pas possible techniquement de la mettre en scène, relève à la fois de la forme dramatique et de la forme épique traditionnelles pour exprimer la contemporanéité.

III. TRAITEMENT DE LA CHOSE MILITAIRE CHEZ WAJDI MOUAWAD.

3.1. La guerre chez Mouawad comme alternance des modes dramatique et épique.

Jan Patocka dans son analyse de l'épique et du dramatique nous rappelle qu'« autrefois un penseur spirituel, mais à qui on ne peut parfois se fier sans danger, oppose l'épopée au drame en disant que celle-là est à celui-ci ce que le monde est à

l'âme. Cette opposition, ajoute-t-il, se situe sur le terrain de l'esthétique moderne »²³⁸. En partant donc de l'idée de *l'épos* comme représentation du monde éthique d'un peuple de l'âge héroïque élaboré par Hegel, Patocka établit la parenté qu'il y aurait entre le dramatique et l'épique, dans une situation et avec les problèmes de notre temps. Dans le développement des thèmes relatifs à Gilgamesh²³⁹, *l'épos* vise de plus en plus une glorification des valeurs du côté ensoleillé du monde du jour et de la vie, une glorification de leur ordre richement articulé, par opposition aux forces de la nuit, du chaos et de la mort. Et dans les chants homériques, il atteint un état d'« objectivité » tel que ces valeurs apparaissent comme des puissances réelles ; la réalité humaine et la réalité divine se compénètrent au point de se montrer inséparables l'une de l'autre. Selon Patocka, « c'est sur le sol ainsi fourni par *l'épos* qu'a lieu le grand retour des forces infernales de la nuit et de la mort que représente la création culminante de la poésie grecque : le drame, notamment la tragédie »²⁴⁰. Les idées fondamentales touchant à l'origine de la tragédie s'accordent toutes sur le fait que c'est Dionysos qui dirige ce retour des forces obscures, et que cette divinité a deux aspects : d'une part l'ivresse, l'enthousiasme extatique, d'autre part, les enfers et la mort. Mais pour Jan Patocka l'origine du drame serait à chercher dans le rite qui fait partie du culte des héros. Dans ce raisonnement, le chœur n'est rien d'autre qu'une assemblée, un corps de citoyens qui invoquent un héros puissant, caché aux regards dans les ténèbres de la nuit terrestre, un héros qui tient en main le bonheur et le malheur de tous les membres de la communauté. L'invocation s'intensifie par degrés pour devenir évocation, sortilège qui fait apparaître le héros dans une forme corporelle. Or, le chœur qui se tient sous la pression accablante de cette présence invisible, mystérieuse et pour ainsi dire maléfique, fait soudain de son exarchonte le héros, il laisse le héros s'incarner dans ce représentant et se délivre ainsi des sentiments de frayeur et de compassion avec lesquels il s'est approché de la tombe et par lesquels s'est manifestée la pression de l'invisible, de la nuit et de la mort. Selon Jan Patocka, c'est là que se situe l'origine de l'action tragique,

²³⁸ Jan Patocka, *L'écrivain, son objet*, P.O.L, traduit du tchèque et de l'allemand par Érika Abrams, 1992, p. 60.

²³⁹ Gilgamesh dans les textes sumériens anciens est un personnage héroïque de la Mésopotamie antique, roi de la cité d'Uruk où il avait régné vers 2650 avant J.-C., ainsi qu'un dieu des Enfers dans la mythologie mésopotamienne. Il est le personnage principal de plusieurs récits héroïques, dont le plus célèbre est l'épopée de Gilgamesh.

²⁴⁰ *Id.*, p. 62.

l'origine du drame et aussi son résultat principal : la catharsis, l'épuration, la délivrance, la libération. Cette action sacrée ne peut être simplement narrée et décrite, communiquée directement comme quelque chose qui aurait déjà eu lieu. Elle doit être directement accomplie²⁴¹.

Le dramatique, ou du moins ce qui constitue le fondement et l'axe du drame en tant que tel, notamment la tragédie, réside dans le fait que notre monde « n'est pas un monde qui possède [...] un sens qu'il suffit de saisir, d'enfermer dans des images et des mots, mais un sens qui demande à être réalisé, accompli »²⁴². Ce qui revient à dire que « si nous regardons le drame comme un spectacle, comme la représentation de quelque chose qui a déjà eu lieu et que nous mettons simplement en scène sous une forme vivante pour y assister en spectateurs, nous le voyons toujours déjà du point de vue de l'épique, dans la perspective de la représentation, optique qui accorde une signification déterminante à l'*action*, au contenu, à l'articulation, à l'unité, ou plus simplement à l'objectivité de la suite de faits et d'actes qui en constituent le sujet »²⁴³. L'œuvre dramatique de Mouawad accorde une large place à la guerre, non seulement comme thématique mais aussi comme dynamique mettant en relief des dispositifs dramatique et épique. Toutefois, il faut rappeler que s'il recourt à la guerre comme expression dramatique, il l'utilise comme domaine de réflexion existentielle s'appuyant sur l'individu, l'humain dans sa singularité. Tenir un discours sur la guerre chez lui comme utilisation des modes dramatique et épique nous permet d'établir l'articulation du social et de l'existentiel dans son théâtre. Dans *Forêts*, l'auteur relate l'histoire de la guerre de 1870 entre la France et l'Allemagne. Par ailleurs, on constate que l'opposition entre Allemand et Français se double dans cette pièce d'un conflit intérieur ravageant les personnages eux-mêmes pris dans leur cadre familial. Ainsi, on voit qu'Odette, la maîtresse d'Alexandre, devient la femme d'Albert, le fils d'Alexandre, et qu'Albert s'oppose à son père Alexandre. En prenant appui sur cet état de fait, il est possible de penser que la guerre constitue le terrain dramaturgique idéal de la disjonction des dimensions sociales et existentielles, mais aussi qu'elle appelle son corollaire, ce que

²⁴¹ Jan Patočka, *L'écrivain, son objet, Op. Cit.*, p. 62-63.

²⁴² *Id.*, p. 63.

²⁴³ *Ibid.*, p. 64.

chez Jean-Pierre Sarrazac nous pouvons qualifier d'alternance des modes dramatique et épique²⁴⁴.

Dans la tétralogie de Mouawad, l'alternance des modes dramatique et épique se caractérise par la présence des récits, et l'expression du conflit interpersonnel ou intersubjectif, créant ainsi dans les spectacles des scènes où des actions prennent place simultanément ou sont capables de faire coexister sans rupture le passé et le présent, la déchronologie ou la projection dans le futur. Et l'une des conséquences d'une telle hybridation est le bouleversement de la notion même de personnage comme nous l'avons vu. En effet, chez Mouawad le personnage subit du fait des situations qu'il traverse des transformations, à un tel point qu'il endosse des identités et plus encore des attributs sociaux, politiques, religieux ou historiques changeants. Cela on peut le voir avec la métamorphose des personnages de Nihad Harmani, qui devient Abou Tarek dans *Incendies*, Dolorosa qui passe du statut de la mère infanticide à une mère désireuse de garder l'enfant qu'elle porte, etc. Or, si Mouawad invente des personnages à identités problématiques, s'il les dépeint sur un modèle éclaté plus qu'unifié, il ne supprime pas le sujet individuel de son champ dramaturgique. Et si cet antagonisme est présent ce n'est pas seulement pour caractériser la crise de la forme du drame mais aussi pour montrer l'écartèlement du sujet entre l'être et l'agir. De ce point de vue, la dramaturgie illustre bien le système de relations que peuvent entretenir au sein d'une même œuvre le dramatique et l'épique. En partant de l'idée que l'« État de guerre » contamine tous les domaines extra-militaires, jusqu'à faire naître au sein même du cadre familial des conflits existentiels (on l'a vu dans l'affrontement des parents contre les enfants, notamment entre Alexandre et son fils Albert, entre Nawal et sa mère, etc.), il est possible de voir dans ce clivage le reflet même de l'action de guerre :

Le point de vue existentiel de l'individu tend à confondre état de guerre et action de guerre, l'un et l'autre se trouvant renvoyés à la même fonction de révéler un peu plus l'identité et la biographie d'un sujet problématique. Celui-ci puise dans la lutte sa justification ontologique d'échapper à la dissolution de sa qualité

²⁴⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012. Jean Pierre Sarrazac met en évidence la dimension rhapsodique du drame moderne : une forme ouverte, profondément hétérogène, où les modes dramatique, épique et lyrique ne cessent de coexister ou de se chevaucher.

*d'humain sous le dédoublement, la schizophrénie, la fuite hors de soi.*²⁴⁵

Le dédoublement, l'éclatement du personnage dans le théâtre mouwadien doit être perçu dans la remise en question même de la notion classique du personnage. Et cette remise en question du personnage peut s'expliquer en partant de la loi de la relativité. De nos jours, l'homme est encore au centre du monde mais relativement, c'est-à-dire qu'« il n'est plus seul au centre, il y est tel qu'il vit ses rapports avec la réalité objective, il y est tel qu'il est fait par le monde et tel qu'il se fait pour faire le monde »²⁴⁶. De ce point de vue, il est impossible de mettre en scène des personnages parfaitement cohérents et immuables comme dans la tragédie classique, car l'homme vit dans une société et en société, son rapport à la société ou à l'histoire ne peut donc pas être une pure relation d'extériorité, une suite d'échanges de puissance à puissance, « l'homme et l'histoire se font l'un et l'autre ; ils se changent, ils se produisent mutuellement »²⁴⁷. Si les personnages de Mouawad se métamorphosent, comme Loup passant par exemple d'un état d'innocence à celui d'un personnage responsable ou la transformation de Nihad Harmani en un franc-tireur, en bourreau, en Abou Tarek²⁴⁸, c'est parce que leur transformation n'est que la somme de qualités hétérogènes, le produit d'une série d'actions et d'inter-actions, de contradictions tant objectives que subjectives. Cela nous amène à dire que le sujet du drame chez Mouawad, comme l'avait dit Bernard à propos du théâtre de Brecht « n'est plus les tensions, les passions qui unissent ou opposent divers individus, ce n'est pas non plus la lutte entre un homme et la société : c'est le déroulement et, parfois, la superposition des contradictions qui fondent nos rapports sociaux, l'évolution de ces contradictions situées dans un monde qui lui aussi évolue, se transforme »²⁴⁹.

²⁴⁵ David Lescot, *Dramaturgie de la guerre, Op. Cit.*, p. 143.

²⁴⁶ Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris, 1960, p. 5-7.

²⁴⁷ *Id.*, p. 125.

²⁴⁸ Les métamorphoses dans les spectacles de Wajdi Mouawad peuvent être perçues comme celles dont fait état Bernard Dort à propos d'*Homme pour homme* de Brecht. La transformation du soldat Jeraiah Jip en dieu ; la transformation du sergent Fairchild en civil ; la transformation de l'embaqueteur Galy Gay en un soldat, en Jeraiah Jip. Cf. Bernard Dort, *Lecture de Brecht, Ibid.*, p. 52.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

Le théâtre de Mouawad, avons-nous dit en parlant du cadre spatio-temporel, précisément dans la section intitulée « le glissement du lieu vers l'espace », était un théâtre où à l'intérieur d'un présent on pouvait parler du passé et s'ouvrir sur l'avenir pour rendre compte de l'homme qui se crée perpétuellement. Dans son article Bernard Dort, nous rappelle David Lescot, analyse conjointement le théâtre de Jean Genet et d'Armand Gatti, et invente pour rendre compte de la démarche de ce dernier la notion de « théâtre des possibles ». Cette idée de « théâtre des possibles » est importante pour bien comprendre la manière qu'a Mouawad de porter à la scène l'événement historique, en ce qu'il ne se déroule pas chez lui d'une manière uniforme et continue. À cet effet, on peut dire qu'il invente un temps :

Un temps non chronologique sur lequel le récit théâtral aurait les moyens de se déplacer à l'environnement, progressant par ellipse, projection vers le futur, retour vers le passé. Si bien que l'événement historique lui-même, qui se trouve désigné à travers la progression de l'action échappe lui aussi au présent. [Car], ce n'est pas dans son présent que cet événement historique se livre en entier comme objet intelligible. [Étant donné qu'] il n'est que le point de départ d'une enquête qui doit nécessairement s'orienter vers le futur et le passé, lesquels seront constamment ramenés au présent afin de faire surgir l'éventail complet des possibilités qu'il recèle, par l'effet de superposition et d'une confrontation de ces moments différenciés²⁵⁰.

La trilogie de Mouawad, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, consacrée à la guerre du Liban et aux guerres européennes, est représentative de ce foisonnement. *Incendies* par exemple débute sur la mort de Nawal et la lecture de son testament par Hermile Lebel. Afin d'accomplir les dernières volontés de leur défunte mère, Jeanne et Simon doivent retrouver le père qu'ils croyaient mort et le frère dont ils ignoraient l'existence. La mort de Nawal n'est qu'un des maillons de la chaîne des déterminations passées et à venir. À ce moment précis nous ne disposons d'aucune information sur la vie de Nawal. Ce n'est qu'à la suite de l'enquête que Jeanne et Simon mèneront que nous apprendrons que son enfant lui a été arraché dès la naissance, qu'il y a eu la guerre dans le pays,

²⁵⁰ David Lescot, *Dramaturgie de la guerre*, Op. Cit., p. 144.

qu'elle a été emprisonnée, etc. Ce qui est frappant dans la forme d'écriture de Mouawad, c'est que le passé et le futur des personnages ont tendance à occuper le présent dramatique. Nawal est présente sur la scène à l'âge de 14 ans aux scènes 5 et 6, à l'âge de 15 ans aux scènes 7 et 8, et à l'âge de 16 ans à la scène 9, alors que dans les quatre premières scènes, elle nous est présentée comme étant morte à l'âge de 65 ans. Les moyens dramatiques que se donne Mouawad pour faire coexister ces tranches de vie dépassent largement la stricte forme dramatique au sens traditionnel du terme. C'est-à-dire que ce n'est plus le principe organique de l'enchaînement causal qui préside à la succession des séquences, mais une règle non linéaire fondée sur la performance du langage théâtral. Il suffit par exemple qu'Hermile Lebel dise à Jeanne que « votre mère a connu votre père lorsqu'elle était très jeune » (on le voit à la fin de la scène 4) pour qu'aussitôt Nawal apparaisse physiquement à l'âge de 14 ans aux scènes 5 et 6. Il suffit qu'Abdessamad mentionne le rocher aux arbres blancs pour qu'aussitôt l'événement lié à cet endroit se voie représenté sous les yeux du lecteur/spectateur. Le principe est le même dans les deux autres pièces. Dans *Forêts*, il suffit que Loup dise à Douglas Dupontel « laissez faire la lumière » en parlant de sa mère pour qu'aussitôt apparaisse aux yeux du lecteur/spectateur l'examen neurologique de cette dernière. Mouawad en procédant ainsi dans son théâtre touche à l'esthétique propre au « théâtre des possibles ». Mais ce que l'on constate, c'est que le moment militaire lui-même comme on peut le voir dans le cadre de la vie de Nawal appartient au passé, et fait l'objet d'un récit choral :

Ils sont entrés dans le camp. Couteaux, grenades, machettes, haches, fusils, acide. Leur main ne tremblait pas. Dans le sommeil ils ont planté leur arme dans le sommeil et ils ont tué le sommeil des enfants, des femmes, des hommes qui dormaient dans la grande nuit du monde du monde !²⁵¹

Cela on le retrouve aussi dans *Littoral* :

²⁵¹ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 56.

*Ils sont arrivés en hurlant ont défoncé la porte, arraché mon père de son sommeil, brûlé les livres, incendié la maison, tué les animaux !*²⁵²

Ce que l'on peut dire ici, c'est que le récit est chez Mouawad la forme privilégiée du moment guerrier, mais la forme du récit épique traditionnel est transformée. La guerre en tant qu'action est absente de la scène de théâtre et reste référée au passé, à la mémoire, car ce n'est que par les récits des témoins survivants, comme on peut le voir ci-dessus, que le lecteur/spectateur en prend connaissance.

3.2. L'éclatement de la guerre en récits comme esthétique postmoderne.

La manière dont les personnages de Wajdi Mouawad témoignent de la guerre peut être analysée à la lumière de ce que nous appelons « l'esthétique postmoderne ». Avant donc d'aborder cette question, il est important de définir le concept de postmoderne pour bien percevoir le lien qu'il y a entre cette conception et l'idée de « l'éclatement de la guerre en récits ». Le concept de postmoderne est inscrit dans les annales de la sociologie et de la critique américaine, et il apparaît également dans l'ouvrage du philosophe Jean-François Lyotard intitulé *La condition postmoderne*. Nous allons nous appuyer sur les termes de la définition qu'il donne du concept de postmodernité dans son introduction, afin de voir s'ils s'appliquent à notre objet, et si plus précisément la guerre dans le théâtre de Mouawad relève à son tour du phénomène de la « fin des grands récits ». Lorsqu'on parle de modernité philosophique il faut retenir qu'il s'agit d'un discours de légitimation de la raison. C'est un métadiscours, c'est-à-dire un discours qui se doit de légitimer ses règles du jeu en tenant sur son propre statut un discours de légitimation. De ce point de vue, on appelle « moderne » la science qui se réfère à tel ou tel grand récit, comme la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet travailleur, etc. pour se légitimer. C'est ainsi par exemple, dit Lyotard, que « la règle du consensus entre le destinataire et le destinataire d'un énoncé à valeur de vérité sera tenue pour acceptable si elle s'inscrit

²⁵² Wajdi Mouawad, *Littoral, Op. Cit.*, p. 77.

dans la perspective d'une unanimité possible des esprits raisonnables : c'était le récit des Lumières, où le héros du savoir travaille à une bonne fin éthico-politique, la paix universelle »²⁵³. Le postmodernisme ne signifie pas après le modernisme. Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles de jeu de la science, la littérature à partir de la fin du XIX^e siècle. Ainsi, Jean-François Lyotard tient-il pour postmoderne l'incrédulité à l'égard des métarécits. C'est la fin des grands récits, des grands périls, des grands périples et des grands buts comme élément de légitimation des savoirs et de la vérité. La postmodernité consacre la clôture de légitimation des grands récits. C'est la ruine de la raison, et ouverture des possibilités du sens. L'éclatement de la guerre en récit comme esthétique postmoderne, il faut l'entendre dans ce sens. Car après les transformations qui ont affecté les règles de jeu de la science, la fonction narrative « se disperse en nuage d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc. chacun véhiculent avec soi des valences *sui generis* »²⁵⁴.

Appliquée à la forme dramatique des spectacles de Wajdi Mouawad, la notion de postmodernisme ou de postmoderne, correspond à un effet de fragmentation et un refus de totalité. C'est ce phénomène que décrit Jean-Pierre Ryngaert dans *Lire le théâtre contemporain* lorsqu'il parle de la perte du « grand récit unificateur », en précisant qu'aujourd'hui les écrivains ne se réfèrent aux grands récits du passé que pour les dissoudre dans la multiplicité des points de vue ou pour laisser planer le plus grand doute sur le sens du mythe et sur son utilité²⁵⁵. Dans « Les Cailloux et les fragments » Jean-Pierre Ryngaert note également que l'abandon des « grands récits fédérateurs », dont Jean-François Lyotard parle s'accompagne d'une vague de « déconstruction qui fragmente les textes et met en question la fable »²⁵⁶.

Dans les spectacles de Wajdi Mouawad, par exemple dans *Incendies* et *Littoral*, le problème de l'absence d'un grand récit légitimant est lié au motif de la guerre. Pour comprendre ce phénomène remontons un peu jusqu'aux sources de l'épopée. L'épopée originelle, comme le dit David Lescot dans *Dramaturgie de la guerre* marque le plus

²⁵³ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979, p. 7.

²⁵⁴ *Id.*

²⁵⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *Op. Cit.*, p. 66.

²⁵⁶ Jean-Pierre Ryngaert, « Les Cailloux et les fragments », *Les Pouvoirs du théâtre, Essais pour Bernard Dort*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Sarrazac, Éditions Théâtrales, 1994, p. 334-335.

grand accord possible entre la guerre et la littérature : en tant que récit fondateur de la communauté, elle agit comme discours de la guerre, autant que comme « métadiscours » et fédère autour d'elle le groupe. C'est cette structure légitimante de la guerre que Wajdi Mouawad s'acharne à miner.

La liquidation de la guerre comme structure légitimante consiste chez Wajdi Mouawad à subvertir la guerre comme geste fondateur d'un héros agissant pour la communauté. Tout comme nous l'avons déjà dit en amont les guerres de 1870, 1914, 1939 ou celle du Liban chez Wajdi Mouawad ne sont pas montrées sur la scène, au sens où on peut voir des groupes armés qui combattent sur un champ de bataille. Ces guerres en effet, en ce qui concerne Wajdi Mouawad sont racontées. C'est-à-dire que le traitement du phénomène de la guerre dans le théâtre de Mouawad, au sens de l'affrontement armé est écarté au profit d'une esthétique qui privilégie le récit de cette dernière, mais un récit non épique, qui ne fait pas référence à un métadiscours de légitimation. Même dans *Incendies*²⁵⁷ où l'on a au moins une séquence dans laquelle on peut voir sur scène deux soldats, la guerre ne nous offre pas l'image d'une action accomplie puisque quelques instants après l'affrontement, les deux soldats sont tués. Ces deux soldats, conformément au récit de guerre, et cela on le voit lorsque l'un d'eux dit par exemple « on l'a tué au corps à corps », « prends ton grand couteau », « nous allons les saigner l'une après l'autre », miment la posture du soldat au combat en même temps qu'ils produisent sur eux-mêmes le discours de leur consécration comme champion de la communauté. Ce qui est contradictoire dans ce discours, c'est que les deux soldats sont tués par l'une des deux femmes, avant même d'avoir pu accomplir ce qu'ils ont annoncé. L'image de la mort du soldat peut être considérée comme une façon pour Wajdi Mouawad de montrer que la guerre en tant que grand récit ou geste fondateur d'un héros agissant pour la communauté a perdu sa crédibilité.

La deuxième liquidation de la guerre comme structure légitimante consiste chez Wajdi Mouawad à retourner la guerre comme affirmation d'un destin supérieur à l'humanité, que rien ici-bas ne saurait prévenir. Son dispositif au lieu de s'appuyer sur une vision de lieu commun qui tendrait à considérer la guerre comme une fatalité, autrement dit comme un enfer sur terre, ruinant tout édifice social, s'oriente sur une structure paradoxale. Wajdi Mouawad dans ses quatre spectacles nous décrit des

²⁵⁷ Lire la scène 23 intitulée « La vie est autour du couteau ».

personnages qui s'organisent pendant la guerre ou même après la guerre pour que la vie suive son cours normal. On le voit par exemple dans *Incendies* comment Nawal mène un combat d'idées pour ne pas justement rejoindre le monde dans sa barbarie, pour ne pas participer à cette addition monstrueuse de la violence. De même dans *Forêts* Ludivine pendant la guerre de 39-45 est un véritable talisman contre le malheur puisqu'elle se bat pour la vie. Et dans *Littoral*, Simone et les autres se regroupent pour raconter ce qu'il s'est passé bien que les parents leur demandent d'oublier. Wajdi Mouawad en procédant ainsi introduit un élément critique au sein d'un discours visant à l'origine la production du seul effet pathétique. Dès lors, la guerre chez lui n'est pas vécue comme fatalité insurmontable. Si dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, on peut dire que la guerre est absente en tant qu'action, en ce qu'elle est mentionnée en tant qu'événement ayant eu lieu, dans *Ciels* elle est produite sous la forme d'une explosion instantanée. Cette guerre sans durée est aussi absente du temps de la représentation théâtrale, puisque les enquêteurs chargés de démanteler le réseau terroriste et les spectateurs sont informés au même moment, c'est-à-dire après que l'attentat ait eu lieu :

Tous dans la salle principale. Ils attendent. Le téléphone sonne.

Vincent décroche.

Vincent Chef-Chef. Allô ?... Bien sûr... bien sûr... Quoi ?... oui...

D'accord, je m'en charge !

(Il raccroche.)

*L'attentat a eu lieu !... il y a cinq heures...*²⁵⁸

La guerre telle que Wajdi Mouawad la dépeint est un phénomène qui n'occupe pas la scène du point de vue la représentation. En ce sens qu'elle n'est pas le propre de l'affrontement militaire. Il s'agit plutôt d'une structure conflictuelle qui prend sens et s'enracine dans les relations interpersonnelles. S'il y a la présence dans les pièces de Wajdi Mouawad des conflits qui ont marqué les deux derniers siècles, c'est comme nous l'avons déjà dit dans une démarche purement mémorielle et qui consiste à montrer que la guerre n'est pas réservée au strict espace de l'affrontement militaire, mais que celle-ci touche des civils, et ainsi déstructure le tissu social.

²⁵⁸ Wajdi Mouawad, *Ciels*, *Op. Cit.*, p. 78.

Nous parlons d'éclatement de la guerre en récits dans les spectacles de Wajdi Mouawad non seulement parce que la guerre en tant qu'action a disparu au profit d'une représentation chorale, mais également parce qu'elle (la guerre) suscite une multiplicité de récit et non un unique récit de légitimation, comme dans l'épopée traditionnelle. Dans *Littoral* on voit par exemple que chacune des personnes que Wilfrid rencontre dans ce pays dévasté par la guerre, se met à raconter ce qu'il s'est passé tel que chacun l'a vécu. On a l'impression d'être dans une société qui « relève moins d'une anthropologie newtonienne (comme le structuralisme ou la théorie des systèmes) et davantage d'une pragmatique des particules langagières »²⁵⁹, puisque chacun a son histoire à raconter à propos de la guerre. D'Amé qui a tué son père pendant la guerre, en passant par Sabbé qui était présent quand les soldats ont assassiné son père et sa mère, jusqu'à Massi que le père a abandonné, « la guerre qui a réduit le monde en bribes se disperse à son tour dans des narrations auxquelles elle a donné lieu »²⁶⁰. Bien que les récits des personnages dans *Littoral* s'articulent autour de la guerre qui a détruit le pays, ils sont différents les uns des autres, car ils émanent chacun d'une conscience individuelle. On ne peut donc pas voir dans la guerre l'idée de cohésion du groupe autour d'un discours commun de la guerre, en ce que chacun a sa propre histoire, dira-t-on, de cette expérience traumatique.

La guerre chez Wajdi Mouawad suscite une multiplicité de voix, de récits et la référence à la tradition épique perd de sa pertinence. De ce point de vue, nous disons que l'écriture mouawadienne procède de l'esthétique postmoderne. Car en mêlant par exemple les modes, on voit bien que les spectacles de Wajdi Mouawad s'écartent de l'esthétique traditionnelle et doivent être entendus en termes de rupture avec les modèles dramatiques anciens qu'en termes de légitimation. Cette rupture avec les modèles dramatiques anciens se démontre dans les analyses qui vont suivre par l'inscription originale des mythes fondateurs et de l'art. Wajdi Mouawad se réfère aux mythes non seulement pour tendre vers l'universalité de la mémoire mais aussi pour donner un point de vue ou s'interroger sur le sens du mythe et son utilité aujourd'hui.

²⁵⁹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne, Op. Cit.*, p. 8.

²⁶⁰ David Lescot, *Dramaturgie de la guerre, Op. Cit.*, p. 249.

CHAPITRE TROISIÈME : LE RÉSEAU INTERTEXTUEL **MYTHIQUE COMME PRÉSENCE DE LA MÉMOIRE** **COLLECTIVE.**

L'idée de réseau intertextuel mythique est à entendre au sens de dialogue, d'interaction entre les spectacles de Wajdi Mouawad et plusieurs autres textes ou savoirs culturels mythiques auxquels il se réfère implicitement ou explicitement. Ce réseau intertextuel lui permet non seulement de donner une dimension universelle à son théâtre mais il constitue en outre une forme de mémoire de l'humanité. L'intertextualité comme l'a précisé Marc Eigeldinger « ne saurait se confondre avec la critique des sources, elle s'en distingue parce qu'elle se situe à un autre niveau en tant qu'acte de l'écriture. Elle renvoie certes à un savoir culturel, mais elle vise à la reconstruction du texte et elle est déterminée par son fonctionnement. Davantage qu'à un emprunt, elle correspond à une greffe ou à une trace, selon la formule de Michel Riffaterre »²⁶¹. Il est vrai comme nous aurons l'occasion de le voir dans cette partie par exemple que Jeanne et Simon dans *Incendies* ou Amé dans *Littoral*, et même Edgar dans *Forêts* ou Anatole dans *Ciels* sont les enfants d'un nouvel Œdipe. Mais on aurait tort de considérer *Œdipe roi*, pour ne citer que ce cas là, comme une « source » de ses pièces, car cela reviendrait à en réduire le sens et la portée étant donné que d'importantes différences existent. Nous voulons démontrer en analysant les spectacles de Mouawad, que les textes sont en conversation avec les autres formes de discours. L'intertextualité est un véritable travail d'appropriation et de réécriture qui consiste à faire preuve d'originalité et invite le lecteur à une lecture nouvelle. Il y a donc intertextualité lorsque s'accomplit un double travail d'intégration et de transformation de l'énoncé. C'est-à-dire qu'en transplantant un énoncé de son contexte originel dans un autre contexte il s'enrichit d'un sens nouveau :

L'énoncé premier, qui a été prélevé, ne doit pas apparaître comme un matériau étranger dans le contexte où il s'insère, il importe

²⁶¹ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*. Éd. Slatkine, Genève, 1987, p. 9.

*qu'il s'inscrive dans la cohérence de son nouvel espace textuel par l'effet de transformation et du renouvellement.*²⁶²

Plusieurs auteurs ont théorisé l'intertextualité. C'est dans *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse* de Julia Kristeva qu'apparaît pour la première fois le mot « intertextualité ». Présenté comme une traduction des travaux de Bakhtine sur le « dialogisme », la notion d'intertextualité est indissociable des travaux du groupe de théoriciens qui gravitaient autour de la revue *Tel Quel* fondée en 1960 par Philippe Sollers. Ces théoriciens, au nombre desquels Sollers lui-même, Kristeva mais aussi Barthes, Foucault ou Derrida, avaient en commun un certain nombre d'idées sur le sujet, le sens et la vérité. Et débattaient, sous l'influence du structuralisme et du formalisme russe, sur une conception du texte comme système clos. C'est donc dans un contexte marqué par une conception du texte comme univers autarcique que J. Kristeva va faire jouer la notion d'intertextualité pour désormais penser « le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques »²⁶³. Le texte pour Kristeva est une *productivité*. Ce qui veut dire premièrement que le texte doit être placé dans « son rapport à la langue dans laquelle il se situe » et qu'il est « redistributif (destructivo-constructif) ». Deuxièmement, le texte « est une permutation de textes, une intertextualité », en ce sens que « dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent »²⁶⁴. Avec cette nouvelle façon de voir le texte, autant dire que Kristeva attaque et défait un certain nombre de catégories « théologiques », c'est-à-dire intangibles, stables et prédéterminées par exemple le sujet, le sens et la vérité. Et cela va non seulement faire évoluer la conception structuralo-formaliste de la littérature, mais aussi ruiner l'idée du texte comme le réservoir d'un sens fixe. Kristeva nous dit que « Bakhtine est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'est pas, mais où elle *s'élabore* par rapport à une *autre* structure. Cette dynamisation du structuralisme, ajoute-t-il, n'est possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le "mot littéraire" n'est pas un *point* (un sens fixe), mais

²⁶² Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité, Op. Cit.*, p. 11.

²⁶³ Julia Kristeva, « Le texte clos », *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 113.

²⁶⁴ *Id.*

un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel ou antérieur »²⁶⁵.

Selon nous, le texte de Sophocle est certes à l'intérieur de celui de Mouawad mais il y a un certain nombre de traits qui font que ce texte diffère de celui de Sophocle. Dans ce cadre l'intertextualité n'est intéressante ici que dans la mesure où, au travers de sa déconstruction, apparaît la reconstruction d'une écriture du mythe d'Œdipe propre à Mouawad. Dès lors notre démarche consiste à partir d'un discours sur la notion de « réécriture » pour déboucher sur le concept d' « intertextualité ». Nous utilisons cette alternative pour distinguer par exemple les transformations à l'œuvre dans ses spectacles, car en confrontant le terme de « réécriture » d'une part à celui d' « intertextualité », du point de vue de la production, et d'autre part, du point de vue de la réception, on se rend compte que la réécriture chez Wajdi Mouawad se comprend, comme c'est toujours d'ailleurs le cas, non pas du côté de la création mais du côté de la lecture.

C'est à Michel Riffaterre qu'il faut se référer pour souligner le rôle de la lecture dans la pratique intertextuelle. En effet pour ce dernier, l'intertextualité correspond à un modèle de la lecture, qui commande l'interprétation d'un texte et substitue au sens « l'unité de signifiante ». Elle est « le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens »²⁶⁶. La lecture est une interaction entre le texte et son lecteur. Wajdi Mouawad affirme dans ses entretiens avoir été influencé comme nous l'avons déjà vu par les auteurs qu'il a lus. « Le propre de l'intertextualité est de construire un univers relationnel, un univers d'alliances et de connexions, favorisant la libre circulation entre les œuvres ; elle est le lieu de leur confrontation et de leur cohabitation dans le langage »²⁶⁷. Dans sa dimension polyphonique, puisque la notion d'intertextualité du point de vue de Julia Kristeva est née des travaux de Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie, en partant du fait que dans la tétralogie de Wajdi Mouawad il y a une multiplicité de voix, l'intertextualité peut être considérée comme une « interaction textuelle ». Elle représente plusieurs voix de telle sorte qu'elles s'harmonisent tout en préservant l'unité de l'œuvre. On peut dire que cette

²⁶⁵ Julia Kristeva, « Le texte clos », *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse, Op. Cit.*, p. 144.

²⁶⁶ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité, Op. Cit.*, p. 10.

²⁶⁷ *Id.*, p. 11.

tétralogie est le résultat de la combinaison de différents textes antérieurs lus par l'auteur ou que ces pièces sont un espace dans lequel on retrouve plusieurs composantes linguistiques, thématiques, et culturelles.

Nous entendons donc par intertextualité la présence dans sa tétralogie de myèmes, unités linguistiques, thèmes culturels appartenant à des textes antérieurs ou à d'autres formes du discours. Il ne s'agit donc pas ici de faire une critique des sources, mais de relever dans les pièces de Mouawad des myèmes, unités linguistiques ou thèmes culturels pris à d'autres textes et formes du discours, présents sous la forme d'allusions ou de citations dans l'écriture mouawadienne, et de les interroger. La réécriture pose, chez Mouawad comme chez d'autres auteurs, le problème de ce que peut faire le théâtre contemporain de la culture antique et comment cette culture peut être activée, mise en scène de façon à attirer l'attention du public. Elle pose également la question de savoir comment cette culture cohabite dans le théâtre contemporain avec d'autres cultures tout aussi importantes pour les dramaturges.

En partant du principe que la connaissance que nous avons de la mythologie se confond avec l'histoire des héros grecs dont les épreuves et les actions ont été fixées par la tragédie grecque, on peut dire que le patrimoine culturel mythique, autrement dit « la *doxa* mythique lié à Phèdre ou à Œdipe ou à Médée est donc tributaire de la tragédie, et elle constitue, plus qu'un hypotexte, une hypo-représentation mentale susceptible d'être sollicitée par un texte dramatique »²⁶⁸. Aujourd'hui nous connaissons le mythe d'Œdipe grâce à Sophocle car il l'a formalisé et lui a donné une structure littéraire. Dans ce sens parler d'intertextualité c'est se confronter aux mythes grecs, c'est rechercher la plus petite unité significative du mythe, c'est réagir à une mise en forme textuelle du mythe en partant du patrimoine culturel mythique.

I. CÉLÉBRATION ET APPROPRIATION DU CANEVAS INTERTEXTUEL MYTHIQUE.

²⁶⁸ Ariane Ferry, « Les effets de citation, mode de désignation d'une fatalité mythique, acceptée ou refusée », in *La citation dans le théâtre contemporain*, Textes réunis par Florence Fix et Frédérique Tудоire-Surlapierre, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2010, p. 28.

1.1. Acceptation ou refus de l'infanticide chez Wajdi Mouawad : pour une réécriture d'Iphigénie de Racine.

Selon Pierre Albouy²⁶⁹, un des faits les plus remarquables dans l'histoire du théâtre français au XX^e siècle est ce retour aux mythes antiques, dont Cocteau semble l'initiateur et que Jean Giraudoux et Jean Anouilh ont particulièrement illustré. Que l'on prenne *L'Orphée* ou *La machine infernale* de Jean Cocteau, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, *Antigone* ou *Médée* de Jean Anouilh nous constatons qu'il y a chez ces auteurs une volonté de traiter les mythes en les situant dans le contexte historique de leur époque. Pour Pierre Albouy, ce qui est frappant dans ces pièces c'est qu'elles modernisent le mythe, le traitent comme bon leur semble, le désacralisent. Cette ironie, ce refus de prendre le mythe au sérieux, ce jeu, établit la distance, entre le spectateur et ce qu'il voit sur scène. Aussi, cette façon de traiter les mythes permet-elle de styliser les personnages et de mieux dégager la signification universelle de l'histoire racontée. Cet usage des mythes antiques prend fin avec l'après-guerre. La nouvelle génération de dramaturges, précise-t-il, invente ses allégories, symboles ou mythes. On peut donc dire que le théâtre de l'après-guerre tend à un renouvellement de la position de ses prédécesseurs. On le voit aussi bien par leur rupture caractérisée avec la tradition humaniste des littéraires que par leur inclination vers la modernité. Ils affectionnent la subversion, la permanence de la contestation, la ruine des canons trop dirigistes :

*La représentation théâtrale contemporaine "représente" moins qu'elle ne le faisait dans le passé et certains metteurs en scène se heurtent avec obstination contre le mur du non-représentable ou du moins représentable quand ils cherchent à faire reculer les limites de ce qui est ordinairement donné à voir.*²⁷⁰

Ce type de théâtre est un peu proche des spectacles de Wajdi Mouawad, car il vise à libérer les forces de l'imaginaire social en élaborant un nouveau langage. C'est une

²⁶⁹ Pierre Albouy, *Mythe et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, 1969, p. 126-129.

²⁷⁰ Jean Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Op. Cit., p. 24.

forme dramaturgique qui ne se limite pas à la célébration du canevas mythique, autrement dit à faire de la tragédie grecque le souvenir d'une histoire liée à un destin inéluctable. Il apparaît important de voir en partant de la citation, et parfois même de l'allusion, si dans l'écriture mouawadienne il y a acceptation ou refus du *fatum* mythique tel qu'il se déploie chez ses prédécesseurs. Ne peut-on pas voir, en partant par exemple du fait que dans sa tétralogie plutôt que de tuer l'enfant ce dernier est épargné, une sorte de détournement des séquences textuelles tragiques ?

Réfléchir sur la présence de la citation chez Mouawad tout comme dans le théâtre contemporain, c'est s'interroger sur le statut dramatique et poétique de la lecture au théâtre. Elle nécessite de la part du lecteur sa participation. Il ne faut pas seulement voir la citation « comme une réécriture, réactivation d'un matériau littéraire, adaptation ou décalque, qu'il soit disqualification du modèle ou hommage rendu à la mémoire littéraire, mais comme appel à l'autre. Véritable dialogue, présente dans deux textes distincts, elle provoque leur concertation sur scène et l'éventuelle connivence ou reconnaissance du spectateur. Provocation, désir de brûler la mémoire littéraire ou au contraire révérence et retour sur le passé culturel, détournement, subversion ou redite, la citation provoque ainsi toutes les postures du spectateur de théâtre »²⁷¹. En effet, la citation fait partie des relations d'inclusion entre deux textes, et se caractérise chez Wajdi Mouawad par des guillemets et/ou une indication explicite de son origine, mais encore par une intégration du texte cité dans la continuité et la logique des spectacles concernés. Elle est une des modalités de l'intertexte et est une des formes de dialogue avec le passé car elle permet de s'interroger sur la dimension dialogique d'un recours à l'autre :

*[...], la citation convoque un partenaire symbolique, elle ajoute un tiers et configure ainsi une relation fondamentalement triangulaire entre le destinataire, l'auteur cité et celui qui cite. [...] Ces appels sont particulièrement opérant et séduisants au théâtre qui confirmé dans sa propre triangulation : l'auteur, le public, les comédiens.*²⁷²

Cette relation triangulaire on la voit dans *Forêts* de Wajdi Mouawad lorsque le personnage d'Aimée reprend un passage d'*Iphigénie* de Racine :

²⁷¹ *La citation dans le théâtre contemporain, Op. Cit.* Lire la quatrième page de couverture.

²⁷² *Id.*, p. 7.

*Vous ne démentez point une race funeste. Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Tyeste. Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin que d'en faire à sa mère un horrible festin. Barbare ! C'est donc là cet heureux sacrifice Que vos soins préparaient avec tant d'artifice. Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse ? Pensez-vous par des pleurs prouver votre tendresse ? Quel débris parle ici de votre résistance ? Quel champ ouvert de morts me condamne au silence ? Un oracle fatal ordonne qu'elle expire. Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ? Ni crainte, ni respect, ne m'en peut détacher. De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher. Aussi barbare époux qu'impitoyable père. Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère.*²⁷³

Cet extrait de la pièce de Racine est intégré à la pièce de Wajdi Mouawad dans un autre contexte. Aimée dans ce qui précède cette citation vient d'annoncer à ses amis qu'elle est enceinte. Il y a comme nous l'avons souligné dans notre analyse sur la discontinuité, une opération de distanciation temporelle par l'anachronisme entre l'histoire d'Aimée et celle de Clytemnestre. Toutefois, on peut voir un effet analogique entre ces deux histoires et dire que l'histoire d'Aimée est comparée à celle de Clytemnestre, personnage de la pièce de Racine. Cela s'explique si l'on prend pour point d'appui les deux spectacles. *Iphigénie* est le récit d'une affaire de famille. Sur les rives d'Aulis, les Grecs se préparent à aller attaquer Troie. Mais ils ne peuvent atteindre Troie, car les dieux retiennent les vents nécessaires au départ de l'expédition. Agamemnon est donc contraint de consulter l'Oracle Calchas, qui lui ordonne de sacrifier sa fille, Iphigénie, afin d'apaiser la déesse Artémis. Agamemnon sacrifie Iphigénie. Dans *Forêts*, si l'on doit s'en tenir aux épisodes de la vie d'Aimée, il faut simplement retenir qu'Aimée est enceinte. À cause des problèmes de santé qui ne lui permettent pas de garder son enfant, le médecin propose au couple (Aimée et Baptiste) d'avorter, c'est-à-dire de sacrifier leur propre fille. Mais ils choisissent de garder l'enfant. Le texte de Racine n'est pas seulement cité, il est présent dans celui de Mouawad et diffère d'avec ce dernier. De ce fait, il s'institue un système d'échange entre les deux textes dans un double mouvement d'intégration et de transformation.

²⁷³ Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p.13. Ce passage que Wajdi Mouawad reprend dans sa pièce est un extrait de l'acte IV, scène 4, d'*Iphigénie* de Jean Racine.

Mouawad en citant Racine met en relation sa pièce avec les mots d'une provenance étrangère. On va dire qu'il extrait et réintègre ailleurs. C'est ce double mouvement de décontextualisation et de recontextualisation qui donne le sens de la citation. En citant *Iphigénie* de Racine, et en mettant en scène un couple qui refuse de sacrifier leur propre fille, Mouawad réécrit le sacrifice d'Iphigénie et légitime le refus de l'infanticide. Il y a un refus de la malédiction du récit, pour concentrer toute la résolution dans le dialogue entre Aimée et Baptiste au cours duquel Aimée refuse d'avorter :

Aimée. Je n'en tuerai pas une quinzième.

Baptiste. La quinzième ce sera toi.

Aimée. Moi, je peux choisir, pas elle.

Mouawad veut ici que son héros s'émancipe de l'infanticide, de la loi du mythe. Se démarquant du mythe, tout comme Clytemnestre et Agamemnon dans *Iphigénie* de Racine, Aimée et Baptiste dans *Forêts* de Mouawad refusent d'accomplir l'acte tragique. Dans cette réécriture de l'histoire d'Iphigénie, Mouawad inverse l'orientation du mythe. Ce qu'il se passe avec Aimée et Baptiste dans *Forêts* est à l'image de ce qu'il se passe avec Jeanne et Ismail dans *Littoral*. En effet, dans cette pièce nous sommes également face à un couple qui refuse de sacrifier leur fils malgré le risque de mort que court la mère en enfantant. Ce qui est frappant dans ces deux cas de figure, c'est que ce sont surtout les mères qui manifestent fortement ce refus. On a l'impression d'être en face de l'image inversée de la figure de Médée, de cette mère qui tuait ses enfants pour se venger d'un époux infidèle. Et c'est dans *Ciels* où nous avons une parfaite représentation de cette mère infanticide qui refuse de se plier au *fatum* mythique en acceptant de mener à bien sa grossesse :

Dolorosa Haché. [...] ! Et c'est l'inversion des éléments, douleurdouleur comme on dit catastrophecatastrophe, comme si l'eau devenait feu et le feu devenait bois. Je vais le garder, mes chéries, parce que c'est vous trois en un qui me revenez, en

*pleurant, en riant, moi, votre si mauvaise mère, vous revenez vers moi, [...]*²⁷⁴

*Dolorosa Haché. [...] : Je m'appelle Dolorosa Haché. Une nuit comme celle-ci, c'était avant la fin du siècle, je suis entrée 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. [...] L'infanticide est enceinte !*²⁷⁵

Ce qui apparaît derrière tout cela, et qui est le fondement même de l'idée de mémoire, c'est que le personnage moderne étant donné qu'il connaît déjà l'histoire peut refuser de se plier au *fatum* mythique, comme le fait par exemple Aimée dans *Forêts*, Jeanne dans *Littoral*, et Dolorosa dans *Ciels*, répondant par la négative à l'archétype mythique. Le fait de connaître l'histoire passée peut donc nous amener à ne pas commettre les mêmes erreurs. Mouawad en mettant en scène des mères qui refusent de tuer leurs enfants fait du refus de l'infanticide le préalable de sa réécriture de Médée. La présence d'extraits d'autres textes dans les spectacles de Wajdi Mouawad comme on vient de le voir doit être considérée comme une référence mnémonique, utilisée pour raconter ce qui précède ou qui suit l'histoire. On peut dire, au vu de ce qui précède, que le mythe grec continue à porter une dimension collective et mémorielle. Cependant, comme on vient de le voir avec Aimée et Dolorosa qui décident de garder leurs enfants, il y a certes un mouvement de retour vers cette mémoire qu'est le mythe de Médée, mais c'est un mouvement de retour qui s'émancipe de la tradition puisque les personnages refusent de continuer à vivre en citation, c'est-à-dire selon les mots et les actes de leurs prédécesseurs.

Indépendamment de la présence d'un extrait d'*Iphigénie* de Racine dans *Forêts* nous ramenant à la problématique de l'infanticide, l'idée du retour des protagonistes sur leur terre d'origine dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* peut être perçue comme une réécriture de *L'Odyssée*, et ce père que le fils cherche à enterrer dans *Littoral* comme celle de *L'Iliade*.

²⁷⁴ Wajdi Mouawad, *Ciels, Op. Cit.*, p. 54.

²⁷⁵ *Id.*, p. 67.

1.2. *L'Illiade et L'Odyssée d'Homère chez Wajdi Mouawad.*

Selon Alberto Manguel, « *L'Illiade et L'Odyssée* sont nées lentement, en une dérive progressive et vague, mythes populaires plus que de mélange d'anciennes ballades acquérant peu à peu une forme narrative cohérente, ballades chantées dans des langues qui étaient déjà archaïques lorsque le poète (ou les poètes) que la tradition est convenu d'appeler Homère était au travail au VII^e siècle avant J. C.. « Pendant de nombreux siècles, il fut généralement admis que l'auteur de *L'Illiade* et de *L'Odyssée* était un chanteur aveugle qui parcourait en mendiant la Grèce antique ; avec le temps, on en vient à le remplacer par une sorte d'esprit inspiré, mi-fable et mi-allégorie, le fantôme de la poésie d'autrefois »²⁷⁶. Nous avons plusieurs indices qui nous amènent à penser qu'il y a une parenté entre *L'Illiade*, *L'Odyssée* et les spectacles de Mouawad. Certains motifs comme celui de l'aveugle qui lit en pleine nuit, et qui rapporte d'ailleurs les paroles du chant de cette femme qu'on entend au loin dans *Littoral*, peuvent déjà nous permettre de faire le lien entre l'aveugle et Homère. Avant de commencer notre analyse, il faut rappeler que Mouawad affirme dans ses entretiens avoir lu *L'Illiade* et *L'Odyssée*. Il n'est donc pas exclu de retrouver dans ses spectacles la trace de ce qui est au cœur même de ces deux grandes œuvres. Or on sait qu'il parle dans ses spectacles de guerre dans le temps et de voyage dans l'espace, que le premier poème attribué à Homère « décrit la tragédie d'un seul lieu, Troie, pour lequel de nombreux hommes se livrent bataille, [et que le second] raconte les aventures d'un seul homme, Ulysse, rentrant chez lui en passant par de nombreux lieux dangereux »²⁷⁷.

Pour ce qui concerne *L'Illiade*, le motif de l'aveugle, la requête de Wilfrid au juge, sans oublier la présence d'extraits relatifs à la guerre de Troie dans *Littoral*, sont autant d'éléments sur lesquels nous pouvons nous appuyer pour établir la relation entre *Littoral* de Wajdi Mouawad et *L'Illiade* d'Homère. Le dernier chant (XXIV) de *L'Illiade* rapporte que depuis onze jours, le cadavre d'Hector gît sans sépulture. Sur le conseil des dieux, Priam se rend au camp des Grecs et offre à Achille une rançon pour le corps de son fils. Achille finit par accepter et, après qu'ils ont partagé un repas, Priam retourne à Troie avec la dépouille d'Hector.

²⁷⁶ Alberto Manguel, *L'Illiade et L'Odyssée*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Bayard, 2008, p. 9.

²⁷⁷ *Id.*

Dans *Littoral*, à la scène 18, intitulée « L’aveugle qui lit en pleine nuit », Wilfrid croise un aveugle, et on entend chanter au loin une femme comme le souligne la didascalie : « *Voix d’une femme qui chante au loin.* » En écoutant cette voix, l’aveugle dit :

*Chante, déesse, la colère d’Achille le Péléïde, la colère maudite qui causa mille souffrance au Achéens, chez Hadès, au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d’eux la proie des chiens et de tous les oiseaux... Chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d’Achille le Péléïde, le suppliant pour lui remettre la dépouille de son fils Hector !*²⁷⁸

Un peu plus loin :

*Souviens-toi de ton père, Achille semblable aux Dieux, et écoute ma plainte. J’avais un fils, qui nous protégeait nous et notre ville, hier tu l’as tué. C’était Hector. Et c’est pour lui que j’arrive aujourd’hui aux nefs des Achéens pour réclamer sa dépouille. Respecte les dieux, Achille, et de moi aie pitié et souviens-toi de ton père.*²⁷⁹

Les mots de l’aveugle font référence à la guerre de Troie. On note aussi une corrélation entre la situation du vieux Priam suppliant Achille de lui remettre la dépouille de son fils Hector afin qu’il organise les funérailles comme on peut le voir dans le dernier chant de *L’Iliade* et la requête de Wilfrid au juge dans *Littoral*. En effet, dans la scène précédente Wilfrid est chez le juge pour lui demander l’autorisation de rapatrier le corps de son père pour qu’il lui trouve un lieu de repos :

Wilfrid. Ma requête est simple, monsieur le juge. Je demande la permission de rapatrier le corps de mon père [...] J’irai au pays natal de mon père, jusqu’au village qui l’a vu naître, haut perché sur les montagnes, et je trouverai un lieu de repos pour son âme. Je

²⁷⁸ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 47.

²⁷⁹ *Id.*

*peux partir dès ce soir, il ne manque que votre autorisation. Voilà.
Je vous ai tout raconté.*²⁸⁰

Dans les deux situations la question de l'enterrement d'un proche est fortement exprimée, sauf que dans *L'Iliade* le fils que le père cherche à enterrer est remplacé par le père dont le fils réclame la dépouille dans *Littoral*. Il y a là une inversion du motif même de la mort. Et si dans *Littoral* ce n'est pas l'enfant qui meurt mais plutôt le père, c'est certainement parce qu'il doit rester en vie pour assumer le passé familial et lui donner sens.

Les extraits de *L'Iliade* présents dans *Littoral* sont une forme de souvenir volontaire qui participe à la compréhension de l'œuvre dans laquelle ils sont insérés. Il y a donc une fonction référentielle et stratégique de la pratique intertextuelle chez Mouawad. On peut donc étendre notre propos pour dire qu'il assimile le tragique dans *Littoral* et *Forêts* à celui que l'on peut voir dans *L'Iliade* ou *Iphigénie*. Il y a donc dans le projet de Mouawad l'intention de transformer le matériau d'emprunt dans le but d'engendrer une signification nouvelle. Et cela on peut aussi le voir par exemple dans *Forêts* où au lieu de le sacrifier comme le sort l'exigeait, l'enfant est épargné. L'intertextualité, si l'on s'en tient à la capacité transformatrice et sémantique du matériau d'emprunt, fonctionne dans la tétralogie de Wajdi Mouawad comme « détournement culturel » et comme « réactivation de sens »²⁸¹ au sens où Laurent Jenny l'entend.

Les trois premiers volets de la tétralogie, étant donné qu'ils mettent en scène des personnages qui repartent à leur terre d'origine, participent d'un théâtre de l'odyssée. Et cela Chantal Gingras le souligne dans son article lorsqu'elle dit :

Ce qui unit les personnages principaux de Mouawad, c'est qu'ils sont tous, sans qu'ils s'en rendent compte ou acceptent de l'admettre, aux prises avec un mal-être qui tient en grande partie à la quête d'identité dans laquelle ils sont impliqués. Au moment où débute leur vie sans grande conviction, passablement désabusés et/ou pétris d'une colère qu'ils ne savent pas vers qui ou vers quoi

²⁸⁰ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 46.

²⁸¹ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 1979, n° 27, p. 279.

diriger. Ils ne croient en rien et errent dans une sorte de néant, en attendant ils ne savent pas trop quoi. Ils avancent immobiles dans leur propre existence tant qu'ils n'ont que leurs propres désirs à satisfaire, tant qu'ils n'ont d'autre tâche que celle de respirer et de demeurer en vie. Ce sont, conclut-elle, des assoiffés qui ignorent à quel point ils ont soif.²⁸²

Même si les personnages de Mouawad n'ont rien à voir avec Ulysse qui, comme on le sait, est le personnage central de *L'Odyssée* d'Homère, ce qui nous amène à faire un rapprochement entre Ulysse et ces derniers, c'est le fait que tous (en particulier dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*) s'inscrivent dans ce que d'aucuns appellent en parlant d'odyssée : le retour chez soi. Quelque chose dans le retour des personnages de Mouawad à leur terre d'origine fait que nous établissons une corrélation avec *L'Odyssée* d'Homère, c'est la promesse. En effet, tout comme Ulysse veut tenir sa promesse de rentrer à Ithaque, où sa fidèle épouse Pénélope s'efforce depuis sept ans de repousser une foule de prétendants, les personnages de Mouawad, notamment dans les trois premiers volets de sa tétralogie, sont aussi rattachés aux engagements faits sur l'honneur à leur père ou à leur mère décédé(e), et qui les poussent à entreprendre un voyage vers leur terre d'origine. Dans *Littoral*, Wilfrid s'engage à déposer le corps de son père au Liban dans sa terre natale ; dans *Incendies*, Nawal confie une mission à Jeanne et Simon, à travers son testament : retrouver leur père, qu'ils croyaient mort, et leur frère dont ils ignoraient jusque-là l'existence, pour leur remettre à chacun une lettre ; dans *Forêts*, Loup doit veiller à ce que sa mère, décédée des suites d'un cancer au cerveau, soit enterrée séparément de l'enfant-os qui s'est mystérieusement retrouvé dans son crâne, sans qu'aucune enquête médicale ne soit effectuée :

Aimée. Loup, quand je serai morte, veille à ce qu'on sorte cet os de ma tête. Vous nous brûlerez l'un séparé de l'autre. Vous n'attendrez pas. Pas d'études scientifiques, rien ! Promets-le-moi. Loup, promets-le-moi.

Loup. Je te le promets. Je te le promets, maman, je ne laisserai personne empêcher ça. Je te le promets.

²⁸² Chantal Gingras, « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », *Québec français*, n° 146, 2007, p. 43-44.

Mais avant elle doit aller chercher des réponses sur l'origine de cet os niché au creux du cerveau de sa mère, et qui a causé la mort de cette dernière, dans ses origines, au-delà d'un périmètre habituellement identifiable :

*Loup. Papa c'est moi, c'est Loup. Je voulais te dire que je pars. Je ne veux pas que tu t'inquiètes. Je pars. Je vais aller voir Luce [...] Papa je vais aller rendre visite à Luce. Pour voir. Essayer de colmater.*²⁸³

Et dans *Incendies* « lorsque le notaire Lebel fait aux jumeaux Jeanne et Simon Marwan la lecture du testament de leur mère Nawal, il réveille en eux l'incertaine histoire de leur naissance », et les pousse comme nous l'avons déjà vu à remonter le fil des origines, à entreprendre un voyage au pays des origines. Cela on le voit quand Jeanne à la suite de la lecture du testament s'adresse à Simon :

*Simon, c'est Jeanne. Simon, je t'appelle pour te dire que je pars vers le pays. Je vais essayer de trouver ce père, et si je le trouve, s'il est encore en vie, je vais lui remettre l'enveloppe. Ce n'est pas pour elle, c'est pour moi. C'est pour toi. Pour la suite.*²⁸⁴

Wilfrid, Jeanne et Simon, sans oublier Loup sont tous chargés d'une mission qui les oblige à retourner à leurs origines. Cependant, tout comme dans l'Odyssée où Ulysse en rentrant chez lui passe par de nombreux lieux dangereux rendant son retour à Ithaque difficile, nos quatre orphelins au cours de leur voyage se heurtent à des difficultés.

Dans *Littoral*, Wilfrid découvre qu'il n'est pas aussi facile qu'il le croit d'enterrer son père là où il est né. L'une des difficultés à laquelle il est confronté dans sa mission est liée au fait que ses parents refusent qu'il enterre son père aux côtés de sa mère, parce que dira sa tante Marie : « [...] dans le caveau, il n'y a plus de place pour enterrer Ismail, toutes les cellules sont déjà réservées »²⁸⁵. Le jeune québécois débarque au Liban (où il n'a encore jamais mis les pieds) avec le cercueil de son père. Une fois arrivé au village natal, il se rend non seulement compte qu'il n'y a plus d'emplacement libre dans le cimetière, mais qu'en plus le pays est rongé par la guerre, que les

²⁸³ Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p. 39-40.

²⁸⁴ Wajdi Mouawad, *Incendies*, *Op. Cit.*, p. 49.

²⁸⁵ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 29.

cérémonies de deuil sont exclues, et que les vivants ont bien peu de valeur. Toutefois, au sein de ce contexte de guerre civile où plus aucun principe moral ne semble prévaloir, Wilfrid se lie d'amitié avec des jeunes de son âge, dont Simone qui comme on le voit dans l'extrait ci-dessus épouse sa cause.

Dans *Incendies*, le voyage des jumeaux s'avère également ardu et douloureux. Car eux aussi, comme nous l'avons dit plus haut, sont appelés à se rendre au Liban où a vécu leur mère, Nawal, avant qu'elle ne vienne s'installer au Québec, pour chercher des réponses. En interrogeant les habitants du village où elle a grandi, Jeanne et Simon découvrent qui était vraiment leur mère. « Ils découvrent les renoncements, les sacrifices que Nawal a dû faire, son amour blessé, le jugement dont elle a été l'objet dans une société où la femme n'a toutes fins utiles aucun droit. Ils découvrent la douleur qui a marqué la vie de leur mère mais aussi l'immense preuve d'amour qu'elle leur a faite à tous les deux en leur donnant la vie, en ne laissant pas l'horreur »²⁸⁶. Dans *Forêts*, « en remontant le fil de ses origines, Loup ouvre une porte qui la conduira au fond d'un gouffre, car là se trouve la mémoire de son sang : une séquence douloureuse d'amours impossibles, qui va de Odette à Hélène, puis à Léonie, à Ludivine, à Sarah, à Luce et enfin à Aimée, sa mère »²⁸⁷. En d'autres termes, en remontant ses origines, en allant au pays de ses origines, Loup découvre, non sans horreur, sept générations de femmes qui ont été tour à tour trompées et abandonnées, sacrifiées. Sa mère, Aimée, a été séparée de sa mère Luce, alcoolique ; Luce elle-même avait été donnée en adoption par Ludivine :

Ludivine. Voici un bébé que vous allez emporter avec vous jusqu'en Amérique, vous allez sauver sa vie comme nous, sauvons la vôtre. Vous comprenez ?

*Ludivine. Si quelqu'un vous demande son nom avant que vous ne soyez en Amérique, vous lui direz qu'elle s'appelle Luce Brouillard et qu'elle est la fille de Ludivine Brouillard. O.K. ?*²⁸⁸

²⁸⁶ Chantale Gingras, « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », *Op. Cit.*, p. 44.

²⁸⁷ Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.* Cf. Quatrième de couverture.

²⁸⁸ *Id.*, p. 91-92.

Ce qui rattache la légende d'Ulysse aux personnages de Mouawad, c'est comme nous l'avons déjà dit la souffrance qu'endurent d'un côté comme d'un autre les protagonistes. Chez Mouawad, on constate que Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup avancent contre vents et marées, malgré les difficultés, malgré les obstacles rencontrés, malgré les douleurs immenses qui voient le jour, malgré la noirceur du passé qu'ils déterrent. La relation entre les personnages de Mouawad et Ulysse peut s'expliquer dans ce que veut dire le nom même d'Ulysse. Bernard Robert dit à propos du nom d'Ulysse que « si personne ne sait ce que veut dire le nom d'Ulysse (ou Odysseus), un jeu de mots que nous trouvons une fois dans l'Odyssee et que permet en grec le nom de la souffrance, *odynè*, correspond à un aspect essentiel du personnage, qui est vraiment le héros aux mille souffrances, aux mille épreuves »²⁸⁹, aux mille tours. Il y a donc un lien entre le fait que les personnages de Wajdi Mouawad lèvent le voile sur le passé et découvrent des souffrances immenses et le fait qu'Ulysse soit le héros aux mille souffrances. L'autre élément qui nous permet de faire le lien entre l'Odyssee et les trois premiers volets de la tétralogie, c'est que toutes ces œuvres ont en partage la passion des personnages pour le pays natal, autrement dit pour le voyage vers la terre d'origine. De ce point de vue, les difficultés qu'ils rencontrent tout au long de ce voyage ne sont que des épreuves de leur initiation ; ils ne sont là que pour leur permettre de comprendre ce qu'ils sont. On peut donc dire que *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* ne sont pas seulement des « poèmes » du retour, mais sont aussi ceux de l'ailleurs, de la plongée « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau », comme le dit Baudelaire. Le réseau intertextuel mythique contribue à donner aux spectacles de Wajdi Mouawad une profonde résonance mémorielle universelle.

II. RÉSURGENCE DES FIGURES D'ŒDIPE ET D'ANTIGONE.

2.1. L'inversion du mythe d'Œdipe.

²⁸⁹ Homère, *Odyssee*, traduit et présenté par Victor Bérard, Arman Colin, 1931. Cf. préface XI.

Dans nombre de critiques qui se sont fait entendre lors de la création d'*Incendies*, il a été constaté un rapprochement entre *Incendies* et le mythe d'Œdipe. Parmi celles-ci, il y a d'abord Michel Cournot publiée dans *Le Monde* du 23 janvier 2004, ensuite Hervé de Saint Hilaire que l'on peut lire dans le *Figaro*, le 24 janvier 2004 ; enfin un article d'Odile Tremblay parut dans *Le Devoir*, journal montréalais du 24-25 avril 2004. On peut dire que ses critiques ont en commun l'idée qu'*Incendies* parvient à maintenir le lecteur à la fois dans une tragédie contemporaine et dans la filiation de cette tragédie à la Grèce antique. Nous avons par exemple les critiques d'Odile Tremblay et d'Hervé de Saint Hilaire :

*Incendies parvenait à relier la mythologie à nos guerres du jour. Devant cette mise en scène d'ombre et de lumière, devant le jeu inspiré des comédiens, on sentait le souffle de la tragédie grecque en arrière scène. Et l'ombre d'Œdipe flottait sur ce drame, en laissant des bulles d'humour crever la pièce pour l'alléger.*²⁹⁰

*Nous sommes dans la tragédie libanaise. Nous sommes aussi dans la filiation de la Grèce antique, dans l'intention d'une haute tonalité comme révérence à Sophocle.*²⁹¹

Il est possible de trouver des points convergence entre *Incendies* et *Œdipe roi* de Sophocle comme le soulignent certaines critiques ici. Mais il y a plusieurs éléments qui peuvent nous permettre de dire que les deux spectacles sont différents. Car comme nous le verrons, le passage d'*Incendies* au mythe œdipien ne s'inscrit pas dans la même continuité que l'*Œdipe roi* de Sophocle. Il n'y a dans *Incendies*, et même dans les trois autres spectacles de Mouawad où les motifs du mythe d'Œdipe apparaissent, ni utilisation des mêmes termes, ni structures syntaxiques similaires, ni réinscription des mêmes figures ou des mêmes tropes et programmes narratifs semblables à ceux qui caractérisent l'*Œdipe roi* de Sophocle. Cependant, aux yeux du lecteur/spectateur des spectacles de Mouawad, l'inscription du mythe d'Œdipe apparaît dans le comportement de certains personnages, à la fois comme mémoire littéraire, suivant la tragédie de Sophocle, et anthropologique, selon le mythe lui-même. La lecture intertextuelle n'est

²⁹⁰ Cité dans le Mémoire de Master de Sophie Bezar intitulé *L'éclatement de la forme dans Incendies de Wajdi Mouawad*, Op. Cit.

²⁹¹ *Id.*

donc possible ici que dans la mesure où, au travers de la déconstruction du personnage grec, apparaît la construction d'une réécriture du mythe d'Œdipe propre à Wajdi Mouawad.

Dans *Incendies*, où on peut suivre le parcours du personnage représentatif de la figure œdipienne, nous avons un signe qui le distingue comme ce fut déjà le cas du personnage grec. En effet, chez Sophocle, Œdipe tient son nom (*odi-pous*, soit « pied enflé ») du fait d'avoir eu, dès le berceau, les « pieds transpercés au talon »²⁹². Le personnage d'*Incendies*, quant à lui, a depuis sa naissance sur lui un nez de clown que la jeune Nawal avait reçu de son amant :

Wahab. Je t'ai apporté un cadeau, Nawal.

Nawal. Un nez de clown !!

*Wahab. [...] le clown dormait, le nez était sur la table, je l'ai pris et je me suis enfui !*²⁹³

Ce petit nez rouge, Nawal l'avait glissé dans les langes de ce fils né de l'amour au moment où elle l'avait abandonné à Elhame comme on peut le voir dans une didascalie : *Nawal glisse un nez de clown dans les langes de l'enfant on reprend l'enfant.* Indépendamment de ce signe distinctif, qui d'ailleurs pose déjà le problème de l'inversion du mythe d'Œdipe, d'importantes différences subsistent. Le héros grec, on le sait, s'était donné pour tâche d'identifier l'assassin de Laïos, devenant ainsi enquêteur dans une enquête qui devait le trouver lui-même coupable, pour lever la malédiction qui pesait sur le peuple dont il avait la charge en tant que roi. Dans *Incendies*, ce rôle d'enquêteur n'incombera pas au personnage représentatif de la figure d'Œdipe (connu sous le nom de Nihad, fils adoptif de Roger et Souhayla Harmani, avant de devenir Abou Tarek), mais à ses enfants, aux jumeaux Jeanne et Simon. Dans *Incendies*, Jeanne et Simon mènent une enquête : retrouver le père qu'ils croyaient mort, et le frère dont ils ignoraient l'existence. Tout au long de cette enquête Jeanne découvre que sa mère a été violée pendant qu'elle était en prison par un certain Abou Tarek, et qu'elle est tombée enceinte. Elle apprend que les enfants que sa mère a eus en prison furent tout de suite

²⁹² Cf. Sophocle, *Œdipe roi*, Coll. « Le livre de poche classique », Paris, 1994.

²⁹³ Wajdi Mouawad, *Incendies*, *Op. Cit.*, p. 53.

confiés au gardien de la prison de Kfar Rayat, lequel ne put cependant les jeter dans la rivière mais les remit à un paysan qui rentrait avec son troupeau :

Le Concierge. [...] Moi j'étais celui qui allait porter les enfants dans la rivière. On était l'hiver. J'ai pris le seau, je n'ai pas osé regarder, je suis sorti. La nuit était belle et froide. [...] Alors je me suis arrêté et j'ai réfléchi et ma conscience était froide et noire comme la nuit. [...] Alors je suis revenu, j'ai pris le seau et j'ai marché, longtemps marché. J'ai croisé un paysan qui rentrait avec son troupeau vers le village de Kisserwan. Il m'a vu, a vu ma douleur, m'a donné à boire et je lui ai donné le seau. Je lui ai dit : « Tiens, c'est l'enfant de la femme qui chante. »

Jeanne. Où se trouve Kisserwan ?

Le Concierge. Un peu à l'Ouest. Face à la mer. Demandez l'homme qui a élevé l'enfant de la femme qui chante. On le reconnaîtra sûrement. Je m'appelle Fahim...²⁹⁴

L'histoire de l'enfant dont fait état ici Fahim est comparable à celle d'Œdipe dans la mythologie grecque. Cet enfant qu'on avait suspendu par les pieds à un arbre en hiver pour mettre fin à ses jours, mais qui fort heureusement s'est vu sauver par un paysan et adopter par le roi. Ainsi, la double mention du « paysan » et du « berger » renvoie clairement à la tragédie de Sophocle. Comme le devin Tirésias, le messager de Corinthe et le vieux pâtre, dans *Incendies* (à la seule différence que ce n'est pas celui qu'on qualifie d'Œdipe qui les interroge mais ses enfants), trois témoins sont interrogés, qui correspondent chacun à un personnage de Sophocle : « Fahim (*Incendies*, p. 63-64), le concierge de l'école qui avait été, pendant la guerre, gardien à la prison de Kfar Rayat (transformée en musée depuis). Il tient le rôle du « vieux pâtre » dans l'intertexte grec, vu qu'il était également censé se débarrasser du nouveau-né ; le paysan qui a reçu non pas un mais deux enfants de Fahim, Abdelmalak (dit Malak), combine des traits de messager de Corinthe et du roi de cette ville, puisqu'il décide de nourrir et de nommer Jannaane et Sarwane (*Incendies*, p. 67) ainsi que l'indique son titre de « Cheikh »

²⁹⁴ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 63-64.

(*Incendies*, p. 77). Chamseddine est une figure d'autorité, à l'instar de Tirésias, lequel pouvait traiter d'égal en égal avec Œdipe. [...] Contrairement à Tirésias, Chamseddine n'est pas un devin : même s'il détient plusieurs morceaux du puzzle, il ne possède pas la vérité. À vrai dire, il finira lui-même par comprendre toute la portée de la tragédie seulement après avoir parlé à Simon : [...] Simon lui apprendra que Nihad Harmani, l'orphelin que Chamseddine avait recueilli comme franc-tireur, n'était autre que le fils aîné de Nawal, la femme qui chante. Le cheikh connaît en revanche l'histoire d'Abou Tarek et l'erreur tragique (*harmatia*) sur laquelle elle repose, comme il le confirmera plus tard à Simon/Sarwane dans un discours qui n'est pas sans rappeler les propos adressés à Œdipe par Tirésias »²⁹⁵ :

*Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère était ton père [...] Oui, oui, tu comprends bien, il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur [...] En toi le silence, Sarwane, en toi le silence des étoiles et celui de ta mère. En toi.*²⁹⁶

Dans l'étude sur l'intertextualité inhérente au mythe d'Œdipe, indépendamment de la relation que nous venons d'établir entre les trois témoins interrogés par Œdipe dans la tragédie de Sophocle, et ceux interrogés par Jeanne et Simon dans *Incendies*, nous avons aussi dans cette pièce la présence des motifs de l'inceste comme on peut le noter plus haut, et du parricide au sens symbolique dans ce qui suit :

L'homme. Ne me tuez pas. Je pourrais être votre père ! J'ai l'âge de votre mère...

*Nihad. Ça tombe mal, je ne connais ni l'un ni l'autre.*²⁹⁷

En partant de ces deux motifs, qui ne sont que les indices de cet ancrage mythologique, nous pouvons dire que Nawal est la figure de Jocaste, Nihad, dit Abou Tarek celle d'Œdipe, dans la mesure où il n'a pas été élevé par ses parents biologiques. Dès lors, les jumeaux (Jeanne et Simon) seraient les enfants de l'inceste comme le sont Étéocle, Polynice, Antigone et Ismène, et la guerre pourrait être la transposition de la peste qui

²⁹⁵ Rainier Grutman – Heba Alah Ghadie, *Incendies de Wajdi Mouawad : Les méandres de la mémoire*, *Op. Cit.*, p. 100.

²⁹⁶ Wajdi Mouawad, *Incendies*, *Op. Cit.*, p. 84.

²⁹⁷ *Id.*, p. 75.

s'est abattue sur Thèbes. Toutefois ces hypothèses peuvent être nuancées, tandis que dans *Incendies* la guerre est le facteur conditionnel du viol et le précède, dans le mythe d'Œdipe la calamité est déclenchée par le parricide et l'inceste. Autre nuance, si dans le mythe, Jocaste et Œdipe sont liés par les liens du mariage et de l'amour, seul persiste dans *Incendies* le lien filial. Même s'il y a une absence des motifs des yeux crevés d'Œdipe et du suicide de Jocaste, il y a dans *Incendies* la présence du mythe d'Œdipe. Au-delà des motifs que nous venons de mettre en évidence, il y a un motif très proche qui est le mutisme de Nawal lorsqu'elle découvre la vérité. Ce motif puisqu'il précède la mort de Nawal nous rappelle le suicide de Jocaste.

Dans *Incendies* nous pouvons dire qu'il y a un certain nombre de mythes qui relèvent de l'invention de l'auteur. L'inceste dans *Incendies* n'est pas l'accomplissement de l'oracle mais c'est la conséquence d'un agencement malchanceux. Ainsi, la fatalité n'est-elle pas à entendre ici en tant que force surnaturelle qui préside aux événements et les orchestre pour parvenir au mal, mais en tant que rupture du lien mémoriel entre parents et enfants. Nous savons que dans le mythe, la malédiction d'Œdipe découle de la volonté des dieux qui punissent de génération en génération la faute originelle commise par les Labdacides. Or dans *Incendies*, c'est l'arrachement de l'enfant à sa naissance du noyau familial et les circonstances de la guerre qui sont à l'origine de cette catastrophe. On est même en droit de dire que si Nawal n'avait pas connu Wahab, si elle n'avait pas quitté le village, si elle ne s'était pas engagée dans la lutte contre la guerre... et si Nihad n'avait pas été arraché du berceau maternel, s'il n'était pas devenu Abou Tarek... les choses ne se seraient pas déroulées de cette façon car la chaîne mémorielle n'aurait pas été rompue. Cela on le retrouve aussi dans *Littoral* avec l'histoire du personnage d'Amé qui avoue avoir tué son père à la croisée des chemins. Mais la différence avec cette situation c'est qu'il n'y a pas d'inceste.

Un autre point de similitude entre *Incendies* et son hypotexte se trouve au niveau de l'ironie de situation et de l'ironie verbale. La première ironie s'explique lorsque le décalage oppose l'intention du personnage et la réalité de ses actes. Par exemple Œdipe se sauve de Corinthe pour échapper à l'oracle funeste, et c'est précisément cette fuite qui va le conduire à accomplir, malgré lui, la prédiction des dieux. L'ironie découle ici du décalage entre l'effet recherché et celui obtenu. Dans *Incendies* cette ironie se manifeste quand Jeanne et Simon, en allant à la recherche de ce père qu'ils croyaient

mort et de ce frère dont ils ignoraient l'existence, apprennent l'origine de leur naissance. On peut aussi dire que cette ironie se manifeste lorsque Nawal en allant à la recherche de son fils le retrouve mais ne le reconnaît pas et lui non plus ne reconnaît sa mère. L'enfant sera le bourreau de sa mère sans se rendre compte. La deuxième ironie concerne ici les propos du personnage. Œdipe se propose de retrouver l'assassin de Laïos. Certes il le retrouvera, mais il ne s'imaginait pas que cet assassin n'est autre que lui-même. Dans la pièce de Mouawad, Nawal dit à Simon que le frère qu'ils ont, leur mère l'a eu en prison, mais cette vérité sera autre car c'est elle et Simon qui sont nés en prison. On peut donc dire que dans *Œdipe roi* le succès de l'ironie tragique repose sur Œdipe, dans *Incendies* elle (nous entendons l'ironie) repose sur les enfants, Jeanne et Simon.

Jan Patočka dans *L'écrivain, son objet* où il parle entre autres de la fatalité écrit :

*La vie de l'homme apparaît non seulement comme entachée de culpabilité, mais comme étant elle-même écart, entaille, blessure et faute. Cette faute, ajoute-t-il, le mythe voit que rien de ce qui fait partie de la position singulière de l'homme à mi-chemin de l'argile et de l'esprit n'y échappe, qu'elle s'attache à la pudeur et à toute la sphère de la corporéité instinctive, passionnelle qui malgré la discipline de l'ordre auquel on la soumet, recèle un chaos dont la menace, toujours présente, met en péril l'humanité même de l'homme, qu'elle n'épargne pas non plus la sphère de l'ingéniosité et de la curiosité humaines, le comportement par rapport au bien et au mal.*²⁹⁸

Le sujet de la tétralogie dans notre analyse du mythe d'Œdipe est la *faute* que l'homme ne commet pas mais qu'il est. En effet ici, Mouawad nous présente une forme du mythe de la clarté. Ce mythe, l'auteur nous dit qu'il est en quelque sorte une infraction à l'ordre cosmique et devient pour l'homme son destin. L'aveuglement des personnages de Mouawad, tel qu'on peut le voir avec Nawal qui n'arrive pas à reconnaître son fils tout comme ce dernier ne reconnaît pas sa mère, « nous montre le chemin tracé à l'être humain par la clarté, la compréhension, le regard dans ce qui est, qui constitue la nature

²⁹⁸ Jan Patočka, « La vérité du mythe dans les drames de Sophocle sur les Labdacides », *L'écrivain, son objet*, Op. Cit., p. 34-35.

humaine, le destin que l'homme doit accomplir jusqu'au bout en se comprenant soi-même comme dérive, schisme et désastre, à moins qu'il ne trouve la voie d'une réinsertion dans la sujétion à la force prépondérante, à la loi et au sens plus élevé qui domine aussi son sens fini »²⁹⁹. On voit à partir de l'aveuglement des personnages qu'il existe un sens au-dessus de l'existence individuelle que l'individu ne peut pas accomplir. Dans *Incendies*, la figure de l'Œdipe que met en scène Mouawad diffère d'avec celle de Sophocle, mais les deux se rejoignent, dans la mesure où ils suivent inexorablement, leur destin d'homme voyant et voulant voir. Si dans *Incendies* ce n'est pas Œdipe (Nihad Harmani) lui-même comme dans l'*Œdipe roi* de Sophocle, mais plutôt ses enfants qui dévoilent et rassemblent, élément après élément, l'édifice de la preuve qui le fera apparaître sous le jour le plus terrible, c'est que l'auteur a voulu par cette inversion du mythe d'Œdipe réécrire l'histoire d'Œdipe et ses enfants.

2.2. La figure d'Antigone chez Wajdi Mouawad.

En s'intéressant à la figure d'Antigone, et cela en prenant appui sur le thème des Labdacides, on voit bien qu'il y a une logique, en ce que s'impose l'unité de l'histoire mythique des générations successives des descendants de Labdacos, du point de vue du destin qui s'accomplit avec suite de père en fils et jusqu'aux enfants de ce fils. L'Œdipe de Mouawad n'est pas seulement un criminel dont les enfants établissent la culpabilité par la force de leur propre regard. En tant que criminel, l'Œdipe de Mouawad (Nihad Harmani) est à la fois maudit et sacré. Il est sacré parce qu'il est élu parmi tous ceux de son sang pour qu'à travers lui se manifeste le péril essentiel que l'homme, par son essence, représente pour lui-même. Et ses enfants (Jeanne et Simon) sont aussi sacrés, non seulement parce qu'ils dévoilent ce péril, mais aussi parce que dans leur souffrance, ils continuent sous ce rapport le destin de leur père. Leur paradoxe réside en ce que, fils et fille du crime, de l'horreur, et de la honte, ils deviennent justement ceux à travers lesquels se révèle, dans toute sa force le secret familial, ce que Jan Patočka appelle « la part de la nuit ». Pour bien saisir la portée de l'expression « la part de la nuit », et ce

²⁹⁹ Jan Patočka, « La vérité du mythe dans les drames de Sophocle sur les Labdacides », *L'écrivain, son objet, Op. Cit.*, p. 37.

qu'elle représente dans le théâtre de Mouawad nous allons prendre pour point de départ la réflexion de Jan Patocka sur Antigone³⁰⁰ dans son analyse d'Antigone.

Selon Jan Patocka, la difficulté à saisir le message de Sophocle tient au fait que la pensée ou la représentation mythique, dans laquelle l'œuvre de Sophocle s'enracine (nous y inclurons l'œuvre de Mouawad), est une forme de rapport au monde à laquelle nous sommes désormais insensibles, pour la plupart. Cela parce que dit-il, nous avons perdu le sens du mythe et il nous faut, pour le comprendre, faire appel à d'autres facultés. Or, le mythe en tant que « regard dans ce qui est » est tout autre chose que le mythe en tant que forme de représentation (ou, pour employer le terme de Cassirer, forme symbolique), bien que les deux s'interpénètrent, unis à l'autre par une corrélation profonde. Ainsi, il nous invite pour mieux saisir le « regard dans ce qui est », à prendre une « forme symbolique », à laquelle nous nous référons ici, et sans laquelle la figure d'Antigone chez Mouawad serait tout aussi incompréhensible qu'Antigone telle que la conçoit Sophocle. Pour lui il faut partir de la représentation du *nomos*, plus particulièrement du *nomos* divin.

Toujours selon Jan Patocka, le *nomos*, c'est « ce qui revient à chacun, c'est ce à quoi il a droit, ce qui doit donc être respecté lors du partage (de sorte qu'au cas contraire, tous solidairement imposent la réparation du tort commis. Saisi par la pensée, confié au langage, c'est la règle, la norme générale. Or, cette norme (que le langage abstrait nomme la « loi ») s'appuie sur la représentation mythique originelle de l'ordre du monde en tant que répartition, *nomos*, chaque chose ayant une place qui lui appartient, chaque acte incombant à quelqu'un, [...] à une force qui le gouverne et à laquelle il échoit, qui d'un côté le préserve, en tant qu'elle domine, mais à laquelle il est tenu, précisément pour cette raison et à cette fin, de rendre son dû. Hegel, à qui l'on doit une interprétation congénitale, mais néanmoins [...] modernisée, d'*Antigone*, traduit [le *nomos*] par *Gesetz*. Par rapport à Antigone, il parle de la loi humaine et de la loi divine comme opposition fondamentale dans le cadre du concept de loi »³⁰¹. Dans la part de l'homme, il faut voir son pouvoir. C'est-à-dire ce sur quoi il a la maîtrise. Et dans la part divine, nous avons les lois de la terre, autrement dit ce sur quoi l'homme n'a

³⁰⁰ Jan Patocka, « La vérité du mythe dans les drames de Sophocle sur les Labdacides », *L'écrivain, son objet, Op. Cit.*, p. 43.

³⁰¹ *Id.*, p. 44.

aucune emprise. Il y a donc une limite qui commence là où ce qui revient à l'homme, sans se terminer à proprement parler, cesse pourtant d'avoir un sens. Cette limite n'est pas une frontière dans l'espace, c'est le double sens dont les choses sont investies.

Si dans *Antigone*, le personnage éponyme lutte pour ce que Jan Patočka appelle le *nomos* divin, c'est-à-dire la loi divine, c'est qu'elle est la ligne directrice d'une conception de la vie humaine en totale opposition avec les lois de la cité défendues par Créon :

Créon représente la figure primitive du rationalisme que Sophocle voit gagner du terrain autour de lui dans la réalité politique. Il est vrai que cette [réalité politique] vise ce qu'elle estime être le bien-être et la puissance de toute la cité, mais il n'importe. La manière dont ce but est poursuivi, la confiance absolue placée par celui qui gouverne en son propre entendement et la soumission absolue exigée des autres montrent qu'il s'agit d'une tendance despotique, tyrannique. À l'encontre de cette prétention du rationalisme naissant, prétention de l'homme à prendre en main non seulement sa propre vie, mais encore celle de la communauté dans son ensemble, à instaurer en tout le règne de la loi du jour, Antigone atteste la prépondérance du mythe, la force prépondérante de la totalité dont s'alimente aussi la loi du jour.³⁰²

Tout comme chez Sophocle, chez Mouawad le tragique repose sur la méconnaissance de l'ordre opposé. En effet, dans *Littoral* les habitants du village natal du père de Wilfrid sont dans la méconnaissance de la jeunesse. Cela on le retrouve dans la conversation entre Joseph et Wazâân :

Joseph. Wazâân, les morts exigent le silence pour sortir de leur tombe.

Wazâân. C'est juste.

³⁰²Jan Patočka, « La vérité du mythe dans les drames de Sophocle sur les Labdacides », *L'écrivain, son objet, Op. Cit.*, p. 40.

Joseph. Si elle chante, Hamlal refusera d'ouvrir le cercueil de son propre fils, comment je ferai alors.

*Wazâân. Ce sont des lois anciennes qui nous ont fait bien du tort. Mais tu as raison, ce sont nos lois et on doit les respecter ! Alors laissons les anciens respecter les lois anciennes et laissons Simone respecter sa jeunesse.*³⁰³

Le partage, la répartition du *nomos* se fait ici sur le fait que Simone doit respecter sa jeunesse et les vieux les lois anciennes. La part de chacun, ce qui revient de droit à chacun, est clairement défini par Wazâân. De ce point de vue, elle est, nous semble-t-il, une pierre d'achoppement dans le chemin d'une conception de la vie qui s'impose et qui, du point de vue mythique, est synonyme de méconnaissance totale des dieux, de la part de la nuit. Cette conception est incarnée par les habitants du village. La métaphore de Wazâân, l'aveugle qui lit en pleine nuit nous plonge au cœur même de notre limite inéluctable. Cette métaphore de l'aveugle qui lit en pleine nuit nous montre en quelque sorte qu'il est impossible de saisir la nuit au moyen du jour, mais que c'est, au contraire le jour qui doit être compris à travers la nuit. En ce sens Wazâân est un allié de la nuit, allié de ce qu'on peut appeler les divinités parce qu'il est la personnification de la part de la nuit. Et Simone l'est tout autant parce qu'elle défend le « droit » de la terre à sa part, au mort.

La problématique du rite funèbre dans la tétralogie de Mouawad, précisément dans *Littoral*, peut être interprétée à la lumière de ce qu'il se passe dans *Antigone* de Sophocle, et nous permettre de circonscrire ce qui est domaine de la nuit et ce qui appartient à la loi du jour.

*Après la mort en combat singulier, des deux rivaux, le pouvoir est légitimement échu à Créon. Celui-ci compte gouverner selon des principes nouveaux qui garantiront la postérité de la communauté de la communauté et la mettront une fois pour toutes à l'abri du danger. Le principe fondamental est le suivant : rien ne lui est plus proche, plus cher, plus important que la patrie. *Salus rei publicae suprema lex esto*. Le bien public prime l'intérêt privé. On dirait*

³⁰³ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 51.

d'excellentes règles éthiques, inspirées par un esprit désintéressé et un patriotisme ardent. Or, il en découle une répartition, un nomos parfaitement clair : Étéocle revient à la terre, aux dieux, aux honneurs, Polynice aux corbeaux parce que malgré les liens du sang [il n'a pas le droit d'être enterré].³⁰⁴

Tout comme Polynice dans *Antigone*, le père de Wilfrid dans *Littoral* n'a pas le droit d'être enterré dans sa terre natale :

Les villageois sont rassemblés autour de Wilfrid et Simone.

Issam. Alors ! Comme ça tu veux l'enterrer ici ?

Ankia. Regarde ! Le cimetière est plein. Il n'y a plus aucune place !

Simone. Arrêtez ! Je ne peux pas croire qu'il n'y a pas un lieu au bout d'un champ, au milieu d'un terrain abandonné où on ne trouvera pas une place !

Issam. Elles sont réservées aux gens du village, pas aux étrangers !

Simone. Ce n'est pas un étranger ! Il est né ici. Vous l'avez connu !

Issam. Il a fui le pays. Il n'avait qu'à se faire enterrer là où il a fui.

Simone. Vous n'avez pas le droit de refuser l'hospitalité aux morts !³⁰⁵

Dans cette conversation, les deux parts s'affrontent. Les habitants du village, emportés par leur élan nationaliste, ne se rendent pas compte que leur *nomos* est une transgression des limites, une absolutisation de la loi humaine du jour. Lorsqu'Issam dit, en parlant des places, qu' « elles sont réservées aux gens du village, pas aux étrangers », on voit qu'ici, il départage ceux qui appartiennent à la terre et ceux qui n'y ont pas droit. Pour les villageois, le père de Wilfrid demeure un étranger au-delà même du tombeau. En un sens, en refusant l'hospitalité au mort, ils vont à l'encontre du droit de la terre, et participent dès lors à la loi humaine du jour. Ce que les habitants du village ignorent,

³⁰⁴ Jan Patočka, « La vérité du mythe dans les drames de Sophocle sur les Labdacides », *L'écrivain, son objet, Op. Cit.*, p. 50.

³⁰⁵ Wajdi Mouawad, *Littoral, Op. Cit.*, p. 55.

c'est qu'il ne s'agit pas seulement du rite funèbre, d'une coutume, mais bien du droit de la nuit, d'une définition de l'humain comme mortel, comme ce qui a une fin :

*Le rite funèbre, en tant que sacré, ne signifie rien d'autre que la reconnaissance, par l'humanité, de sa limite, reconnaissance du fait que le sens humain est fondé sur un sens tout autre, que le sens humain s'arrête à la surface sous laquelle se creuse un abyme que nous ne pouvons pénétrer.*³⁰⁶

Et Simone, en leur disant que « vous n'avez pas le droit de refuser l'hospitalité aux morts », dit en quelque sorte qu'au-delà du tombeau, le sens humain n'a plus de sens, le sens humain s'arrête au seuil de la mort. Tout comme on peut le voir avec l'Antigone de Sophocle, la figure d'Antigone chez Mouawad incarne la primitivité, les valeurs morales, elle est plus près des origines. La position défendue par Simone dans *Littoral* n'est pas l'impératif catégorique, car elle lutte justement contre un système, une autorité masculine despotique, tyrannique, qui exige une soumission absolue à ce qu'il estime être le bien. Simone, en décidant d'accompagner Wilfrid dans sa quête d'un lieu de sépulture pour le corps de ce père que la communauté des pères rejette, en voulant raconter, chanter, rêver ce que cette communauté lui interdit, va à l'encontre de cette prétention au rationalisme, prétention de l'homme à prendre en main non seulement sa propre vie, mais encore celle de la communauté dans son ensemble. Et Simone dans sa réplique nous montre en quelque sorte ce qu'elle reproche à cette communauté lorsqu'elle dit :

*Il n'y a pas si longtemps pourtant, vous m'assuriez que la guerre était une chose mauvaise qui devait disparaître, se terminer justement pour que naisse enfin la liberté. Aujourd'hui, la guerre est terminée. Vous me dites encore ne chante pas, ne rêve pas. Vous me dites tais-toi, Simone tais-toi !*³⁰⁷

La position que défend Simone dans *Littoral* est comparable à celles que défendent par exemple Nawal dans *Incendies* et Ludivine dans *Forêts*. En effet ces deux femmes, tout comme Simone, incarnent un *nomos*, une loi, une justice, un sens tout autre, c'est-à-

³⁰⁶ Jan Patočka, « La vérité du mythe dans les drames de Sophocle sur les Labdacides », *L'écrivain, son objet, Op. Cit.*, p. 51-52.

³⁰⁷ Wajdi Mouawad, *Littoral, Op. Cit.*, p. 52.

dire un sens différent de celui que défend le monde dans lequel elles vivent. Ce *nomos* si l'on veut est une loi divine, et incarner ce *nomos* c'est accomplir les lois de la terre et la justice en laquelle les dieux ont juré foi, à savoir l'amour, la paix, la liberté : c'est incarner l'ordre naturel.

Dans *Incendies*, Nawal est présentée comme celle qui ne veut haïr personne. De ce point de vue, elle est du côté de ceux qui aiment non de ceux qui haïssent. L'amour dont elle se réclame n'est pas à proprement parler l'amour du prochain qui se tourne vers chacun, dans une mesure juste et égale. L'amour dans le cas de Nawal ici signifie l'amour comme étant la part de la nuit. Et cela on le comprend mieux lorsqu'elle dit à Sawda qu'elle a compris qu'il fallait choisir entre défigurer le monde ou tout faire pour le retrouver. Mais on peut voir dans l'amour en tant qu'amour physique chez Wajdi Mouawad l'institution mythique de ce qui échappe à la vue de l'esprit, la part de la nuit. Retrouver le monde, c'est se mettre du côté de la loi humaine du jour en haïssant ceux qui nous ont fait du mal. C'est se venger, autrement dit reproduire le schéma de la violence comme le fait la communauté des fils dans *Ciels* en s'attaquant à la communauté des pères sous prétexte qu'elle leur a fait beaucoup de mal. Et Ludivine dans *Forêts*, tout comme Simone et Nawal, en appartenant au réseau Cigogne dont la principale mission pendant la seconde Guerre Mondiale était non pas de poser des bombes mais de défigurer le monde en sauvant des vies, s'écarte de la loi humaine du jour.

Indépendamment de la présence dans les spectacles de Wajdi Mouawad du réseau intertextuel mythique qui comme nous venons de le voir participe de la volonté de l'auteur d'inscrire son théâtre dans une dimension mémorielle universelle, les pièces de Wajdi Mouawad sont également porteuses d'un phénomène que nous qualifions d'intermédial, en ce sens qu'il intègre dans son théâtre d'autres formes artistiques. Par ailleurs, il utilise ces formes artistiques comme moyen pour les êtres humains de dépasser la haine ou d'accéder à une vérité supérieure sur eux-mêmes.

CHAPITRE QUATRIÈME : PRATIQUE INTERMÉDIALE ET UTILISATION DU PATRIMOINE ARTISTIQUE.

Éric Méchoulan dans sa présentation de la revue *Intermédialités* nous rappelle :

Après l'intertextualité qui visait à sortir le texte de son autonomie supposé et lire en lui la mise en œuvre d'autres textes préexistants, le restituant à une chaîne d'énoncés ; après l'interdiscursivité qui [disait] que l'unité est constituée de multiples discours que ramasse et traverse le texte ; voici l'intermédialité qui étudie comment textes et discours ne sont pas seulement des ordres de langage, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses.³⁰⁸

À en croire cet auteur, l'intertextualité et l'intermédialité correspondent chacune à une étape historique et théorique des objets sémiotiques, et décrivent le mode d'être au monde même des productions sémiotiques. Pour bien comprendre le phénomène d'intermédialité, nous pensons qu'il faut partir de la définition d'un média :

Le média semble se définir essentiellement par une somme de caractéristiques [...] techniques, par la manière technologique dont il est à la fois produit, transmis et reçu, dont il est reproductible à l'infini. Le média n'est donc pas lié à un contenu ou à une thématique donnés, mais à un appareil et un état présent de la technologie.³⁰⁹

³⁰⁸ Méchoulan cité dans le propos introductif du colloque : *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Sous la direction de Louis Hébert et Lucie Guillemette. Avec la collaboration de Mylène Desrosiers, François Rioux et Éric Trudel, PUL, 2009, p. 1.

³⁰⁹ Patrice Pavis, « *Dictionnaire du théâtre*, p. 200. », cité dans le propos introductif du colloque : *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Sous la direction de Louis Hébert et Lucie Guillemette. Avec la collaboration de Mylène Desrosiers, François Rioux et Éric Trudel.

En tenant compte de cette définition, on peut, d'ores et déjà, dire que l'intermédialité est sous-tendue par une thèse, applicable aux nouvelles technologies de l'information et de la communication, qui veut que le « sensible » (signifiants, médias, formes, etc.) détermine fortement, voire totalement l'« intelligible » (signifiés, messages, fond, etc.).

Les origines du concept d'intermédialité remontent au milieu des années soixante, lorsque l'artiste Dick Higgins³¹⁰ du mouvement artistique *fluxus* utilisa le terme d'« intermédiaire » afin de décrire les recherches artistiques et esthétiques se situant entre les nouveaux médias et les formes d'art classiques. Sa théorie de l'intermédia est liée à la pratique, à la technique. On pourrait dire de cette dernière qu'elle est une sorte de stratégie politique dans la mesure où elle vise une prise de position de l'artiste. En effet, dans un journal critique qui évoque le contexte dans lequel apparaît *Fluxus*, Dick Higgins analyse sans ménagement les tendances de son époque. Il fustige certains modes artistiques, fait un éloge de la pluralité et de la diversité dans l'art. Il montre la particularité des poètes-artistes qui, depuis le romantisme allemand et anglais, ont refusé la séparation entre le sonore, le visuel et l'écrit. On peut dire que pour lui l'intermédia est une ouverture de la pensée créatrice en dehors de toute restriction à un seul domaine de l'art. En ce sens, ce concept sert de levier critique contre l'enfermement des artistes dans des catégories essentialistes, liées à des médiums. C'est ainsi que pour Wolf « une œuvre ou un complexe de signes sont intermédiaires lorsque plus d'un type de média contribue à l'élaboration de sa forme et/ou de son contenu »³¹¹.

Dans l'intermédialité au moins deux formes relevant de médias distincts sont rendues co-présentes. Mais cette coprésence, comme cela est d'ailleurs dit dans le propos introductif du colloque³¹², connaît divers degrés d'intensité et diverses natures, allant de la forte coprésence syncrétique (multimédia) à l'emprunt limité (un éclairage cinématographique implanté au théâtre), de la coprésence factuelle (un film projeté durant une pièce de théâtre) à la coprésence par transposition (le montage cinématographique d'un roman). L'intermédialité peut aussi se réaliser non seulement

³¹⁰ Dick Higgins se réfère à Coleridge qui utilisa, lui déjà à partir de 1812 le terme de « intermedium ».

³¹¹ W. Wolf, « Literaturwissenschaft intermédiaire, interdisciplinaire, 2002, p. 272. », cité par Caroline Surmann dans *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau*, Paris, Classique Garnier, 2012, p. 48.

³¹² Il s'agit du colloque « Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité » que nous avons déjà cité plus haut.

dans une production sémiotique donnée, mais au sein même de l'instance de réception. En partant de l'intermédialité inscrite au cœur des pièces de Wajdi Mouawad, en observant le rapport que ses personnages entretiennent avec les formes artistiques, nous constatons qu'il existe chez lui une utilisation de la mémoire artistique collective comme outil d'émancipation.

I. L'ESTHÉTIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE CHEZ WAJDI MOUAWAD COMME MOYEN D'ACCÉDER À UNE RÉALITÉ SUPÉRIEURE.

1.1. Théâtre et cinéma chez Wajdi Mouawad.

Le théâtre de Wajdi Mouawad, étant donné qu'il est traversé par l'hétérogénéité, l'éclatement, l'autoréflexivité si l'on s'en tient à la forme, par l'incrédulité à l'égard des métarécits ou à la quête identitaire, si l'on s'en tient au contenu, présente une préoccupation majeure pour l'histoire et pour la mémoire, et pourrait être qualifié de postmoderne. Nous pensons que ces raisons font qu'émerge dans ce théâtre une conscience marquée par la présence d'autres formes artistiques. Dès lors, il nous apparaît pertinent de l'investir, l'interroger à partir d'une perspective intermédiaire, susceptible de véhiculer un questionnement sur l'art. Tenir un discours sur le théâtre de Wajdi Mouawad à partir d'une telle approche permettra de prendre en compte les interférences, les recoupements, mais aussi les ruptures et les différences entre les différents arts. Il s'agira de répondre à la question de savoir comment et pourquoi ce théâtre intègre d'autres formes artistiques dans son champ, mais également comment il marque sa différence.

Dans cet ordre d'idées, le caractère intermédiaire des spectacles de Wajdi Mouawad s'explique dans le cadre de notre réflexion, en ce que ses pièces sont des œuvres dont la construction esthétique et/ou fictionnelle procède du cinéma ou d'une réflexion sur le cinéma. Il utilise quelques procédés assez cinématographique tels que le montage alterné et le parallélisme, par exemple pour tracer, comme nous l'avons vu, la

frontière entre un avant et un après ou pour représenter simultanément le passé et le présent. Ce qui nous amène, entre autres, à dire que les spectacles de Wajdi Mouawad utilisent les arts visuels, et donc qu'il y a intermédialité ou utilisation d'une mémoire artistique.

Dans *Forêts* nous avons les radiographies d'Aimée à l'écran, la photo des membres du réseau cigogne ; dans *Incendies* la photo de Nawal (40 ans) et Sawda est projetée au mur pour une meilleure visibilité; dans *Ciels* les visages apparaissent sur l'écran ; dans *Littoral*, nous avons des séquences où Wilfrid est suivi par un réalisateur, un preneur de son et un caméraman. Et ces éléments, puisque nous sommes au théâtre et même si ce n'était pas le cas, plutôt que d'être posés sur du papier se présentent aussi dans leur matérialité, ils sont visibles sur la scène de théâtre. Étant donné que ces éléments contribuent généralement à la reconstitution du passé, on peut non seulement faire le lien entre intermédialité et mémoire, mais également dire que Wajdi Mouawad intègre le cinéma dans son théâtre afin d'investir le réel et l'imaginaire, l'extérieur et l'intérieur. Cela parce que, « le cinéma semble apte à investir les questions sur le réel. Art de l'image, il est également l'art du regard qui permet d'investir des questions de la perception. Véritable machine à simuler le rêve, le cinéma permettrait de donner corps aux images qui se forment à l'intérieur et de les projeter sur écran pour les faire participer à la vie en commun »³¹³. Par ailleurs Wajdi Mouawad intègre le cinéma dans son théâtre parce qu'il est confronté à l'effondrement du principe aristotélicien de mimésis. Avec la problématisation du sujet et de son rapport au réel qui marque la modernité, les questions de savoir ce que nous voyons et ce que nous comprenons se compliquent. Dès lors, les questions de ressemblance se refondent sur l'idée que la représentation doit prendre en compte la complexité de la perception. La double nature du cinéma lui permet donc de représenter l'être dans toute sa complexité.

Wajdi Mouawad dans les séquences où Wilfrid est suivi par le réalisateur, le preneur de son et le caméraman, intègre le cinéma dans sa pièce afin d'investir le rêve et le réel, ou plus généralement l'imaginaire et le réel, l'extérieur et l'intérieur. Il arrive à placer le personnage de Wilfrid dans une situation beaucoup plus réelle, qui est ici la mort du père de ce dernier, et en même temps à donner corps à ce qu'il se passe dans son esprit. Car le réalisateur, le preneur de son et le caméraman sont des images qu'il se

³¹³ Caroline Surmann, *Cinéma et Théâtre chez Jean Cocteau*, Op. Cit., p. 19.

forme intérieurement. D'ailleurs, pour se rendre compte qu'il s'agit du fruit de son imagination, juste après que le réalisateur lui demande dans le premier tournage, comme l'indique le titre de la deuxième scène, d'avancer, de penser à la mort de son père, de songer à son regard, à ses yeux, à son désarroi, il dit ne pas savoir d'où lui vient cette manie d'avoir toujours l'impression de jouer dans un film. Derrière les séquences où le réalisateur apparaît pour le filmer, on pourrait dire qu'il s'agit pour Wajdi Mouawad d'ancrer le cinéma dans le réalisme. L'autre donnée qui ressort c'est que le cinéma est une machine imaginaire³¹⁴. Cela dans la mesure où, comme on peut par exemple le voir dans le dernier tournage à la scène 39, le réalisateur demande à Wilfrid de poser sa main sur l'épaule de son père, de détourner la tête vers la mère et de soutenir son front avec l'autre main dans une pose dramatique pendant qu'il le filme. Il y aurait donc ici le réalisme mimétique et illusionniste de l'image cinématographique qui seraient mis en évidence.

À la fois machine imaginaire permettant comme nous venons de le voir de produire et de projeter des images et reflets immédiats du réel, le cinéma est le lieu pour réfléchir sur le rapport entre réel et imaginaire, entre le sujet et le réel, sa position dans le monde, tel qu'il le perçoit et l'assimile. Wajdi Mouawad en intégrant le cinéma dans son théâtre veut investir ces rapports. En décalant la représentation du réel par l'imagination de Wilfrid, il remet en question la réalité apparente afin d'accéder à une réalité supérieure, celle du profondément vrai.

1.2. Du théâtre au film : Incendies de Denis Villeneuve comme film théâtral.

³¹⁴ Il faut comprendre l'imaginaire ici non pas dans le sens que lui donnent les théoriciens psychanalytiques du cinéma tel que Christian Metz qui, dans le signifiant imaginaire, prend le terme au sens lacanien désignant la marque du miroir par lequel se construit un Moi. Mais plutôt la tendance qu'a l'homme à former et à extérioriser des images, l'imagination étant la faculté spontanée de l'esprit de pouvoir représenter les choses absentes, le pouvoir de former quelque chose de nouveau à partir des souvenirs, des expériences, des idées.

Le concept d'intermédialité, comme nous l'avons dit plus haut, au-delà du fait qu'il tient compte des transgressions à l'intérieur d'une œuvre, peut également tenir compte des transgressions entre divers œuvres et complexes de signes et inclure le phénomène des adaptations littéraires au cinéma. On ne peut donc pas parler d'intermédialité dans le théâtre de Wajdi Mouawad sans évoquer l'adaptation d'*Incendies* en film par Denis Villeneuve.

Le film s'intitule *Incendies*. Il a été réalisé en 2010 par Denis Villeneuve d'après la pièce de Wajdi Mouawad. Avant d'étudier l'adaptation, autrement dit les intersections et les écarts entre la pièce et le film, faisons un résumé du film. Le notaire Jean Lebel reçoit Jeanne et Simon Marwan pour leur faire part du testament de leur mère, Nawal Marwan, qui était sa secrétaire. Les jumeaux apprennent que leur père est vivant et qu'ils ont un frère, leur mère leur demandant de les retrouver et de remettre à chacun d'eux une lettre. Lorsque cela sera fait, une pierre pourra être posée sur sa tombe et son nom inscrit dessus. Flashback : Le spectateur apprend que Nawal, jeune chrétienne vivant au Proche-Orient, a un enfant d'un jeune réfugié musulman, Wahab, assassiné sous ses yeux. L'enfant, tatoué au pied, lui a été retiré à la naissance. Pendant la guerre civile, elle a tenté en vain de le retrouver. Jeanne part au Proche-Orient. Au cours de son voyage elle apprend que sa mère a assassiné le chef de la milice de la droite chrétienne. Incarcérée pendant quinze dans la prison de Kfar Rayat, elle a été violée à plusieurs reprises. Pour résister à ses bourreaux, Nawal n'a pas cessé de chanter, ce qui lui a valu le surnom de « la femme qui chante ». À la suite de l'un des viols par le jeune tortionnaire Abou Tarek, elle est tombée enceinte et accouche de deux jumeaux, peu avant de sortir de prison. L'infirmière a sauvé ces enfants et les lui a rendus à sa sortie. Simon part retrouver Jeanne afin de la ramener au Canada. Le notaire Lebel l'accompagne et sollicite l'aide d'un confrère, Maître Maddad. Sur les conseils de ce dernier, Simon rencontre Chamseddine, le chef de guerre qui a détruit l'orphelinat où se trouvait Nihad, le premier enfant de Nawal. Chamseddine apprend à Simon que Nihad est devenu un sniper, qu'il est entré dans la prison de Kfar Rayat comme bourreau, se faisant appeler Abou Tarek : le père et le frère des jumeaux ne font qu'un. Nihad/Abou Tarek vit désormais au Canada. Flashback : le spectateur apprend que Nawal, peu avant sa mort, a reconnu Nihad/Abou Tarek sur le bord d'une piscine au Canada grâce au tatouage et, en voyant son visage. De retour au Canada, Jeanne et Simon vont à la rencontre de Nihad/Abou Tarek et lui remettent les deux lettres

transmises par Nawal. La tombe de Nawal Marwan porte finalement une pierre tombale sur laquelle il est écrit : « *Nawal Marwan - 1949-2009* ». Un homme se tient devant cette sépulture : c'est Nihad/Abou Tarek.

L'adaptation d'*Incendies*, comme on peut déjà le voir à partir du synopsis, est un travail radicalement différent de celui de la pièce. Et Denis Villeneuve le dit lui-même : « Wajdi m'avait laissé carte blanche. Il m'avait dit : "tu peux prendre le titre, un personnage ou ce que tu veux, à condition que tu dévores la pièce et la digères" [...] J'ai brûlé le texte et me suis inspiré des idées d'origine. Ce sont deux objets qui racontent la même histoire avec les mêmes personnages principaux mais radicalement différents »³¹⁵. Denis Villeneuve ne reprend pas le texte de Wajdi Mouawad, puisqu'il va écrire un scénario pour lequel il travaille le texte et la structure dramatique de la pièce pour les libérer de certaines contraintes de la scène.

Dans les deux œuvres, la narration prend la forme d'une enquête. En effet tout comme dans la pièce, la construction du récit apparente *Incendies* aux films enquête, dans lesquels on découvre peu à peu l'histoire et l'identité d'un personnage. Mais plus encore que dans certains films d'enquête, le récit et les partis pris de mise en scène d'*Incendies* ne cessent d'entretenir le suspense et de renforcer la tension. Le suspense est quelque chose de minutieusement entretenu, notamment grâce à la rétention d'information à des moments charnières. Dans le film, et c'est à peu près ce qu'on retrouve dans la pièce, lorsque Chamseddine apprend à Simon que Nihad a été bourreau à la prison de Kfar Rayat, Simon lui demande si Nihad a travaillé avec leur père et Chamseddine lui répond : « Non. Il n'a pas travaillé avec Abou Tarek... ton père ». La scène s'arrête là et il faut attendre la suite de la conversation entre les deux hommes pour apprendre que « Nihad de mai... est Abou Tarek », même si entre temps, des indices ont été apportés dans la discussion entre Simon et Jeanne et par le flashback à la piscine.

Les différences entre la pièce et le film sont nombreuses. Dans le film certains personnages ont disparu (Antoine, Sawda, etc.), pendant que d'autres sont apparus (les frères de Nawal, l'infirmière, le notaire Maddad, etc.) ; des personnages se sont transformés (dans la pièce Simon est boxeur, Wahab ne meurt pas). Les relations entre certains personnages ont été réduites (celle entre Nawal et Wahab), des scènes sont plus

³¹⁵ Jean Roy, « *Incendies* est un film qui ne condamne pas, il console », L'Humanité, 12 janvier 2011.

courtes et d'autres uniquement racontées dans la pièce sont mises en scène dans le film (la fusillade du bus). Des éléments essentiels se produisent plus tôt, plus tard ou ont été supprimés : les audiences auxquelles assiste Nawal et à la suite desquelles elle devient mutique. Des changements en apparence anodins révèlent des modifications plus importantes. Lors de la scène chez le notaire, Jeanne prend la parole à trois reprises (dans la pièce elle ne parle pas du tout) et Simon parle de manière nettement moins agressive que dans la pièce. Ce changement permet sans doute d'équilibrer les forces en présence et d'être plus réaliste. Dans cette même séquence, le notaire donne à Jeanne l'enveloppe dans laquelle se trouvent le passeport de Nawal et sa croix, objets absents de la pièce ; dans celle-ci, Maître Lebel remet à Jeanne la veste en toile bleue de détenue de sa mère et à Simon un cahier rouge dans lequel sont consignées les dépositions de Nawal au tribunal.

En partant des intersections et écarts entre la pièce de Wajdi Mouawad et le film de Denis Villeneuve, nous pouvons dire que le scénario s'appuie sur le socle de la pièce dont l'essentiel de l'intrigue est maintenu. Mais tout cela se trouve transformé, recomposé et restitué en fonction du cinéma. Et c'est cela qui fait que le film de Denis Villeneuve soit un « film théâtral ». Cela parce qu'il prend non seulement en compte l'action de la pièce de Wajdi Mouawad, en conservant les allers-retours temporels, en gardant l'espace imaginaire, en reprenant parfois des phrases de la pièce, mais surtout parce qu'il conserve à la pièce l'essentiel de son caractère théâtral et tient compte des moyens cinématographiques pour souligner ses structures scéniques et ses mouvements dramatiques. Denis Villeneuve en adaptant la pièce de Wajdi Mouawad veut trouver une nouvelle identité dans la différence. Et cette approche est intéressante pour comprendre que le film n'est pas une simple adaptation de la pièce. Il y a selon nous une transformation qui réside dans l'interrelation des formes d'expressions spécifiques aux deux médias, et tient compte non seulement de leurs correspondances mais surtout de leur différences en particulier en matière de réalisme mimétique.

À l'inverse du film de Denis Villeneuve, la pièce de Wajdi Mouawad est construite de façon complexe. Dans le film pour passer de l'action vécue par Nawal au récit de ses conséquences par les personnages rencontrés par les jumeaux lors de l'enquête, Denis Villeneuve se sert des titres. C'est par exemple à la suite du titre « Nawal », « Daresh », « La femme qui chante », que l'on voit Nawal marcher en direction de Daresh alors que Jeanne est dans cette ville. Dans la pièce ce passage

s'effectue souvent de manière inattendue. Ce qui davantage nous permet de souligner la différence entre le film et la pièce, c'est la disparition dans le film non seulement d'éléments et situations symboliques mais aussi la disparition des techniques imbriquant la mémoire collective et les mémoires individuelles. La facture du film est somme toute assez classique pour raconter l'enquête de la recherche d'un père alors que récits épiques et arrière-plan mythologique ont disparu : l'histoire de Jeanne devient anecdotique.

II. PEINTURE ET CHANSON COMME ÉLÉMENTS PATRIMONIAUX DE DIMENSION COLLECTIVE.

2.1. La peinture comme outil mnémonique.

L'intermédialité, en tant que transgression des limites entre médias de communication distincts ou coprésence d'au moins deux formes relevant de médias distincts, n'est pas seulement relative à l'intégration du cinématographique dans les spectacles de Wajdi Mouawad ou au fait qu'une de ses pièces a été adaptée en film par Denis Villeneuve, mais rend compte également de la présence de l'art plastique dans certains de ses spectacles comme nous allons à présent le voir. Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN présentait déjà *Ciels* comme « une œuvre extrêmement riche et foisonnante, tant du point de vue de la narration (à mi-chemin entre sombre affaire d'espionnage et huit clos existentialiste) que de la mise en scène, qui multiplie les multimédias entendus comme instruments espions et joue des références à la mythologie (la mère qui tue ses enfants, la femme qui tue son mari) et à la peinture classique »³¹⁶. Le lecteur/spectateur constate que dans sa construction esthétique et/ou fictionnelle *Ciels* procède d'un « parler » ou d'une

³¹⁶ Lire les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Festival d'Avignon. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris, n° 83, juillet 2009, p. 1.

réflexion sur la peinture. En prenant *Ciels*³¹⁷ par exemple il est possible non seulement de retracer les rapports théâtre-peinture mais également de voir la peinture chez Wajdi Mouawad comme un outil mnémorique. Dans *Ciels* l'art n'est pas seulement un élément de scénographie. Cela parce qu'il y a non seulement l'attentat contre les musées qui peut être considéré comme un déni de la mémoire collective. Mais de plus parce que les personnages travaillent au fil de la pièce sur un tableau de la Renaissance italienne, *L'Annonciation* de Tintoret, pour sauver le monde d'un attentat terroriste. Cela on le retrouve dans les propos d'un envoyé spécial à Avignon lorsqu'il compare les trois premiers volets de la tétralogie au dernier :

*Cette fois, plus de course par-delà les paysages et les continents, en quête d'identité à retrouver via la recherche de la vérité du père, de la mère, des origines. L'histoire, située dans un monde marqué, à jamais par le 11 septembre, raconte les efforts d'une équipe de spécialistes pour déjouer une série d'attentats terroristes dont le secret se cache dans L'Annonciation de Tintoret.*³¹⁸

Le choix de ce tableau par l'auteur n'est pas anodin quand on connaît l'intérêt qu'il porte à la peinture. Dans *Le Sang des promesses*³¹⁹, il explique qu'il a un tableau de François Vincent chez lui. On y voit un chat en équilibre sur un muret, allant de la droite vers la gauche. C'est la nuit ; il est noir mais son pelage a des reflets verts et bleus, avec même un peu de jaune et des taches de rose. Il semble se diriger vers une clarté, peut-être celle du jour qui va se lever. Le tableau le saisit à l'instant où, attiré sans doute par un éclat, tout son corps s'immobilise et où sa tête se tourne vers le danger. Mouawad affirme qu'il se reconnaît en ce chat qui fut attiré un instant par un éclat le détournant de sa destination première. Cet éclat qui attire son attention peut être considéré comme un ange annonciateur. À propos de *Forêts*, il écrit :

³¹⁷ Le terme « Ciels » loin de porter des connotations religieuses, désigne dans le domaine des Beaux-Arts « la partie du tableau qui représente l'air » ou « une partie du ciel ».

³¹⁸ De l'envoyé spécial à Avignon, D.M. dans *La Croix*, 20/07/2009. On peut trouver cet article en annexe dans le numéro de collection cité ci-dessus.

³¹⁹ Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses, Op. Cit.*, p. 5-6.

*C'est de cette manière que j'aime regarder une histoire. Croire que c'est elle qui se présente à moi, non pas moi qui l'invente. [...] Je n'invente rien, je tente simplement d'accueillir.*³²⁰

Wajdi Mouawad évoque aussi le tableau dont il est question dans *Ciels*. Mais il est important de souligner que ce qui l'a incité à inscrire l'œuvre plastique de Jacopo Robusti, dit le Tintoret dans sa dramaturgie, c'est sa capacité à découvrir la perfection dans l'imaginaire plastique ou faire parler les tableaux comme il le fait d'ailleurs avec « La Naissance de Vénus » de Botticelli dans *Architecture d'un marcheur*. La peinture chez Mouawad entre dans théâtre pour introduire la dimension de la métaphore. Dans *Ciels* la référence à la peinture est importante pour la compréhension de la pièce, aussi convient-il de considérer son mode d'insertion et sa fonction. Mais auparavant il faut situer l'œuvre et le peintre auquel se réfère Mouawad dans *Ciels*. Qu'est-ce que l'Annonciation ? Dans quel texte sacré en parle-t-on ? Qui est Tintoret ? À quel mouvement artistique appartient-il ?

L'Annonciation est un événement biblique apparaissant dans *L'Évangile selon Saint-Luc* au chapitre 1 entre les versets 26 et 38. L'ange Gabriel, messenger de Dieu, annonce à la vierge Marie qu'elle a été choisie pour être la mère du Messie : « Au sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, appelée Nazareth, auprès d'une vierge fiancée à un homme de la maison de David, nommé Joseph. Le nom de la vierge était Marie. L'ange entra chez elle, et dit : Je te salue, toi à qui une grâce a été faite ; le seigneur est avec toi [...] »³²¹. Le tableau de Tintoret illustre le verset 29 : « À ces mots elle fut troublée, et elle se demandait ce que pouvait signifier cette salutation »³²². Les églises catholique et orthodoxe accordent une place prépondérante au culte de la vierge Marie. Elle fait l'objet de représentations iconographiques dans la peinture chrétienne depuis le IV^e siècle après la naissance du Christ. Dans *Le Coran*, Mariam est notamment citée dans les sourates 3 et 19, inspirées de *L'Évangile selon Saint-Luc* : reconnue comme mère de Jésus après une grossesse miraculeuse, Mariam est uniquement considérée comme une femme bénie de Dieu pour sa grande piété et le Christ aux yeux des musulmans comme un simple prophète et non

³²⁰ Wajdi Mouawad, *Forêts, Op. Cit.*, p. 7.

³²¹ Cf. La sainte bible Louis Segond.

³²² Wajdi Mouawad, *Ciels, Op. Cit.*, p. 57.

pas le « Fils incarné de Dieu ». Toutefois, pour mettre en peinture cette scène, le peintre fait des choix dans la disposition des éléments sur la toile. Ces choix sont faits à partir de problématiques religieuses complexes. Figurer l'Annonciation, c'est transformer une parole en image, et se demander d'où vient l'Ange, quelle est sa position, comment il entre, où est la maison de la vierge, que fait Marie quand l'ange entre, etc. Il s'agit pour le peintre, de donner une figure à ce qui n'en a pas dans le texte d'origine. Le défi du peintre est donc de « faire affleurer visuellement la présence invisible de ce qui échappe à toute mesure ». Car « l'Annonciation, c'est l'acceptation, le moment de l'Incarnation, c'est-à-dire, entre autres et dans les termes du prédicateur (allusion à Bernardin de Sienne (1380-1444), grand prédicateur catholique), la venue de l'incommensurable dans la mesure, de l'infigurable dans la figure. »³²³ La réponse esthétique donnée à ce problème par les artistes de cette période passe par des outils d'expression inscrits dans les mouvements artistiques dans lesquels les œuvres voient le jour.

L'inscription ou la présence de *L'Annonciation* de Tintoret dans *Ciels* de Wajdi Mouawad se produit sous la forme d'une combinaison médiale, c'est-à-dire d'une représentation juxtaposée de deux types de médias, instaurant ainsi une interaction entre la pièce de théâtre et le tableau. Le tableau dans *Ciels* de Mouawad ne joue pas essentiellement un rôle décoratif, elle remplit diverses fonctions dont la première est culturelle et esthétique, puisqu'elle se réfère à une autorité de la tradition. Elle revêt la valeur de caution et d'un stimulant à travers lesquels le dramaturge engage la subjectivité de sa vision et son interprétation, tout en cherchant à instaurer une complicité avec le lecteur/spectateur par l'intermédiaire du référent plastique. Le fait que Mouawad inscrit le pictural dans son théâtre renvoie à un savoir éclectique. La deuxième fonction que remplit la présence de l'œuvre picturale de Jacopo Robusti dans la pièce de Mouawad est descriptive, en ce sens qu'elle assume une valeur stratégique. En analysant *L'Annonciation* du Tintoret et *Ciels* de Wajdi Mouawad, on constate que leur interaction participe du fait qu'il y a une cohérence entre la situation spatio-temporelle de la pièce et le référent plastique. L'œuvre d'art de Jacopo Robusti est inscrite dans *Ciels* de Mouawad comme un indice de sens. Dès lors, la troisième fonction de l'inscription de *L'Annonciation* du Tintoret est métaphorique et sémantique. Car « elle consiste en une intégration du référent plastique dans le texte sous la forme d'une similitude qui peut aller jusqu'à l'identification. L'allusion sert à traduire les

³²³ Daniel Arasse, *On y voit rien*, Denoël, Coll. « Médiations », p. 44.

analogies et les correspondances entre le récit et l'œuvre d'art afin de produire des échanges et de participer à la signification ; elle enrichit et diversifie le sens par la dimension de la suggestion poétique »³²⁴. Wajdi Mouawad a d'autant plus insisté sur cette fonction que *L'Annonciation* du Tintoret se présente dans *Ciels* comme étant la représentation plastique de l'acte terroriste comme on peut le constater dans l'extrait ci-dessous :

*Hypoténuse 29 pour le verset 29. Cette coïncidence détermine Valéry à faire un saut dans son interprétation du tableau et le convainc qu'il tient le fil qui lui permettra de défaire, peu à peu, toute l'énigme à laquelle nous faisons face. Il se met alors à regarder le tableau d'une tout autre manière, y percevant soudainement toute la violence qu'il contient. À partir de maintenant, il faut regarder le tableau avec les yeux de Valery. L'ensemble formé par l'ange Gabriel et les angelots devient un phallus surdimensionné. [...] En date du 14 septembre, il écrit : Pour une lecture terroriste de L'Annonciation du Tintoret où il tente de se figurer la manière avec laquelle des terroristes pourraient s'identifier au tableau au point d'en faire leur code secret.*³²⁵

Le tableau de Jacopo Robusti est inscrit dans la pièce de Mouawad en tant que représentation d'un idéal plastique, idéal qui entretient une relation analogique avec le réel à travers le phénomène de la ressemblance. Valery Masson en inscrivant *L'Annonciation* de Tintoret au centre de l'enquête visant à démanteler une organisation terroriste a compris leur stratégie. Le référent plastique sert de miroir à Valery et aux autres enquêteurs, il est chargé d'exprimer le dédoublement de l'imaginaire et du réel, il associe harmonieusement les deux pôles de la mise en abyme, d'une part le rôle matriciel et de l'autre le rôle figuratif. Dans *Ciels* l'enquête des personnages s'articule en deux étapes marquées par le renversement des connotations de l'imaginaire et du réel. On peut dire que dans cette pièce s'opposent fiction et réalité, sans pour autant nier leur complémentarité et leur similitude. Car l'auteur pratique la transposition d'art ou ce

³²⁴ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Op. Cit., p. 95.

³²⁵ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit., p. 57.

que Gautier dans son histoire du romantisme appelle l' « immixtion de l'art dans la poésie »³²⁶, c'est-à-dire la présence ou l'évocation de l'œuvre plastique, de ses contours et de ses couleurs, dans une œuvre dramatique. Wajdi Mouawad en insérant, en convoquant la peinture dans sa pièce, et même dans son théâtre, célèbre les prestiges de l'œuvre picturale. Cela parce que la peinture s'insère dans son théâtre selon une fréquence révélatrice, tout en revêtant une portée métaphorique destinée à l'enrichissement de la scène, du texte et du sens. La référence à *L'Annonciation* dans le théâtre de Wajdi Mouawad nous permet de dire que la peinture chez Wajdi Mouawad apparaît comme étant un retour au passé, aux origines. L'attentat contre les musées est certes un déni du passé mais le fait que les personnages travaillent tout au long de la pièce sur un tableau de la Renaissance pour empêcher cet attentat est la preuve que la signification ultime se trouve dans l'art et que la destruction du patrimoine artistique prive l'humanité de clefs pour comprendre le monde. L'art, mélange d'imaginaire et de réel, doit prendre en charge la construction du sens. Dans la première et la dernière pièce de sa trilogie, Wajdi Mouawad intègre une réflexion sur sa propre pratique artistique et sur ses finalités, à travers le cinéma et la peinture.

2.2. La chanson comme forme de transmission.

Dans un grand nombre de sociétés le chant se vit en collectivité. Il est lié aux contes, cérémonies, rites, etc. C'est un phénomène culturel collectif. L'idée de chanson comme forme de transmission dans le théâtre de Wajdi Mouawad s'explique en ce sens que dans les spectacles que nous analysons le chant apparaît comme étant un moyen permettant aux personnages de ses spectacles de transmettre le passé. De ce point de vue on peut dire que la chanson chez Wajdi Mouawad porte en elle la marque du passé. Elle est le lieu où réside l'âme des ancêtres. En effet dans les spectacles de Wajdi Mouawad, par exemple dans *Littoral* à la scène 18 la chanson peut être considérée comme étant un moyen de transmission de la mémoire. Cela on le voit dans une séquence où la voix que l'on entend chanter au loin n'est autre que celle de Simone,

³²⁶ Cité par M. Eigeldinger, « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », *Mythologie et intertextualité*, Op. Cit.

l'héroïne de cette pièce, et raconte, comme nous le rapporte Wazâân l'aveugle du village, la guerre de Troie. Au-delà de cette séquence il y a également dans *Littoral* d'autres séquences qui peuvent nous permettre de faire le rapprochement entre chanson et transmission mémorielle. Simone dans *Littoral* symbolise le chant. La chanson dans cette pièce est survivance du passé. Simone demande aux villageois qui lui interdisent de chanter d'écouter sa voix. Car c'est la voix ajoute-t-elle pour rappeler aux vivants les morts. Il s'agit de chanter l'Iliade de la communauté. La volonté de Simone de rappeler aux villageois les morts en chantant se heurte dans *Littoral* à l'interdiction de chanter. Cette interdiction on la voit chez Issam qui va d'ailleurs gifler Simone parce qu'elle chante :

Simone chante

Issam. Arrête de chanter !

Issam. Qu'est-ce que tu espères ? Redonner vie aux morts ! C'est fini ! Tout est fini !

Mais celui qui nous dit exactement pourquoi les villageois ne veulent rien entendre, c'est Wazâân, l'aveugle du village, le seul qui ne demande pas à Simone de se taire et explique à Wilfrid :

Wilfrid. C'est quoi ça ?!

Wazâân. Simone qui hurle depuis cinq jours ! Et qui chante à tue-tête et qui met en colère tous les villageois. Tu arrives dans un drôle de pays, Wilfrid, ici, les gens sont amers, ils ne veulent plus rien entendre, ni musique ni chant, ni rien, les vieux sont vieux et ils veulent du calme, mais Simone hurle à pleins poumons, en pleine nuit, car Simone s'en fout, Simone est maigre, Simone est laide, Simone est en colère et elle chante à fracasser les crânes.

[...]

*Wazâân. Et elle crie ! Et les villageois sont en colère ! Ils arrivent d'ailleurs. Tu vas voir, ils sont assez folkloriques. Mais il ne faut pas leur en vouloir, ils ont beaucoup souffert pendant la guerre.*³²⁷

Si les villageois ne veulent rien entendre, ni musique ni chant, comme le dit Wazâân à Wilfrid, c'est parce qu'ils ont vécu la guerre. La guerre semble avoir emporté toute forme d'art à cause des traumatismes qu'elle a laissés derrière elle. Mais Simone en chantant rappelle non seulement aux vieux du village leur histoire mais elle veut aussi leur signifier qu'il est possible de chanter, de vivre normalement bien que l'on ait beaucoup souffert pendant la guerre. En refusant à Simone de chanter les villageois ne respectent pas sa liberté. D'ailleurs elle le leur rappelle à la scène 20 lorsqu'elle dit qu'« aujourd'hui la guerre est terminée et vous me dites encore ne chante pas, ne parle pas, ne rêve pas ». Le chant de Simone est une forme de lutte contre l'autorité masculine du village, des vieux, de la famille. De ce point de vue elle incarne une jeunesse libre, la génération qui veut prendre en charge son histoire peu importe ce qu'elle comporte. Derrière la figure de Simone, Wajdi Mouawad nous dépeint un vivre ensemble malgré les horreurs du passé. Simone chante pour dire l'autrefois vécu. Mais on note également autour du chant de Simone la construction d'une identité qui a lien avec la rencontre de l'autre. Cela nous pouvons le voir dans les paroles de son chant rapportées par l'aveugle :

La voix hurle : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre ! »

On entend au loin un cri : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre ! »

La voix hurle : « Y a-t-il quelqu'un qui voudrait m'entendre dire me voici ? »

La chanson n'est donc pas uniquement chez Wajdi Mouawad qu'évocation d'un autrefois vécu. Elle est aussi à la fois un appel de l'autre et une mise en garde contre toute tentation de l'oubli de l'autre.

³²⁷ Wajdi Mouawad, *Littoral*, p. 50.

Dans *Incendies* la chanson est omniprésente pour l'évocation d'un autrefois vécu et fait partie chez Wajdi Mouawad des outils de construction d'une identité à la fois personnelle et collective. Ce qui nous amène à parler de la chanson dans ce sens-là, c'est parce que Nawal dans *Incendies* s'appelle la femme qui chante et aussi parce qu'elle dit :

[...] Et moi, quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça, on restera ensemble. Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble.

En partant de ce que dit Nawal ici, on peut dire que la chanson permet chez Wajdi Mouawad d'être ensemble. Elle est donc de ce point de vue un phénomène collectif comme nous l'avons dit plus haut. Par ailleurs, elle est un rempart contre la peur et le désespoir. Nawal en parlant du journal détruit par les miliciens dit qu' « ils ont détruit le journal, on en fera un autre. Il s'appelait *La lumière du Journal*, on l'appellera *Le chant du Levant* »³²⁸. Si tant est que le journal détruit dans *Incendies* était un journal de résistance, en associant le chant au nom du journal, Wajdi Mouawad fait de la chanson une prise de parole privilégiée dans la communauté. Elle permet en période de guerre comme c'est le cas dans *Incendies* de décrire la société, transmettre des valeurs, prôner la liberté, la paix, l'amitié, l'égalité, le vivre ensemble.

Dans *Forêts* la chanson permet encore d'évoquer un autrefois vécu. Elle est aussi comme dans *Littoral* et *Incendies* un rempart contre le désespoir, l'oubli, la peur et fait partie des outils de conservation de l'identité. Lorsque Lucien, le soldat déserteur de la première guerre mondiale, arrive dans la forêt des Ardennes, la première chose qui l'interpelle c'est la voix qu'il entend chanter au loin. Ainsi, il demande :

Chant au loin.

Lucien. Qui chante ainsi ?

Marie. Nous attendons le retour d'Edmond le girafon.

[...]

³²⁸ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 52.

Léonie. Laisse-les regarder ! Les animaux ne regardent qu'avec leurs yeux, nous, les humains regardons avec notre folie.

Chant au loin. Jouissance.

Tu entends cette voix ? Elle vient du trou où tu m'as vu jeter des carcasses de viande. C'est une fosse profonde creusée par notre père à la construction du zoo pour y précipiter les animaux trop sauvages. Ce qui nous retient est prisonnier au fond de cette fosse.

*Lucien, notre mère n'est pas morte.*³²⁹

En effet, la voix que Lucien entend chanter au loin est celle d'Hélène, la mère de Marie, Jeanne et Léonie. Hélène est retenue prisonnière au fond de la fosse par son fils monstrueux, le frère jumeaux de Léonie. La chanson est ici chez Mouawad ce qui peut permettre à une personne, une communauté de ne pas être oubliée, abandonnée, de se libérer, de rester attachée à ses origines.

L'art comme le mythe sont des façons pour Wajdi Mouawad de tendre vers l'universalité, car ces formes délivrent un message compréhensible pour toute l'humanité. Elles proposent une vision du monde qui, bien que personnelle, peut toucher tout le monde. Et cela Wajdi Mouawad ne le traduit pas seulement par le fait d'inclure obstinément dans ses textes des références à l'art ou au mythe mais également grâce au fait qu'en partant d'une situation personnelle, intime, il arrive à élargir le débat en donnant à cette situation qui en apparence est personnelle une résonance qui concerne le plus grand nombre en l'inscrivant dans la mémoire collective.

³²⁹ Wajdi Mouawad, *Forêts*, p. 28-30.

TROISIÈME PARTIE : DES MÉMOIRES PERSONNELLES À UNE CONCEPTION ORIGINALE DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE.

Le théâtre de Wajdi Mouawad est un exemple de voyage imaginaire, car il y a dans les spectacles que nous examinons une sorte de passage d'un drame personnel à une histoire collective. *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* offrent aux lecteurs/spectateurs un voyage à la découverte de l'Autre par la représentation de la mémoire intime des personnages dans une relation étroite avec la grande histoire et le patrimoine culturel. Ces pièces dévoilent, libèrent les voix tues, oubliées ou marginalisées par la société contemporaine. Elles sont une forme d'exposé valorisant l'individu dans sa relation avec le collectif. Définie comme l'acte de se souvenir, la mémoire chez Wajdi Mouawad est liée à l'art de raconter et s'inscrit dans un double mouvement qui s'étend de celui qui raconte à ceux qui écoutent. Nous qualifions cela,

en empruntant un vocabulaire cher à Édouard Glissant, de « rhizomique »³³⁰ ou « relationnel ». De ce point de vue, le théâtre de Mouawad peut être perçu comme une figuration de la transmission de la mémoire, un art de raconter où les voix, les espaces temporels et géographiques, comme nous l'avons souligné dans les analyses précédentes, interagissent pour représenter un monde décloisonné et sans frontières entre soi et autrui.

On veut montrer ici comment chez Wajdi Mouawad les mémoires personnelles des personnages participent d'une conception originale de la mémoire collective. Ce sera donc l'occasion de voir comment on passe de l'intime au collectif. Nous aurons dans un premier temps à définir ce que nous entendons par la mémoire personnelle ou intime. Dans cette définition, en tenant compte du contexte de la notion de « Relation » d'Édouard Glissant et de ses idées concernant la mémoire dans *Mémoires des esclavages*, nous identifierons les aspects de la mémoire et de la Relation selon Wajdi Mouawad en mettant en relief la place de l'auteur dans la transmission des mémoires personnelles et la relation entre ses dernières et la grande histoire. Enfin, lorsque nous aurons cerné la signification de l'idée de mémoire dans cet espace des possibles relationnels nous aborderons une réflexion autour du drame historique et biographique ainsi que sur cette histoire collective de l'Occident et du Moyen Orient, et partant du monde qui sont au cœur de l'œuvre de Wajdi Mouawad.

Que nous considérons la littérature comme l'expression des sentiments personnels d'un auteur qui n'a pour objectif qu'accomplir un certain effet sur celui (ou ceux) à qui (auxquels) il les destine, ou qu'on la définit comme un fil entre le texte et l'imagination du lecteur, elle est déjà une première étape vers l'Autre. Car comme le dit Glissant, « l'imaginaire est le point de départ pour faire l'expérience de la diversité humaine tout en restant unique et fidèle à soi-même »³³¹. C'est une relation entre soi-même et l'Autre qui implique une manière de penser le monde dont le fondement est l'identification réciproque entre soi-même et autrui. Dès lors, « la relation devient à la fois un état de vie et une manière de vivre car l'individu y affirme son évolution personnelle en même temps qu'il participe à l'évolution du monde »³³². Parler, raconter

³³⁰ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1966.

³³¹ *Id.*, p. 30-31.

³³² *Ibid.*

(à autrui sa propre expérience), c'est en effet agir sur lui, le transformer. Il faut retenir ici le caractère opératoire de la parole proférée sur soi et son influence sur l'autre.

Dans *Mémoires des esclavages*, Édouard Glissant distingue dans un contexte qui est celui de la mémoire des esclaves trois types de mémoires, en mettant en relief l'importance de la « Relation » et de la mémoire dans la construction d'une meilleure compréhension de soi, de l'Autre et du monde, parmi lesquelles : la mémoire personnelle, la mémoire de la tribu et la mémoire de la collectivité Terre. La première, « la mémoire personnelle », Glissant la définit comme celle qui appartient à une personne et consiste en une mémoire acquise ou refoulée et est difficilement améliorable par le moyen d'un enseignement. Toutefois, il précise qu'un enseignement bien conduit des relations historiques peut parfois neutraliser les fixations conscientes ou les embarras inconscients³³³. La deuxième, « la mémoire de la tribu » concerne la structure familiale et ne va pas au-delà de ce cadre ; elle consiste en « une expérience commune d'un passé reconnu comme tel et qui » peut déclencher « chez les individus des réactions différentes »³³⁴. In fine, « la mémoire de la collectivité Terre », selon Glissant, « rassemble tout ce qui rapproche les membres d'une collectivité ou d'une nation dans leur commun rapport à l'autre, considéré à son tour non pas comme communauté ou nation, mais comme élément de globalité Terre »³³⁵. Plutôt que de parler de « mémoire de la tribu » ou de « mémoire de la collective Terre », nous emploierons dans notre analyse les termes de mémoire personnelle et de mémoire collective. La mémoire collective désignera pour nous ce qu'Édouard Glissant entend par « mémoire de la collectivité Terre », puisqu'elle suppose tout ce qui rapproche les membres d'une collectivité ou d'une nation dans leur rapport à l'autre. De ce point de vue, elle signifiera pour nous l'histoire d'une communauté, d'un pays, et sera considérée comme étant une grande histoire. Puisque les mémoires personnelles des personnages de Wajdi Mouawad participent à l'élaboration de cette grande histoire, une histoire vécue intimement sera considérée comme une petite histoire, et celle vécue collectivement comme une grande histoire.

³³³ Glissant, *Mémoires des esclavages : la fondation d'un centre national pour la mémoire des esclavages et de leurs abolitions*, Gallimard, Paris, 2007, p. 162-163.

³³⁴ *Id.*, p. 164.

³³⁵ *Ibid.*, p. 165.

Manifestement l'écriture de Wajdi Mouawad dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, en recréant la mémoire collective par l'entremise des histoires personnelles, donne aux sans voix la possibilité de raconter leurs histoires. En racontant leurs histoires, et cela nous le verrons dans *Littoral*, les personnages récréent les contours de cette mémoire collective qu'on veut leur faire oublier. De ce point de vue, le théâtre de Mouawad donne à ceux qui ont été cachés par la grande histoire, l'occasion de raconter leurs petites histoires en montrant leur relation occultée à la première. Pour preuve, Baptiste, un des personnages de *Forêts*, en parlant de cet événement effroyable qui s'est tenu le 6 décembre 1989 à l'école polytechnique de Montréal où un tireur fou a tué quatorze femmes et fait treize blessés, traduit implicitement ce désintérêt du monde pour certaines histoires en faveur d'autres lorsqu'il dit :

*Les tragédies de mon pays n'intéressent pas le monde. Elles n'ont pas le prestige d'un mur de Berlin.*³³⁶

Bien que l'histoire d'un pays ne soit pas de la petite histoire, à partir des notions de « centre » et « périphérie » chères aux écrivains antillais comme Glissant, l'histoire de ces quatorze femmes abattues de sang froid alors qu'elles assistaient en même temps que les hommes à un cours de génie civil peut être considérée comme étant une petite histoire par rapport à la chute du mur de Berlin qui a eu un écho mondial. Dans tous les cas, l'idée qui persiste au fond de cette affaire est celle d'une histoire vécue intimement et d'une histoire présentée collectivement. Par ailleurs avec Wilfrid et ses amis dans *Littoral*³³⁷, le désir de raconter aux gens chacun son histoire signifie non seulement qu'ils veulent combattre la tentation d'amnésie, mais également sortir du cycle destructeur de la violence. On peut donc dire que l'auteur représente ces histoires personnelles parce qu'elles « méritent d'être entendues afin que des identités soient reconnues et comprises et que les citoyens du monde puissent mieux comprendre l'Autre »³³⁸. Ce qui est, selon Martha Van Der Drift, « la première étape vers la tolérance ». Cette tolérance prend tout son sens comme le fondement même des spectacles de Mouawad. En effet, les pièces de Mouawad mettent en scène des

³³⁶ Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p. 23.

³³⁷ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 69-71.

³³⁸ Martha Van Der Drift, « La mémoire comme déconstruction de l'aventure Relation », in *Le Clézio, Glissant, Segalen : La quête comme déconstruction de l'aventure*, Actes du colloque de Chambéry (décembre 2010), Sous la direction de Claude Cavallero, décembre 2011, p. 90.

personnages qui sont en porte-à-faux avec l'incohérence du monde dans lequel ils vivent. Le monde que décrit la tétralogie mouawadienne est un monde incohérent, mais qui par la situation terminale retrouve la cohérence en réconciliant les forces en présence.

La mémoire personnelle que représente Wajdi Mouawad peut être perçue comme appartenant à sa propre histoire, étant donné que dans sa biographie on note les motifs de guerre, de réfugiés, et d'exil. Toutefois, cette étude se base sur le principe d'interaction des mémoires personnelles des personnages que l'auteur livre au lecteur/spectateur pour permettre à ce dernier de faire l'expérience de réalités occultées et de se rendre compte que ces histoires qui lient les personnages peuvent être dangereuses pour la collectivité surtout « lorsqu'elles ne véhiculent que des certitudes ou lorsque le pouvoir économique, politique ou religieux instrumentalise les émotions qu'elles peuvent procurer »³³⁹.

Les mémoires personnelles des personnages fictifs, évoquées dans les pièces mouawadiennes sont proches de la mémoire de l'auteur qui comme nous l'avons déjà dit a vécu dans un contexte de guerre et a été un exilé. Et cela a une importance capitale dans la mesure où pour Wajdi Mouawad, il s'agit d'une réalité qui fait corps avec les personnages et les suscitent d'une certaine manière. Du coup, son théâtre s'apparente à un univers qui embrasse tous les imaginaires dans une connivence entre la réalité et la fiction mettant en évidence des petites histoires, celles de ses personnages et des références à la grande histoire. L'important dans les références à la grande histoire est qu'elles sont transmises par l'intermédiaire des petites histoires : dans *Littoral* le personnage de Wilfrid, en retournant au pays natal de son père, c'est-à-dire le Liban, est confronté à la guerre qui a ravagé le pays des origines de son père; Jeanne et Simon dans *Incendies*, en recherchant le père qu'ils n'ont pas connu, et le frère dont ils ignoraient l'existence, revivent la guerre du Liban, pays des origines de leur mère ; dans *Forêts* Loup dans son enquête sur les causes de la mort de sa mère traverse les guerres franco-allemandes, allant de 1870 à 1939 en passant par 1914 et ce, jusqu'à la Shoah ; dans *Ciels* en enquêtant sur un attentat terroriste qui menacerait le monde, Valéry Masson découvre qu'il s'agit d'une bande organisée dont son fils Anatole est le principal acteur.

³³⁹ Cf. Hortense Archambault et Vincent Baudriller, Avignon, 2 mars 2009.

Le constat que nous faisons c'est qu' au lieu d'être vues dans le contexte linéaire de la grande histoire avec un discours officiel, ces expériences personnelles sont racontées depuis l'intérieur d'une expérience collectivement connue. Nous avons par exemple le monologue d'Aimée au début de *Forêts* où se mêlent et s'entremêlent destins individuel et collectif. Cela lorsque pour annoncer à ses amis la future naissance de l'enfant qu'elle attend, Aimée lie le premier anniversaire d'avant la naissance de son enfant à la chute du mur de Berlin. Tout cela, dans un discours où elle dit ne plus se souvenir ni de la guerre du Vietnam et du Liban, ni du début de la guerre du Liban et prétend confondre la crise d'octobre avec l'immaculée conception, mai 68, parce qu'on lui interdit d'injurier l'un ou l'autre³⁴⁰.

On a noté ici que l'histoire intime et l'histoire collective s'entremêlent. Par ailleurs, l'oubli, comme nous allons le voir, caractérise les personnages et fera appel au travail de la mémoire afin de reconstruire, en s'appuyant sur l'expérience du temps, ce qui a été perdu. Cependant, se souvenir des situations de crise individuelles ou collectives telles que la guerre, l'exil, le génocide, la répression, l'exclusion sociale, ... loin d'être un simple souvenir est le début même de la responsabilité. Ainsi, l'ambition du théâtre de Mouawad, puisqu'il s'inscrit dans le ressassement des traumatismes de ces deux derniers siècles, est-elle que la mémoire d'un groupe, d'une communauté ou d'un peuple soit positive, c'est-à-dire créative et non mortifère, qu'elle ouvre le chemin au dialogue, au pardon, à la responsabilité et non à la vengeance comme c'est le cas dans *Ciels* où l'auteur revient sur les deux guerres mondiales pour mettre en garde contre les dérives d'une jeunesse qui se sert du passé pour commettre des meurtres. Le fait de se souvenir est un acte responsable et d'une importance capitale. Nous ne parlons pas ici d'une responsabilité esclave de la mémoire mais au contraire d'une responsabilité cathartique, autrement dit qui se veut une éthique de la mémoire. En parlant de l'importance de la mémoire, rappelons que dans la Grèce antique, les tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide avaient pour but d'enseigner à leurs contemporains leurs mythes et de les préparer à d'éventuelles défaites. Mais un tel exercice n'était pas bien perçu par les Athéniens qui craignaient de savoir ce qui s'était passé autrefois. En effet, les Athéniens refusaient que l'on rappelât au peuple ses propres malheurs, car il ne fallait pas l'affliger en lui remémorant de trop cruelles défaites. De ce fait, le chef-d'œuvre du théâtre grec a toujours procédé par détour pour s'adresser au Athéniens, par

³⁴⁰ Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p. 11.

exemple en évoquant les tragédies des Perses ou de Thèbes comme c'est le cas dans *Les Perses* d'Eschyle.

Chez Wajdi Mouawad la peur de savoir ce qui s'est passé se traduit dans le comportement des personnages qu'il décrit. Cette peur se présente parfois sous la forme d'une injonction, « oubliez, il n'y a jamais eu de ... » ou d'un simple refus de chercher à savoir par peur de découvrir l'indicible. En prenant par exemple dans *Incendies* le cas de Jeanne et Simon, qui refusent dans un premier temps de se lancer à la recherche de ce père qu'ils croyaient mort et de ce frère dont l'existence était inconnue jusqu'à la mort de leur mère, on peut assimiler leur volonté de ne pas chercher à connaître ce qu'il s'est passé à une tentative d'oubli, et partant comme la peur, le refus de se rappeler leurs propres malheurs. Mais ce qui est intéressant dans cette pièce et que l'on retrouve dans *Littoral*, comme dans *Forêts*, mais pas dans *Ciels*, c'est que malgré l'oubli, le silence des parents ou même si ces derniers disent à leurs enfants, « oubliez, il n'y a jamais eu de ... », il y a chez les enfants de survivants et survivants enfants une prise en charge du passé lié à une volonté de vivre ensemble.

CHAPITRE CINQUIÈME : L'ÉLARGISSEMENT ET L'APPROFONDISSEMENT DE LA PROBLÉMATIQUE DE LA MÉMOIRE.

Il y a chez Wajdi Mouawad une volonté de partir d'un souvenir qui lui est personnel pour donner une vision englobante. En effet en partant de *Littoral*, en passant par *Incendies*, jusqu'à *Forêts* et *Ciels* nous constatons qu'il y a un élargissement de la fable. Le drame personnel est ici par exemple la perte du jardin dont Wajdi Mouawad fait état dans ses entretiens et qu'il illustre dans *Littoral* et *Incendies* par la guerre civile qui a éclaté en 1975 dans son pays le Liban et qui est à l'origine de son exil, alors que dans *Forêts* et *Ciels* Wajdi Mouawad donne une réflexion plus générale en se référant au terrorisme et aux guerres européennes de 1870, 1914, 1939. Parler ici de l'élargissement et de l'approfondissement de la problématique de la mémoire au cours des spectacles de Wajdi Mouawad c'est voir comment le dramaturge arrive à donner aux aventures personnelles de ses personnages une dimension collective à partir de sa propre expérience.

La question de la responsabilité des hommes et femmes face à leur mémoire sera abordée sous l'angle de la question de l'oubli puisque la mémoire des personnages de Wajdi Mouawad est défaillante. Nous parlerons du problème de la possibilité même de la narration qu'il développe à travers la vie de ses personnages. Nous partirons d'une analyse de la trilogie *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* à celle du point d'orgue *Ciels* pour nous interroger sur les modalités de la prise en charge du passé. Pour ce qui concerne les formes de conservation et transmission de la mémoire, nous parlerons dans le premier développement de l'utilisation des testaments, lettres, cahiers et livres. Dans le deuxième développement nous parlerons des photos, épitaphes et cassettes.

I. MÉMOIRE ET RESPONSABILITÉ.

1.1. La mémoire comme paradoxe : L'oubli dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*.

Il est impossible de parler de la mémoire dans la trilogie *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* sans aborder le problème de l'oubli. Peut-on dire que l'oubli est consubstantiel à la mémoire dans l'écriture de Wajdi Mouawad ? Qui dit sélection, dit-il en même temps non sélection, élimination, oubli ? L'oubli est-il nécessaire pour l'équilibre psychique ? L'oubli ou la sélection de certains faits historiques qui constituent le passé d'un groupe ne sont-ils pas un mécanisme de la constitution de l'identité du groupe ?

Pour répondre à ce questionnement un détour s'impose. Dans une de ses nouvelles intitulée *Fictions*, Jorge Luis Borges nous raconte l'histoire d'Irénée Funes, dit « le mémorieux », un personnage ayant une capacité mémorielle sans limite : incapable d'oublier. Comment cela lui est-il arrivé ? Victime à l'âge de 19 ans d'un accident de cheval, Funes avait subi un développement prodigieux de ses capacités mnémoniques. Il lui était devenu impossible d'oublier. Il se souvenait désormais de tout. Il confie au narrateur lorsque ce dernier vient lui rendre visite qu'il a « [...] plus de souvenirs que n'en peuvent avoir eu tous les hommes depuis que le monde est monde »³⁴¹ et que sa mémoire, bien que prodigieuse, lui paraissait aussi « comme un tas d'ordures »³⁴². Capable de reconstituer une journée entière, « Funes se rappelait non seulement chaque feuille de chaque arbre de chaque bois, mais chacune des fois qu'il l'avait vue ou imaginée »³⁴³. Avec cette capacité mémorielle, plus forte encore que l'impérieux devoir de mémoire, son sommeil, tel qu'il le dit lui-même, était comme une veille. Or, « dormir c'est se distraire du monde », nous dit Borges. Le fait de rester longtemps sans dormir devenait certainement dangereux pour sa pensée car dans le monde vertigineux du « mémorieux » Funes, il n'y avait plus de place pour « les idées générales, platoniques », « il n'y avait plus que des détails, presque immédiats »³⁴⁴. Et l'on peut soupçonner, à l'instar du narrateur Borges, qu'« il n'était pas très capable de

³⁴¹ Jorge Luis Borges, *Ficciones/Fictions*, éd. Jean Pierre Bernes, Paris, Gallimard, Coll. « Folio bilingue », 1994, p. 225.

³⁴² *Id.*, p. 225.

³⁴³ *Ibid.*, p. 229.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 233.

penser ». Car dit-il : « Penser, c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire »³⁴⁵.

À la différence de Funes qui ne peut « malheureusement » pas ou plus oublier après son accident, les protagonistes de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* sont des oublieux. Et toute forme de reconstitution des souvenirs dans ces pièces est une lutte contre l'oubli, « raconter pour ne pas oublier », un oubli auquel ils n'échappent pourtant pas. Dans *Littoral* par exemple, Le Père dit : « Je ne me souviens plus... Ma mémoire est une forêt [...] Ma tête est pleine de feuilles mortes [...] je ne suis plus qu'un voyageur cheminant entre ce que j'oublie, et le craquement continu de mon cerveau [...] Ma mémoire est une forêt dont on abat les arbres. J'oublie »³⁴⁶. Cette tendance à l'oubli, on peut également le voir dans *Forêts* lorsqu'Aimée s'adresse à ses amis comme nous l'avons vu plus haut. Et comme pour souligner l'efficacité de ce défaut de mémoire (l'oubli est le plus souvent qualifié de salvatrice), Ludivine dans cette même pièce nous laisse entendre ceci : « Plus de mémoire pour le pauvre Edmond et c'est peut être une chance. Vous ne verrez pas les amis mourir, vous ne verrez pas les amis partir, vous ne verrez pas les amis brûler. C'est une chance »³⁴⁷.

En effet, la mémoire est inséparable de l'oubli. Comme le rappelle Tzvetan Todorov : « La mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. [...]; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux »³⁴⁸. La mémoire est donc un mode de sélection, une construction intellectuelle et non pas quelque chose d'extérieur à la pensée. Dès lors Borgès, avec son histoire de *Funes el memorioso*, illustre le caractère pathologique de celui qui retient tout jusqu'à sombrer dans la folie s'il devient impossible d'oublier ou si nous conservons totalement des souvenirs qui ne trouvent pas de signification, de place dans un schéma explicatif. La mémoire peut également figer une communauté dans une version du passé lorsqu'elle devient peu ou prou contrôlable, c'est-à-dire lorsqu'elle est utilisée pour la sélection et la mise en récit de faits historiques qui constituent le passé d'un groupe.

³⁴⁵ Jorge Luis Borges, *Ficciones/Fictions*, Op. Cit., p. 233.

³⁴⁶ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 44.

³⁴⁷ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p. 67.

³⁴⁸ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.

En effet « [...] la mémoire collective, qu'elle soit nationale ou plus modestement familiale, tout en ayant le pouvoir de nous rassurer sur nos origines et notre identité, crée de fausses évidences, opère des choix « raccourcis » (pour ne pas dire qu'elle commet des erreurs) »³⁴⁹. Par ailleurs, lorsqu'on se dit que tel ou tel événement qui s'est passé dans l'histoire d'une communauté a causé du tort et si on l'inscrit dans l'histoire de cette communauté pour s'en souvenir, cela ne peut pas empêcher l'événement de ressurgir. Il faut à ce propos se rappeler l'aphorisme de Marx qui, dans son *18 Brumaire de Louis Bonaparte*, précisait la thèse de Hegel selon laquelle les grands événements historiques se répètent toujours deux fois : « la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce »³⁵⁰. La mémoire est donc un phénomène paradoxal, « [...] toujours portée par des groupes vivants [...], elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations »³⁵¹.

Nous effectuons constamment une relecture mémorielle du passé, qu'il s'agisse d'événements personnels ou historiques. Comme dit Ricœur, l'important c'est la « trace » à partir de laquelle nous interprétons le présent. Le sens que nous donnons donc à notre présent dépend de la trace que nous choisissons comme significative. La chute de Grenade (1492), le Boston Tea Party (1773) et la prise de la Bastille (1789) sont ainsi des exemples de traces devenues aujourd'hui pour les nations espagnole, américaine et française, des façons d'installer le souvenir de ces événements dans le sacré. L'idée est que parmi le nombre immense de faits qui constituent le passé des communautés, il y en a que la mémoire installe dans le sacré afin de servir d'exemple. Les événements que nous venons de citer ont été choisis pour être désormais les traces à partir desquels ces-mêmes communautés vont se représenter ce qui les a conduit là. Dès lors, on peut dire que le souvenir de ces événements fonctionne comme un rite.

La mémoire est un résultat mais aussi un processus continu et parfois à cause de la révélation de faits nouveaux comme c'est le cas chez Wajdi Mouawad. Mais à

³⁴⁹ Rainier Gutman – Heba Alah Ghadie, *Incendies de Wajdi Mouawad : Les méandres de la mémoire*, p. 94.

³⁵⁰ Karl Marx, « Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte », Paris, Eds. Sociales, 1969 (édition originale 1852) », cité in Rainier Gutman – Heba Alah Ghadie, *Id.*

³⁵¹ Pierre Nora, *Les lieux de la mémoire*, t. 1, Paris, Gallimard, 1984, cf. XIX.

partir de la révélation de faits nouveaux, il y a une nécessaire recomposition du sens à donner à l'histoire. Il y a donc une constante révision mémorielle dans l'histoire des peuples. Si en 1989, la mémoire collective de la révolution française de 1789 a été transformée, c'est parce qu'il y a eu des éléments nouveaux qui sont intervenus. Ainsi, le romantisme a-t-il réhabilité le Moyen-âge jusque-là considéré comme une période d'obscurantisme par le classicisme, parce que le romantisme a lu dans le Moyen-âge les traces significatives lui permettant de fonder sa vision du monde.

La mémoire dans l'histoire des peuples fonctionne par sélection. L'oubli est l'un des paramètres essentiels d'une mémoire efficace, et partant l'essence même d'une nation comme l'avait postulé Ernest Renan dès 1882 dans une célèbre conférence en Sorbonne, lorsqu'il disait que : « l'oubli, et je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la création d'une nation »³⁵². Cependant, l'oubli dans la question du Liban est spécifique, car selon Wajdi Mouawad « aucun travail de responsabilité n'a été réellement fait »³⁵³ comme en France. Dans *Incendies* où il est question de la guerre du Liban, on voit par exemple dans les paroles de Sawda comment ses parents ont cherché à taire ce qu'il se passait :

Ils ne me racontent rien. Je leur demande pourquoi a-t-on quitté le pays ? Ils me disent : « Oublie. À quoi bon. N'y pense plus. Il n'y a pas de pays. Pas d'importance. On est en vie et on mange chaque jour. Voilà ce qui compte. » Ils disent : « Ici, la guerre ne nous rattrapera pas. » Je réponds : « Elle nous rattrapera. La terre est blessée par un loup rouge qui la dévore. » Mes parents ne me racontent rien. Je leur dis : « Je me souviens, on a fui au milieu de la nuit, des hommes nous ont chassés de notre maison. Ils l'ont détruite. » Ils me disent : « Oublie » Je dis : « Pourquoi mon père était à genoux à pleurer devant la maison brûlée ? Qui l'a brûlée ? On me répond : « Tout cela n'est pas vrai. Tu as rêvé, Sawda, tu as rêvé. » Alors je ne veux pas rester ici.³⁵⁴

³⁵² Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris, Presse Pocket, 1992, p. 41.

³⁵³ Wajdi Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon* 2009, p. 19.

³⁵⁴ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 35.

Dans *Littoral* où Mouawad revient sur cette guerre alors qu'elle est déjà terminée, on demande à ceux qui veulent raconter ce qu'il s'est passé de se taire, d'oublier, de ne pas raconter :

*Il n'y a pas si longtemps pourtant, vous m'assuriez que la guerre était une chose mauvaise qui devait disparaître, se terminer justement pour que naisse la liberté. Aujourd'hui, la guerre est terminée. Vous me dites encore ne chante pas, ne parle pas, ne rêve pas. Vous me dites tais-toi, Simone tais-toi !*³⁵⁵

Ne pas raconter, oublier, peut certes protéger la communauté mais d'un autre côté, les possibilités de réconciliation avec soi ou entre soi et autrui sont limitées. L'oubli des événements traumatiques peut permettre à celui qui les a vécus de continuer à créer et à vivre, mais il peut avoir aussi pour effet leur retour sous la forme de spectres qui hantent le présent et qu'on ne maîtrise pas. On ne peut pas dire pour ce qui est du Liban que nous décrit Wajdi Mouawad qu'il y a une adhésion à un patrimoine commun comme en France. Car l'adhésion à un patrimoine commun ne peut être possible sans que la mémoire soit passée au crible de l'explication. Lorsqu'on regarde dans *Littoral* par exemple cette « communauté de fils » tenter de faire ce « travail de mémoire » que leur interdit la « communauté des pères », il s'agit là de défendre la dette des générations présentes vis-à-vis du passé, source de l'éthique de responsabilité. La dette qui guide « le travail de mémoire » doit être à la croisée de la triade passé-présent-futur car les générations présentes doivent revisiter à partir du présent les multiples possibles du passé pour penser le monde de demain. À ce titre, tant qu'il n'y a pas un véritable travail de mémoire qu'il ne faut pas confondre avec l'iconisation de l'idée du martyr³⁵⁶, - là nous pensons à ce que dit Wajdi Mouawad dans *Voyage pour le festival d'Avignon* à propos justement de ce que l'on peut appeler le travail de mémoire dans la situation libanaise-, les individus d'une même communauté ne peuvent pas regarder dans la même direction. Quand on analyse la façon dont la guerre du Liban nous est décrite dans *Littoral* et *Incendies*, on constate l'impossibilité qu'ont les protagonistes de la

³⁵⁵ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 52.

³⁵⁶ L'iconisation de l'idée du martyr c'est le fait de jouer avec les images des martyrs, de les afficher sur des murs ou des lampadaires comme le dit Mouawad. C'est lorsqu'on fait jouer la fonction de martyr plutôt que la mémoire personnelle. C'est un langage qu'on pourrait qualifier de publicitaire ou de propagande, bien plus qu'un travail de mémoire.

raconter. Et cela on le voit aussi bien dans la fiction théâtrale que dans la réalité de l'histoire du Liban telle que nous la présente Wajdi Mouawad :

*Au Liban, c'est la guerre, elle, qui est sans mémoire [...] Il n'y a pas de mémoire constituée de ceux qui ont été tués, ni de ceux que vous avez défendus, ni de ceux avec lesquels vous vous êtes battus. Car, tout simplement, il n'y a pas de mémoire des exactions passées. Ils ne se souviennent pas du mal qu'ils se sont fait dans l'Histoire, il n'y a pas de rancune accumulée depuis une dizaine d'années. Ça protège le Liban, mais ça perpétue d'un autre côté un rapport à l'autre qui semble bégayer, puisqu'il n'y a que de l'oubli et des alliances éphémères.*³⁵⁷

La tétralogie de Wajdi Mouawad est en quelque sorte une réaction à ce silence, au sentiment d'oubli pour l'oubli qui plane dans les esprits des Libanais. Wajdi Mouawad tente avec ses spectacles d'engager les communautés qui ont traversé une période difficile de leur histoire à la regarder en face. Car « une mémoire soumise à l'épreuve critique de l'histoire ne peut plus viser à la fidélité sans être passée au crible de la vérité. Et une histoire, replacée par la mémoire dans le mouvement de la dialectique de la rétrospection et du projet, ne peut plus séparer la vérité de la fidélité qui s'attache en dernière analyse aux promesses tenues du passé »³⁵⁸. Et c'est en cela que le théâtre de Wajdi Mouawad se rapproche de celui de Sophocle, car comme chez ce dernier chacun des protagonistes est mis devant son aveuglement. En effet les personnages de Sophocle, et cela on le voit aussi chez ceux de Wajdi Mouawad, sont confrontés à la révélation de leur être. Même si cela les aveugle, l'important c'est qu'ils découvrent leur vérité. Pour arriver à la révélation de leur être, les personnages sont donc mis devant leur aveuglement. Jeanne et Simon en enquêtant sur leurs origines découvrent une histoire sombre bâtie sur l'horreur, Loup de la même façon en remontant le fil de ses origines découvre une séquence douloureuse, etc. Mais, est-il possible de raconter un événement traumatique ? Le problème de la mémoire chez Wajdi Mouawad n'est-il pas celui de la représentation de l'horreur ? Ne peut-on pas voir dans le fait de raconter

³⁵⁷ Wajdi Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009, Op. Cit.*, p. 60-61.

³⁵⁸ Paul Ricœur, « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1, 1998, p. 31.

ce qu'il s'est passé, les possibilités d'une réconciliation avec soi-même ou entre soi-même et autrui ?

1.2. Raconter l'horreur : La narration comme mécanisme d'adaptation sociale d'une communauté en crise chez Wajdi Mouawad.

La question de la narration dans les spectacles de Wajdi Mouawad doit être restituée dans les contextes géopolitiques des années, 1800, 1900 et 2000. En effet, la guerre franco-allemande de 1870, les deux grandes guerres mondiales et les attentats du 11 septembre 2001, en passant par la guerre du Liban et la chute du mur de Berlin, peuvent être perçus comme des marqueurs très importants dans le rapport que les personnages du théâtre de Mouawad entretiennent avec l'histoire. Parler des mécanismes d'adaptation sociale d'une société en crise, c'est certes voir en quoi les récits de la guerre et de l'exil peuvent donner un sens à l'itinéraire douloureux des protagonistes dont l'univers s'est effondré, mais c'est également l'occasion de se poser la question de savoir comment raconter le charnier que fut le XX^e siècle. Autrement dit, poser la narration comme lieu de survie, et se demander comment peut-on raconter l'horreur ? Est-il possible de dire l'indicible ?

Dans le théâtre de Wajdi Mouawad le besoin de raconter des histoires peut être perçu comme une forme de consolation, aussi impitoyable soit-elle, ou comme une forme de rempart face au désespoir. Raconter des histoires « est une façon de participer à l'inquiétude du monde »³⁵⁹. La narration chez lui participe de cette volonté de surmonter le traumatisme liée par exemple à la guerre du Liban sur laquelle l'auteur revient dans *Littoral* et *Incendies*, ou aux grandes guerres européennes du XX^e siècle et à l'indicible affaire des camps de concentration comme on peut le voir dans *Forêts*. Mais cette volonté de raconter le passé se heurte à l'oubli ou au silence, et parfois à l'impossibilité de raconter l'expérience traumatique. Dès lors, il est important de savoir,

³⁵⁹ Wajdi Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009, Op. Cit.*, p. 35.

comment et dans quel but le récit, au sens de témoignage des personnages peut dire l'horreur.

L'histoire des XIX^e et XX^e siècles, voire même celle de ce début du XXI^e siècle, est très présente dans le théâtre de Mouawad, notamment les traumatismes qu'ont laissés derrière eux la guerre et l'exil. Tenir un discours sur la narration, c'est parler du ressassement par les personnages des traumatismes liés aux guerres que décrit Wajdi Mouawad. L'interdiction à laquelle font face les personnages de Wajdi Mouawad ne peut-elle pas être perçue comme l'expression du présupposé philosophique de l'après seconde guerre mondiale, selon lequel il était impossible de raconter après Auschwitz ?

En effet, il a été posé qu'après Auschwitz, il était impossible de raconter, d'écrire un poème, et même qu'après la chute du mur de Berlin, il était impossible d'élaborer au moins en philosophie un système, que l'histoire était finie. Théodore Adorno a fait ce constat lorsqu'il dit : « Pas de poésie après Auschwitz »³⁶⁰. Et Walter Benjamin pouvait à son tour dire qu'« on ne sait plus raconter des histoires, on ne sait plus que se plaindre »³⁶¹. Ce déclin de la narration, Wajdi Mouawad le met en scène dans ses spectacles, certainement pour rappeler tout comme le fait Walter Benjamin qu'il y a une perte de mémoire, en revenant sur les grandes guerres qui ont par exemple marquées l'histoire de ce XX^e siècle. Ainsi, le silence sur les événements qui se sont passés, et que l'on observe chez les personnages de Mouawad, est-il lié à la difficulté de raconter l'horreur à laquelle se heurtent ceux qui ont vécu la guerre et l'exil. Dès lors, on pourrait dire que le théâtre de Wajdi Mouawad lui aussi est dans une sorte d'impasse narrative dans la mesure où il se trouve dans un univers artistique où être devant un public et raconter des histoires ou dire qu'« il était une fois » est mal perçu, car ce ne serait que pure affabulation ou fabrication comme il le dit lui-même. Aussi, le tabou de

³⁶⁰ Théodore Adorno aborde la question de la poésie après Auschwitz, dans un article écrit en 1949 et repris en 1955 dans le recueil *Prismes* (éditions Payot, 1986, pour la traduction française). « La critique de la culture, écrit-il, se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes ».

³⁶¹ Connue pour son essai, *L'œuvre d'art à la époque de sa reproductibilité technique*, auquel nous accordons un intérêt dans cette réflexion, Walter Benjamin parle, contrairement à Adorno, de « barbarie reconstructive », pour affirmer que la narration porte en elle un espoir de la rédemption d'une humanité souffrante.

la narration auquel Wajdi Mouawad fait face par l'entremise des récits de vie de ses personnages est lié au malaise que suscite le ressassement d'événements douloureux du XX^e siècle :

*Jusqu'à la Shoah, on regardait les ombres sur les parois de la caverne. De ces ombres-là, on a tiré la poésie, la philosophie, la littérature, le théâtre. Voilà ensuite une génération qui dit : « Ces ombres nous ont conduit à la catastrophe, il ne faut plus voir que la caverne. »*³⁶²

Dans *Forêts* une scène illustre ces propos. De 1914 en 1918 la France et l'Allemagne sont en guerre. En 1917 Lucien, un soldat déserteur arrive dans une maison située en plein cœur de la forêt où habitent Léonie et ses sœurs. Quelques jours après, le soldat va chercher à savoir d'où provient la voix qu'il entend chanter toutes les nuits depuis son arrivée. Ce qui est frappant et qui nous permet de faire le parallèle avec les propos de Wajdi Mouawad sur la caverne, c'est que cette voix est celle d'Hélène, la mère de Léonie, Jeanne et Marie. La voix provient d'une fosse qui se trouve à quelques lieux de cette maison. Cependant lorsque Lucien demande à Léonie l'origine de cette voix, cette dernière refuse d'abord de lui dire la vérité. Ce qu'elle fera plus tard. S'occuper des ombres, c'est par exemple raconter ce qui a conduit Hélène à se retrouver dans la fosse, remontant par le récit dans les histoires familiales, les amours, les promesses... Pour Wajdi Mouawad il est impossible de parler de la caverne sans évoquer les ombres. Cette caverne sans ombres, semble ne pas être l'histoire telle qu'il la déplie. Cependant en tant qu'exilé de la guerre du Liban, la nécessité de la narration s'impose à lui et apparaît comme le seul moyen qui pourrait l'arracher à l'exil. Mais comment le récit de l'exil et de la guerre peut-il résister et avoir une importance particulière dans une époque où les histoires des « peuples » nous envahissent et où l'œuvre d'art est devenue une marchandise? Comment l'auteur peut-il continuer à raconter des histoires dans ce nouvel ordre narratif qui est, entre autres, la conséquence de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art ?

En effet la thèse de Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* est que la valeur unique de l'œuvre d'art authentique se fonde

³⁶² Wajdi Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009, Op. Cit.*, p. 38.

sur sa valeur d'usage originelle et première, c'est l'art traditionnel, celui de l'ère libérale au XIX^e siècle et qui est destiné à la contemplation ou à la lecture individuelle. Toutefois au XX^e siècle, en exposant l'œuvre d'art à la reproductibilité technique, à la rationalité marchande, non seulement on remet en question sa définition comme pratique détachée de l'ensemble du système de production mais encore on la dépossède de toute signification culturelle. La révolution technologique de production des œuvres privilégie un usage commercial plutôt que littéraire, et est en même temps une opération d'occultation de la valeur originelle de l'œuvre d'art.

Walter Benjamin lie cette impossibilité à raconter non seulement à l'effroyable déploiement de la technique mais aussi à la guerre, curieuse similitude avec la tétralogie de Wajdi Mouawad :

Qui peut encore, aujourd'hui, rencontrer des gens capables de raconter quelque chose avec certitude ? Où entend-on encore, aujourd'hui, de la bouche de ceux qui meurent des paroles si durables qu'elles cheminent de génération en génération à la lumière d'un cycle ? Qui trouve encore, aujourd'hui, secours dans l'évocation d'un proverbe ? Qui oserait même tenter de se débarrasser de la jeunesse en la renvoyant uniquement dans sa propre expérience ? Non au moins ceci est clair : l'expérience a subi une chute de valeur, et cela s'est produit à une génération qui, entre 1914 et 1918, a fait l'une des expériences les plus monstrueuses de l'histoire universelle. Cela n'est peut-être pas aussi étrange qu'il ne semble.³⁶³

Aujourd'hui avec le progrès technologique et ses modes de manifestation, à savoir télévision, internet, téléphone, livres, il y a un fossé qui s'est creusé entre les enfants et leurs parents. Les normes et les valeurs ne sont plus garanties dans la cellule familiale par le père ou la mère à travers le conte par exemple, mais par un vaste réseau informatif, ce qui entraîne un ébranlement de la transmission père-fils, une pauvreté en « expérience communicables », parce que le récit vecteur d'une charge émotionnelle a laissé la place aux programmes télévisés et sites internet :

³⁶³ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté : Suivi de Le conteur, La tâche du traducteur*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001, p. 38.

*Des divers médias existants, le téléviseur [...] une fois allumé, diffuse en boucle, à partir d'un éventail de chaînes nationales et internationales, un flux ininterrompu d'images. Là, et dans certaines circonstances, le primat du visuel peut aller jusqu'à noyer la parole du sujet, directement annulée par un no comment qui l'abandonne à sa solitude et au non-sens d'une image brute, non médiatisée par le langage.*³⁶⁴

En partant donc de cet inquiétant déploiement de la technique qui s'interpose entre l'individu et le monde, voire entre les individus, et dénature les relations interpersonnelles, comme cela se présente dans *Ciels*, on peut dire qu'avec la révolution technologique, il y a un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition qui se résume dans le déclin actuel de la narration. Contre cet état de fait, la trilogie de Wajdi Mouawad, puisqu'elle fait appel au travail de mémoire est une production narrative ayant pour fonction de reconstruire le passé. Le fait de raconter son histoire apparaît donc comme une sorte de rite dont le but est de provoquer l'émotion, la prise en charge du destin, et permet lorsque cette histoire est douloureuse de la surmonter et/ou de continuer à vivre normalement. Le fait de raconter une expérience traumatique est un véritable mécanisme d'adaptation sociale, un espoir de rédemption d'une communauté ayant connu la guerre, le génocide, les déportations : la crise. *Ciels* en revanche ouvre un autre questionnement.

La société que décrit Wajdi Mouawad dans son théâtre a traversé ou traverse l'horreur : les guerres, les déportations, les parricides, les infanticides... Dans *Littoral* par exemple, Wilfrid en se rendant dans le pays natal de ses parents pour enterrer son père rencontre les jeunes de son âge et doit avec eux raconter ce qui s'est passé dans ce village détruit par la guerre. Jeanne et Simon dans *Incendies*, en allant à la recherche de ce père qu'ils croyaient mort et de leur frère dont ils ignoraient l'existence, reconstruisent l'histoire douloureuse de leur mère durant la guerre. De même dans *Forêts*, Loup en remontant le fil de ses origines, ouvre une porte qui la conduira dans les méandres d'une saga familiale dont elle est issue et liée aux diverses guerres. L'indicible, l'intraduisible, l'horreur ou l'expérience traumatique dont il est question dans notre analyse est le fait des parents, les enfants ne savent pas, car ce n'est qu'au

³⁶⁴ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Op. Cit., p. 24-26.

cours de leur voyage qui n'est autre qu'une sorte de quête initiatique qu'ils vont découvrir la vérité, ce passé qu'on leur demande d'oublier, parce qu'il est impossible de le dire ou traduire. Toutefois, la narration étant un mécanisme d'adaptation sociale d'une société en crise, c'est en faisant ce retour au lieu de naissance que les enfants de survivants retrouvent le fil de leur histoire. Mais en étant les vecteurs de ce passé, ils vont créer en le racontant les possibilités de réconciliation non seulement avec soi-même mais aussi entre soi-même et autrui.

Parallèlement, en demandant donc aux enfants de survivants d'oublier, les parents survivants veulent les préserver de cette histoire douloureuse pour leur permettre de vivre normalement. Raconter l'horreur apparaît dès lors comme quelque chose d'indicible, d'intraduisible pour les parents survivants. Nawal dans sa lettre aux jumeaux (ses enfants) en disant qu'« il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à la condition d'être découvertes »³⁶⁵ fait allusion à l'impossibilité pour celui qui a vécu directement l'horreur de la dire ou plutôt pour celui qui ne l'a pas vécue (l'enfant) de la comprendre. En d'autres termes, ceux qui ont vécu des expériences traumatiques comme le génocide arménien, le Rwanda, la guerre en ex-Yougoslavie sont souvent dans l'incapacité d'exprimer ou de raconter ce qui s'est réellement passé. Giorgio Agamben insiste dans *Ce qui reste d'Auschwitz* sur la différence faite par Levi entre les survivants et les engloutis, et en vient à dire que « le vrai témoin est celui qui ne peut raconter »³⁶⁶ ce qu'il s'est passé. Le témoignage de l'expérience traumatique est donc une réappropriation d'une histoire par/pour ceux qui l'ont vécue. C'est une révélation aux autres, un acte d'exhumation, une libération. En ce sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad les témoignages ont pour but d'amener une souffrance parentale, collective, encryptée dans le mutisme, le silence ou l'absence d'affects non exprimés à être racontée. Dans *Incendies* on voit par exemple que Nawal, après s'être rendue compte qu'elle a été torturée et violée par son fils pendant la guerre, se mure dans le silence pendant cinq ans. Et ce n'est que des années plus tard, après sa mort, que ses enfants vont reconstituer son histoire. D'autres sombrent dans la folie. C'est le cas dans *Forêts* d'Edmond le girafon que Ludivine retrouve dans un asile de fous. En effet, Edmond en se rendant dans le monde pour préparer l'arrivée de sa sœur Hélène et de ses nièces Jeanne et Marie, alors que lui et ces dernières vivaient depuis leur naissance dans un

³⁶⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 90.

³⁶⁶ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, 1999, p. 17.

zoo à l'écart du monde, découvre les horreurs de la guerre, l'enfer comme il le dit lui-même, et devient fou. Et ce n'est que lorsque Ludivine vient l'interroger des années plus tard qu'il va recouvrer la raison et se mettre à lui raconter ce qui s'est passé au zoo.

Dans la façon dont le passé est reconstruit chez Wajdi Mouawad la pratique psychanalytique est intéressante pour comprendre le rôle du récit. En partant donc de la quête du sens, puisque l'objectif des enfants survivants ou des survivants enfants en enquêtant est d'aboutir à une mise en intrigue intelligible, acceptable et constitutive de l'identité personnelle, on voit que l'une des médiations par laquelle passent les personnages pour raconter c'est l'autre, celui qui écoute. Dès lors, la présence d'un tiers est indispensable à l'expression de la mémoire la plus douloureuse, traumatique. Il faut qu'il y ait une distance face à l'événement traumatique pour pouvoir le traduire, car l'expérience traumatique vient interrompre la continuité du temps dans la vie du sujet. La narration serait porteuse chez Wajdi Mouawad d'une charge réparatrice ou cathartique. Elle est une étape importante du processus de résilience. Raconter une expérience traumatique est donc un moyen de reprendre pied dans la société. Le témoignage ou si l'on veut la narration est donc une possibilité de se frayer un chemin pour un au-delà du trauma. C'est se réapproprier son histoire en se décalant de l'expérience traumatique qui, elle, a interrompu le cours normal de la vie. Cette réappropriation de l'histoire comme on le voit dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, permet de re-partir et de ré-instaurer un vivre ensemble malgré les souffrances. On peut donc dire que « les survivants transmettent [...] un effondrement psychique attestant une triple rupture des liens : rupture en eux-mêmes, rupture avec ce qui fut le terreau de leur vie, rupture avec le monde des autres. C'est pourquoi, s'il importe aux héritiers, aux enfants des survivants, de leur prêter parole c'est bien, en fait, pour remettre leurs ascendants et donc eux-mêmes à nouveau en lien avec le monde, pour les réinsérer quelque part dans l'après-coup du désastre, mais aussi se réinsérer dans l'histoire du monde qui les a ignorés lors du crime »³⁶⁷. Cependant, on voit bien que ce problème philosophique de la place à accorder aux horreurs du passé, à ce qu'ont vécu les ascendants loin d'être, comme c'est le cas dans la trilogie *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, cette recherche des traces qui devront désormais servir de cadre aux nouvelles modalités d'un vivre ensemble, sont précisément à l'origine du malheur dans *Ciels*. Alors que les trois premiers volets de la tétralogie sont axés sur le passé, et consistent à prendre en

³⁶⁷ Janine Altounian, *L'intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Dunod, Paris, 2005, p. 42.

charge le passé, l'assumer, dans le dernier volet où les jeunes appellent au meurtre du père et détruisent les œuvres d'art, il y a une réflexion qui s'ouvre sur l'avenir.

1.3. De la trilogie Littoral, Incendies, Forêts au point d'orgue Ciels : Prendre en charge le passé, questionner le présent, et se projeter vers le futur.

Littoral, Incendies et Forêts sont les trois premiers volets d'un ensemble dont *Ciels* est le contrepoint. Sans pour autant être une « suite narrative », la trilogie apparaît comme un retour au lieu de naissance, une fuite en arrière, une trajectoire d'errance pour constituer le puzzle du passé, retrouver le fil de l'histoire, la prendre en charge. Effectivement, dans les trois premières pièces, les personnages de Wajdi Mouawad sont toujours dans une sorte de quête des origines, toujours poussés à entreprendre un voyage, à partir d'un « ici et maintenant » pour un « ailleurs-autrefois », à enquêter sur l'origine de leur naissance. Et c'est là, dans cet « ailleurs-autrefois » qu'ils découvrent ce qu'ils sont vraiment.

Dans *Littoral, Incendies et Forêts*, contrairement à *Ciels*, Wajdi Mouawad invente un théâtre où la quête identitaire des personnages s'accompagne d'un retour des protagonistes sur leur terre d'origine. Comme nous l'avons déjà dit, dans *Littoral* en décidant d'aller enterrer au pays natal son père qu'il n'a pas connu mais dont l'organisation des funérailles lui revient, Wilfrid part, sans le savoir, à la recherche du fondement même de son existence. Dans *Incendies*, c'est en recherchant le père qu'ils croyaient mort et, le frère dont ils ignoraient l'existence, au pays natal de leur défunte mère dont le douloureux passé se révèle par bribes, au fur et à mesure de leur quête, que Jeanne et Simon découvrent le secret de leur naissance. C'est également en remontant le fil de ses origines, que Loup, jeune héroïne de *Forêts*, habitée d'un indescriptible mal de vivre, se confrontera au passé de ses ancêtres. L'écriture des pièces *Littoral, Incendies et Forêts* repose donc sur la volonté de refonder la filiation et le sens à la suite de la mort du père ou de la mère. C'est ici un parcours identitaire qui se construit, puisque la mort du père ou de la mère rend la parole non seulement possible, mais engage les protagonistes dans une enquête sur le passé : l'errance dans le pays natal devient à la fois une entreprise de deuil et une reconquête du fil de leur histoire. Ce que l'on peut

tirer du parcours des personnages de Mouawad, qui nous semble-t-il sont dans une sorte de cure psychanalytique, est le caractère blessé de la mémoire : le retour au pays natal est un mécanisme, une initiation qui consiste à faire face au passé et donc à accepter les traumatismes qui sont inhérents à ce dernier. Le traitement du souvenir sur le plan collectif met en évidence, à une échelle individuelle, le rôle actif de la mémoire. L'autre usage du travail de la mémoire invoquée d'ailleurs par Freud dans ses essais, c'est le « travail du deuil ». Et on peut dire, en observant le comportement des personnages de Mouawad que « le deuil n'est pas seulement affliction, mais véritable négociation avec la perte de l'être aimé dans un lent et douloureux travail d'assimilation et de détachement. Ce mouvement de remémoration par le travail du souvenir et de mise à distance par le travail du deuil démontre que la perte et l'oubli sont à l'œuvre au cœur même de la mémoire pour en éviter les troubles »³⁶⁸. En ce qui concerne l'assimilation on le voit quand Wilfrid dans *Littoral* s'approprie le passé de son père, notamment sous la forme de ce qui reste de ce dernier, le corps, la valise contenant les lettres, l'histoire de la guerre. Le détachement se manifeste lorsqu'il prend peur du spectre de son père, cherche à l'enterrer n'importe où pour s'en débarrasser.

En revanche, *Ciels* se présente comme un contrepoint de la trilogie *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Car cette pièce « ne supporte aucune référence au passé, ni à l'enfance, ni aux origines des protagonistes. [...], *Ciels* ne fait pas se côtoyer ni dialoguer les vivant avec les morts, [...]. *Ciels* ne se préoccupe pas des histoires secrètes des familles, *Ciels* enfin ne met pas au centre de son récit un personnage sorti de l'adolescence »³⁶⁹. *Ciels* est une pièce où un art poétique de la violence prend forme. C'est une pièce dans laquelle les mensonges des dieux et les maux d'aujourd'hui, comme dit l'auteur dans la quatrième de couverture, se font face pour rendre compte de l'inévitable violence et des horreurs de notre temps. La différence entre *Ciels* et les trois premiers volets de la tétralogie c'est qu'avec *Ciels* Wajdi Mouawad nous décrit une génération qui se sert justement du passé pour justifier sa violence. De ce point de vue, eu égard au fait que dans la trilogie le passé est pris en charge pour construire un avenir meilleur, on peut dire que dans *Ciels* le processus de construction d'un vivre ensemble

³⁶⁸ François Dosse, « Entre histoire et mémoire : Une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente*, septembre 1998, p. 7.

³⁶⁹ Wajdi Mouawad, *Ciels*, *Op. Cit.*, p. 7-8.

malgré les horreurs du passé est altéré au profit d'un éternel recommencement de la violence.

Ciels s'inscrit pourtant dans le problème philosophique de la place à accorder aux horreurs du passé. Cette pièce n'est pas tournée vers le passé, mais vers le futur, elle ne cherche pas à reconstruire un monde perdu, un passé sans lequel la construction de l'individu s'avère impossible, mais à éviter que le monde ne soit totalement détruit par un éventuel attentat terroriste qui serait probablement organisé par des extrémistes islamistes ou par une jeunesse rassemblée par-delà les frontières. Dans les deux premiers volets de la tétralogie, notamment *Littoral* et *Incendies*, l'auteur parle de la guerre civile du Liban qui a duré de 1975 à 1990. Cette guerre l'auteur nous la présente comme étant son drame personnel. D'ailleurs on retrouve dans ces deux spectacles plusieurs biographèmes permettant d'établir un lien entre la vie de l'auteur et son théâtre. Wajdi Mouawad revient sur cette guerre qui est à l'origine de son exil comme s'il voulait reconquérir cette partie de l'histoire, l'assumer, la prendre en charge. En observant le comportement des personnages qui tout au long de ces deux pièces creusent le passé en recherchant une photo, un souvenir, on a l'impression qu'à travers ces deux pièces il veut reconquérir son propre passé. Avec *Forêts* où il est non plus question de la guerre du Liban, mais des guerres européennes, il élargit le propos et nous montre que son drame peut avoir une portée universelle. Ainsi, peut-on dire qu'il y a une évolution dans la pensée de Wajdi Mouawad.

Dans ces trois premières pièces les personnages sont toujours habités par cette envie d'enquêter sur leurs origines. Peu importe ce que ces origines cachent, l'important c'est de refonder la filiation, de savoir qui ils sont et d'où ils viennent, pour enfin vivre normalement. Par rapport à ces trois spectacles ce que l'on ne retrouve pas dans la dernière pièce, c'est un au-delà du trauma où les possibilités de réconciliation avec soi-même et autrui sont réunies. Dans *Ciels* il semble que ceux qui ont le devoir de créer les conditions d'un vivre ensemble sont animés d'un esprit de vengeance. Au lieu de s'appuyer sur les horreurs du passé afin d'en tirer des leçons et construire une communauté sans haine comme on le voit dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* où le passé est l'élément principal de la refondation du sens, les horreurs du passé sont à la base du malheur des personnages dans *Ciels*. La jeunesse que nous décrit Wajdi Mouawad est animée d'un esprit de vengeance, et donc accrochée aux horreurs du passé dont elle reproduit le schéma. La voix masculine dans cette pièce lance un appel au meurtre du

père, à la destruction des musées des huit pays les plus riches de la planète sous prétexte que ces pays sont « la géographie des puissances des deux premières guerres mondiales, matrices des guerres d'aujourd'hui, d'un siècle mécanique et de son cortège de morts. C'est la géographie du sang versé, c'est la géographie de la jeunesse massacrée. Celle d'hier et celle d'aujourd'hui »³⁷⁰. En appelant au meurtre du père et en détruisant les œuvres d'art, il y a une reproduction de ce geste hégémonique et finalement destructeur par la jeunesse. La jeunesse que décrit Wajdi Mouawad, en se révoltant au nom des horreurs du passé, dit non au passé, et refuse ainsi de l'assumer comme le font les autres dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. Ce qui apparaît derrière cette situation et qui sans doute est une preuve que cette jeunesse veut vivre sans mémoire c'est l'appel au meurtre du père, la destruction des musées. Ces deux éléments sont le symbole de la mémoire, de ce qui a existé avant. Appeler au meurtre du père ou chercher à détruire les musées n'est plus ni moins que vouloir faire table rase du passé individuel, du patrimoine culturel collectif. Si l'on s'en tient à ce que l'art est l'une des clés de l'énigme comme nous l'avons vu en parlant du tableau de Tintoret, il apparaît que l'artiste occupe une position particulière, et qu'il joue un rôle essentiel dans la société. En effet, tous les messages interceptés et consignés par Valery ne deviennent intelligibles qu'à la lumière du tableau du Tintoret, que si on les écoute en regardant le tableau de l'*Annonciation* avec les yeux de Valery. Ce sont les terroristes, qui choisissent une œuvre d'art comme moyen de communication et stratégie d'attaque. Pour ces terroristes le tableau n'est pas un instrument de beauté mais de mort, puisqu'ils s'en servent comme stratégie. Le constat désespéré que ces jeunes tirent de leur observation du monde montre qu'ils ne croient plus en l'humanité. Et c'est pour cela qu'ils s'attaquent à ce qui est la plus haute expression de cette humanité, l'art, patrimoine culturel d'une communauté, pour commettre des actes de violence en détruisant les musées.

En établissant un parallèle entre ce qu'il se passe dans *Ciels* et le contexte actuel, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'un questionnement sur l'œuvre d'art, autrement dit d'une alerte de l'artiste qui s'inquiète de la place de plus en plus réduite que l'on accorde à l'art dans la société. Mouawad en choisissant l'art comme le centre de sa pièce, en le réconciliant avec la réalité la plus brûlante, veut nous amener à comprendre que l'art doit être considéré, non seulement comme un instrument de lutte

³⁷⁰ Wajdi Mouawad, *Ciels*, *Op. Cit.*, p. 59.

contre le pouvoir, mais aussi comme ce qui permet de donner du sens. Nous vivons une époque où le numérique a pris le dessus sur tout. Nous sommes dans un monde virtuel. Et c'est précisément dans ce monde que Wajdi Mouawad fait agir ses personnages. Les expressions qui concourent à dire qu'il s'agit du numérique dans cette pièce sont nombreuses : ordinateur, vidéoconférence, contact audio vidéo, messagerie, téléphone. Ce que laisse entendre l'auteur ici en décrivant une jeunesse qui s'attaque à la figure du père, aux œuvres d'art, en se servant du numérique pour préparer leur action, c'est que cette jeunesse ne valorise que l'instant présent. Il faudrait certainement se référer à ce qu'a dit Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne* sur la condition du savoir dans les sociétés les plus développées pour comprendre cet état de fait. En partant de l'hypothèse selon laquelle « le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit post-industriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne »³⁷¹, il démontre que les transformations technologiques ont une incidence sur le savoir car ces dernières ont affecté la recherche et la transmission des connaissances. En ce qui concerne la recherche, « un exemple accessible au profane en est donné par la génétique, qui doit son paradigme théorique à la cybernétique »³⁷². Pour ce qui est de la transmission des connaissances, « on sait comment en normalisant, miniaturisant et commercialisant les appareils, on modifie déjà aujourd'hui les opérations d'acquisition, de classement, de mise à disposition et d'exploitation des connaissances »³⁷³. Il est raisonnable de penser que « la multiplication des machines informationnelles » affecte le rapport que la jeunesse actuelle a avec le passé. La jeunesse que nous décrit Mouawad vit dans l'instantanéité, l'immédiateté, elle ne se préoccupe pas de ce qui vient avant ou après. Aujourd'hui Mouawad nous montre que nous sommes face à des jeunes qui disent : « Je veux tout, tout de suite, [...], et que ça soit beau, et grand et magnifique et bouleversant. Ou alors rien, c'est-à-dire rien, [...] »³⁷⁴. Ces propos qui ne sont autres que ceux d'Odette à Alexandre dans *Forêts* illustrent l'importance que la jeunesse accorde au présent, à l'instant. Et si elle s'acharne sur les œuvres d'art comme c'est le cas dans *Ciels*, c'est parce qu'elle ne mesure pas la portée mémorielle d'une œuvre artistique. Le jeune que nous décrit

³⁷¹ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éds. de Minuit, 1979, p.11.

³⁷² *Id.*, p. 12.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p. 59.

Mouawad est à l'image de Victor Eliot Johns, c'est-à-dire incapable de choisir parmi des œuvres exposées dans un musée celles qui traduisent sa perception de la beauté :

Victor Eliot Johns. Ouais, je... je sais pas là... faut que je fasse un diaporama avec des photos que je prends dans un musée, puis qu'après ça j'exprime pour moi c'est quoi la beauté.

Victor Eliot Johns. Je trouve c'est n'importe quoi là, je veux dire comment que moi je serais supposé de comprendre ça la beauté là, puis d'expliquer, faire un texte sur la beauté là tsé !

Victor Eliot Johns. Je sais ben, mais... je sais qu'il y a des choses qui sont belles, je sais c'est quoi quelque chose de beau mais... comment je peux dire pourquoi que tu trouves quelque chose de beau ! C'est dur à exprimer...³⁷⁵

Ce qui explique pourquoi la génération actuelle se retourne contre le patrimoine culturel, c'est que les connaissances lui sont instantanément fournies par les techniques dites de pointe au point qu'elle n'a plus besoin de les traduire : tout ce qui dans la nature du savoir ne peut être traduit est délaissé. Comme nous l'avons dit, cette pièce est tournée vers l'avenir. Elle est aussi une sorte d'avertissement sur l'éventuelle catastrophe à laquelle s'expose l'humanité. En d'autres termes Wajdi Mouawad interroge notre époque et dépeint cette jeunesse migrante sans repères, sans attaches avec le passé qui ne se préoccupe que de l'instant présent, ces jeunes nés pendant les guerres, Vietnam, Liban, Iran Irak, et qui ont grandi à l'ombre des hécatombes : Bosnie, Rwanda, Kosovo, Tchétchénie. Il montre ces enfants qui au lieu de briser le cycle infernal de la vengeance appellent au sang du père. Il montre aussi une mère infanticide qui pourtant acceptera à la fin de la pièce de conserver l'enfant qu'elle porte. Avec *Ciels*, Mouawad rappelle au lecteur/spectateur que l'art est le produit d'une individualité et le patrimoine d'une communauté. En soulignant comment l'art peut éclairer l'humanité, en accordant une place primordiale aux musées, il invite à réfléchir à la place et au rôle de l'art dans une société. Dans tous les cas, Wajdi Mouawad en partant de son histoire personnelle élargit le débat pour rendre compte d'une histoire

³⁷⁵ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit. p. 69.

collective. Du même coup, les récits de vie des personnages ont tendance à contribuer à l'élucidation et au réajustement de l'histoire de toute une communauté.

II. LES FORMES DE CONSERVATION ET TRANSMISSION MÉMORIELLE CHEZ WAJDI MOUAWAD.

2.1. Testaments, lettres, cahiers, livres.

Dans les spectacles de Wajdi Mouawad nous constatons que la transmission mémorielle du point de vue des protagonistes est le fait des testaments, lettres, cahiers, livres et autres supports comme la veste en toile bleue de Nawal dans *Incendies*, les fichiers de l'ordinateur de Valéry Masson dans *Ciels*. Les documents familiaux, personnels, intimes vont permettre de vaincre l'oubli et l'horreur indicible. Dans *Littoral* lorsque Wilfrid apprend la mort de son père, il va voir une personne et cette dernière va lui remettre la valise et les effets personnels de son père. Dans la valise laissée par son père il y a des lettres non expédiées mais dont il est le destinataire. Nous parlons des lettres comme des objets de conservation et transmission mémorielle familiale parce que ce sont elles qui vont raconter à Wilfrid dans quelles conditions il est né, qui étaient son père et sa mère. On le voit dans la conversation entre Wilfrid et le fantôme de son père :

Entre le père.

[...]

Wilfrid. Tu es mort, c'est pour ça que je m'énerve !

Le père. Je suis mort, je suis mort, et alors !

[...]

Le père. Ce n'est pas pour ça que je suis venu te voir. J'ai vu que tu avais ouvert ma valise rouge. Je voulais être avec toi pour t'aider à comprendre ce qu'il y a dedans.

Wilfrid. « Lettres non expédiées » ! Wilfrid, Wilfrid, Wilfrid... des lettres pour moi ?!

*Le père. Elles te raconteront ton père, elles te raconteront ta mère.*³⁷⁶

Dans les lettres non expédiées Wilfrid va découvrir des choses importantes sur lui-même, ses parents, donc sur ses origines. Il va apprendre que pendant la guerre il était encore dans le ventre de sa mère, qu'ils habitaient au sixième étage d'un immeuble, que pendant les bombardements ses parents et les voisins descendaient à l'abri situé au sous-sol, que sa mère ne pouvait pas garder l'enfant parce qu'elle était fragile, que sa mère est morte en le mettant au monde :

Le père adulte. Mon petit Wilfrid.

*Je ne sais pas pourquoi je t'écris, je ne sais pas pour qui j'écris. Je ne sais plus qui je suis. Je t'écris à toi parce qu'il n'y a personne à qui écrire. Aujourd'hui c'est ton deuxième anniversaire et je songe combien seront triste les jours qui rappelleront celui de ta naissance puisque ce jour te rappellera la mort de ta mère. Tu as deux ans...*³⁷⁷

Nous avons entre autres objets de transmission mémorielle dans *Littoral* la quantité extraordinaire de gros livres contenant les noms. Ce qui est frappant c'est que le personnage de Joséphine a été obligée étant donné le manque de crayon d'apprendre tous les noms par cœur et de les retranscrire dans un cahier :

Joséphine. Un crayon ! Mira Abou-Castelhalim, Mika Abou-Castelhalim, Jean Abou-Castelhalim, Charlotte Abou-Castelhalim. C'est assez urgent, je vous en prie ! [...] J'ai perdu le mien. C'est bête, c'est si bête ! Est-ce que quelqu'un aurait un crayon ?

Simone lui tend un crayon. [...]

³⁷⁶Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 36-37.

³⁷⁷*Id.*, p. 37.

Joséphine. Ce n'est pas le papier qui manque. Mais le crayon ! J'ai été obligée de tout apprendre par cœur !

Simone. Apprendre quoi ? [...]

Joséphine. Attendez ! (Elle retranscrit dans un cahier.) Mira Abou-Castelhalim, Mika Abou-Castelhalim, Jean Abou-Castelhalim, Charlotte Abou-Castelhalim. [...]

Il ressort ici qu'il est possible de conserver et de transmettre par écrit et oralement une mémoire familiale et communautaire.

Dans *Incendies* le testament, les lettres, le cahier rouge, la veste en toile bleue de Nawal Marwan permettent de conserver et de transmettre la mémoire. Dans les dernières volontés de Nawal nous constatons qu'il y a un certain nombre d'éléments qui participent de la vie de Nawal et s'inscrivent dans son passé : la veste en toile bleue qu'elle lègue à Jeanne, le cahier rouge qu'elle destine à Simon, les lettres au père et au fils.

L'idée du testament comme objet de transmission mémorielle familiale s'explique en ce sens que c'est en lisant le testament de leur mère Nawal, que Jeanne et Simon apprennent qu'ils ont un père et un frère dont ils ignoraient l'existence. Le testament de Nawal a donc permis de conserver et transmettre aux jumeaux Jeanne et Simon le passé de Nawal, et donc leurs origines. La veste en toile bleue va permettre à Jeanne de découvrir que sa mère était prisonnière parce qu'elle avait assassiné le chef de la milice, et qu'elle a accouché en prison. Le cahier rouge sera l'occasion pour Simon de découvrir que sa mère Nawal à l'âge de 65 ans a témoigné devant les juges et face à son bourreau Abou Tarek lors du procès concernant la guerre qui a ravagé son pays. Quant aux lettres elles vont permettre à Jeanne et à Simon de se rendre compte que le père (Abou Tarek) et le frère (Nihad Harmani) qu'ils recherchent ne sont qu'une seule et même personne.

Dans *Forêts* le cahier est aussi un objet de conservation et de transmission de la mémoire. En effet, il y a dans cette pièce une séquence dans laquelle Loup et Douglas Dupontel vont rencontrer le notaire de la famille Keller où il est question de transmission :

Notaire. [...] Nous avons tenté de conserver le cahier dans le meilleur état possible, mais il faut dire qu'il a, visiblement, beaucoup voyagé. Mon grand père a eu ce cahier, il l'a transmis à mon père qui me l'a transmis. Le voici.

Douglas Dupontel. Ce cahier vous a donc été remis par Edmond Keller !

*Notaire. Il ne me l'a pas remis à moi, je n'étais pas encore né. Mais il l'a remis à mon grand-père. Cela ne m'empêche pas d'être ému de vous le remettre aujourd'hui. Comme si une époque se terminait.*³⁷⁸

On note ici que la transmission se fait dans une suite de générations, et que si l'on remonte cette chaîne générationnelle on arrive à l'origine. En lisant donc ce cahier Loup et Douglas Dupontel vont découvrir une partie de l'histoire de la famille Keller, partant ses origines. On est donc loin ici de la transmission des grands événements historiques qui constituent la mémoire collective. Mais chez Wajdi Mouawad les deux mémoires s'alimentent l'une l'autre.

2.2. Photos, épitaphes, cassettes.

Les photos, épitaphes et enregistrements sont aussi dans les spectacles de Wajdi Mouawad des objets de conservation et transmission mémorielle. Dans *Incendies* la photo de Nawal à l'âge de 40 ans avec Sawda est au centre de l'enquête de Jeanne sur le passé de sa mère. On le voit dans la scène 16 intitulée « Par où commencer » :

Antoine. Vous n'avez rien trouvé d'autre ?

Jeanne. Rien. Juste une petite photo. Elle me l'avait déjà montrée. Elle, à 40 ans, avec une de ses amies. Regardez.

³⁷⁸ Wajdi Mouawad, *Forêts, Op. Cit.*, p. 79.

*Elle lui montre la photo. Antoine examine la photo.*³⁷⁹

On le voit clairement au début de la scène 18 intitulée « Photographie et autobus du Sud » où Antoine et Jeanne essaient de reconstituer l'histoire de Nawal en commentant cette photo :

Antoine et Jeanne à l'université. La photo de Nawal (40 ans) et Sawda projetée au mur.

Antoine. On est au pays de votre mère. C'est l'été, on le voit aux fleurs qu'il y a derrière elles. Ce sont des herbes sauvages qui poussent en juin et juillet. Les arbres sont des pins parasols. Il y en a partout dans la région. [...] Sur l'autobus dans le fond, brûlé, là, il y a des inscriptions. J'ai demandé à l'épicier au coin de ma rue qui vient du pays, il a lu : Réfugiés de Kfar Rayat.

[...]

Antoine. Maintenant regardez. Vous voyez, au-dessus de sa main...

Jeanne. Qu'est-ce que c'est ?

Antoine. La crosse d'un pistolet.

Jeanne. Qu'est-ce qu'elle faisait avec un pistolet ?

*Antoine. La photo ne le dit pas. [...]*³⁸⁰

La photo dont il question ici a été prise alors que Nawal n'avait que 40 ans. On se rend compte que 25 ans plus tard après la mort de Nawal cette même photo devient un objet, une trace, un morceau de la vie de Nawal. La photo est donc un support de conservation et de transmission mémorielle, en ce sens qu'il permet à Jeanne 25 ans plus tard de reconstituer un morceau de vie de l'histoire de sa mère, de donner du sens aux dernières volontés de sa mère.

Il y a aussi parmi les objets de conservation et de transmission de la mémoire dans *Incendies*, les enregistrements. En effet au cours des cinq années passées au chevet

³⁷⁹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 39.

³⁸⁰ *Id.*, p. 43.

de Nawal, Antoine devenant étourdi à force d'entendre le silence de Nawal s'est mis à apporter un enregistreur à cassettes pour l'enregistrer pensant que lorsqu'il n'était pas là Nawal parlait. Ces enregistrements, Antoine va les remettre à Jeanne :

Antoine. Du silence, son silence. Le soir avant de la quitter, je démarrais l'enregistrement. Un côté d'une cassette faisait une heure. Je n'ai pas trouvé mieux. Le lendemain, je retournais la cassette, et avant de la quitter, je partais à nouveau l'enregistrement. J'ai enregistré plus de cinq cents heures. Toutes les cassettes sont là. Prenez-les. C'est tout ce que je peux faire.

Jeanne prend la boîte.

Ces cassettes Jeanne les écoute tout au long de son enquête. On le voit à partir des didascalies telles que « *Jeanne écoute dans son walkman les cassette qu'Antoine lui a données. Le silence de sa mère emplit toute sa tête.* », « *Jeanne donne l'un des écouteurs de son casque à Simon qui le plaque contre son oreille. Jeanne plaque l'autre écouteur contre la sienne. Tous les deux écoutent le silence.* », « *Jeanne pose ses écouteurs sur ses oreilles, introduit une nouvelle cassette et recommence à écouter le silence de sa mère* », etc. Dans la dernière cassette au-delà du silence, une voix leur parvient :

Jeanne, Simon, Nihad,

Ce soir,

Comme la branche se libère de son fardeau d'hiver,

Je me suis senti à nouveau libérée

Comme au temps ancien de l'enfance et du bonheur.[...] ³⁸¹

Tout comme nous venons de le voir avec la photo, les enregistrements font aussi partie chez Wajdi Mouawad des éléments sur lesquels reposent la conservation et la transmission des mémoires personnelles des protagonistes. Ce qui demeure frappant, c'est que les parents dans les spectacles de Mouawad ont tendance à consacrer tous leurs efforts à l'unique profit des enfants en leur transmettant le passé et les valeurs

³⁸¹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 90.

communes que véhiculent ce passé pour leur permettre de sortir de la haine. On a l'impression d'être dans une sorte d' « enchaînement issu de l'entrecroisement entre la transmission de l'acquis et l'ouverture de nouvelles possibilités »³⁸².

Dans *Forêts* la photo est aussi un élément important dans la conservation et la transmission de la mémoire entre les générations. Il y a en effet une séquence dans *Forêts* où la photo des membres du réseau Cigogne va permettre à Loup de remonter le fil de ses origines :

Loup. Les noms sont marqués derrière.

*Douglas Dupontel. Ludivine et Sarah côte à côte. Samuel à côté de Sarah et Armand à l'accordéon. Maya et François ensemble, à l'arrière. Et voici Ambroise, le grand-père de maître Petit, en avant. « Les membres du réseau Cigogne. »*³⁸³

À partir de la photo des membres du réseau Cigogne, Loup et Douglas Dupontel vont tour à tour rencontrer Aurélien, petit fils d'Armand l'accordéoniste, Charlotte, petite fille de Maya Ortic. De leur rencontre avec Aurélien, ils vont découvrir que Ludivine n'a jamais eu d'enfant, que tous ceux qui sont sur la photo mise à part Sara Cohen ont été tués, et de celle avec Charlotte ils vont apprendre que Ludivine était chargée du transfert des aviateurs d'une famille vers une autre pendant la seconde guerre mondiale.

Indépendamment de la photo, l'épithaphe constitue aussi chez Wajdi Mouawad un élément de conservation et transmission de la mémoire familiale. Dans *Forêts* lorsque Loup et Douglas Dupontel se rendent au cimetière devant la tombe de Louis, Rose et Adrien Davre, c'est dans le but de rechercher des indices leur permettant de retrouver la vie de Ludivine, et ainsi remettre tous les morceaux du puzzle en place.

Les épithaphe, les photos, les cahiers, les livres, les testaments, les enregistrements sont donc chez Wajdi Mouawad des éléments permettant de

³⁸² Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, p. 201-202.

³⁸³ Wajdi Mouawad, *Forêts, Op. Cit.*, p. 84.

conserver et de transmettre la mémoire dans une dimension plus intime, plus personnelle, mais toujours en lien avec la grande histoire.

CHAPITRE SIXIÈME: REVISITER LA MÉMOIRE COLLECTIVE : L'ORIGINALITÉ DE WAJDI MOUAWAD.

L'originalité de la thématique de la mémoire collective chez Wajdi Mouawad participe de la présence dans ses spectacles de scènes analeptiques, de la désintégration du temps comme continuum linéaire, de son écriture du motif épique de la guerre, de son appropriation du réseau intertextuel mythique, de sa pratique intermédiaire, de son utilisation du patrimoine artistique et de son utilisation des lettres, épitaphes, testaments, et photos. C'est à travers l'utilisation des formes esthétiques traditionnelles que Wajdi Mouawad définit son propre chemin. Cette originalité est à lire ici dans la capacité de l'auteur à donner aux aventures individuelles de ses personnages une dimension collective pour figurer le thème de la transmission de la mémoire. Le quatuor *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* est l'occasion de revisiter la mémoire collective. Les mémoires personnelles des personnages de la tétralogie apparaissent au lecteur/spectateur comme étant des morceaux d'une mémoire collective défaillante. Dès lors, dans le premier développement de ce chapitre nous montrerons le rapport qu'il y a entre les mémoires personnelles et la construction mémorielle collective. Nous établirons en partant de l'histoire personnelle et l'histoire collective qu'il s'agit chez Wajdi Mouawad d'une mémoire d'abord autobiographique et ensuite d'une mémoire sociale, historique. Dans le deuxième développement qui s'articule autour de l'identité et de la mémoire, nous parlerons de l'amitié dans la construction du sujet, du nom comme élément mémoriel personnel et familial, et de la problématique du double comme structure de l'identité et de l'acceptation ou non de la mémoire collective.

I. MÉMOIRES PERSONNELLES COMME RÉAJUSTEMENT DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE.

1.1. Mémoire autobiographique dans la tétralogie mouawadienne et/ou figuration de la mémoire sociale, historique.

Wajdi Mouawad est né en 1968 au Liban, il a quitté son pays d'origine avec sa famille à cause de la guerre à l'âge de huit ans, et qu'il a d'abord vécu en France avant d'immigrer à Montréal où il obtient son diplôme d'études théâtrales. Si nous entendons par autobiographie, le fait pour un auteur d'écrire sur sa propre vie, peut-on dire que *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* parlent de la vie de Wajdi Mouawad ? Bâtie sur l'identité de nom entre auteur, narrateur et personnage, l'autobiographie selon Philippe Lejeune « est soumise à un pacte entre l'auteur et le lecteur : l'auteur affirme que ce qui va suivre est véridique, le lecteur, pour sa part, accepte ce qui est présenté comme étant du domaine du réel »³⁸⁴. Dans une autobiographie, le narrateur doit prendre des engagements vis-à-vis du lecteur, de telle sorte qu'il n'y a aucun doute que le « je » renvoie au nom porté sur la couverture. Un tel pacte, et Leroux l'affirme, ne saurait exister au théâtre du fait de « la nature même du théâtre et de l'autobiographie »³⁸⁵. Car l'emploi de la première personne du singulier dans la poésie dramatique ne s'applique pas de la même façon que dans la poésie narrative. Au théâtre, nous dit Patrick Leroux, le « je » est fictif, c'est-à-dire qu'« il repose sur un jeu de masques cherchant à convaincre d'une réalité vraisemblable mais non véridique »³⁸⁶, alors que le « je » dans la poésie narrative « tient non seulement de la nature ou justesse du récit, mais également [...] d'une décision délibérée de se livrer, ne serait-ce qu'à mots voilés »³⁸⁷. Peut-on dans le cadre du théâtre de Wajdi Mouawad parler vraiment d'autobiographie ? Est-ce qu'il ne s'agirait pas dans son théâtre d'une figuration de la mémoire plutôt que d'autobiographie ?

Dans un article, Pierre L'Hérault introduit son propos en disant qu'« il y a sans doute autant de raison de nier que d'affirmer la dimension autobiographique [du théâtre]

³⁸⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

³⁸⁵ Louis Patrick Leroux, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *jeu : revue de théâtre*, n°111, 2004, p. 75. Article consultable sur <http://id.erudit.org/iderudit/25505ac>.

³⁸⁶ *Id.*

³⁸⁷ *Ibid.*

de Wajdi Mouawad. La seule chose qui apparaisse certaine c'est que l'autobiographie ne saurait renvoyer à la précision événementielle »³⁸⁸. Toutefois elle existerait, ajoute-t-il, « si l'on veut dire qu'il est la mémoire vive d'une blessure d'origine »³⁸⁹. La dimension autobiographique du théâtre de Mouawad se rattacherait à la mémoire, au souvenir de cette scène inaugurale qui marque la perte du jardin comme il le dit lui-même :

*Le bruit des canons m'a arraché à ma terre envahie, au jardin de notre maison à la montagne. Mon pays n'est pas grand, c'est un jardin où mon père cultivait des fruits et des légumes.*³⁹⁰

Il ne serait pas possible de parler d'autobiographie si on s'écarte de cette blessure d'origine. Il y a donc une vraie difficulté à établir la dimension autobiographique dans le théâtre de Mouawad. Cependant, il est possible de l'établir si on s'appuie sur d'autres indicateurs, comme le préconise Patrick Leroux, tels que l'affirmation explicite d'une démarche visant l'authenticité et la recension de supports paratextuels qui appuient l'analyse autobiographique, et feront office de pacte implicite :

*Le texte est nommé autobiographique, autofiction, témoignage, récit de vie [...] s'il est accompagné d'un support paratextuel attestant de ses « origines » ou « accents » autobiographiques. Les interviews que donne l'auteur ainsi que ses déclarations au sujet de l'authenticité de l'objet théâtral autobiographique [...] peuvent également corroborer toute lecture autobiographique de l'œuvre.*³⁹¹

En effet, un certain nombre d'éléments paratextuels et textuels nous permettent de dégager une dimension autobiographique dans la tétralogie de Wajdi Mouawad. Parmi ces éléments nous avons le paratexte auctorial (prologue, entretien,...) et le texte

³⁸⁸ Pierre L'Hérault, « De Wajdi...à Wahab », *jeu : revue de théâtre*, n° 111, 2004, p. 97. Article consultable sur <http://id.erudit.org/iderudit/25508ac>

³⁸⁹ *Id.*

³⁹⁰ Wajdi Mouawad, « Je t'embrasse pour finir », *Pour une littérature monde*, Sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, 2007, p. 175.

³⁹¹ Louis Patrick Leroux, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Op. Cit.*, p. 76.

lui-même. Dans *Littoral* on peut établir un rapprochement entre le personnage de Wilfrid et l'auteur. Car à propos de *Littoral*, Wajdi Mouawad dans son prologue dit qu'« avant tout, il y a eu rencontre. Isabelle Leblanc et moi [...] Or si Wilfrid est le reflet de mon égarement, Simone est le reflet de l'écœurement d'Isabelle [...] *Littoral* est donc né d'abord et avant tout d'une rencontre et a pris son sens par les rencontres. C'est-à-dire ce besoin effrayant de nous extraire de nous-mêmes en permettant à l'autre de faire irruption dans nos vies, et de nous arracher à l'ennui de l'existence [...] »³⁹². On peut noter dans ce prologue une volonté de l'auteur d'investir sa pièce d'une dimension autobiographique étant donné qu'il s'identifie clairement au personnage de Wilfrid. Et cela, il l'affirme lorsque Jean-François Côté lui demande dans *Architecture d'un marcheur*, ce qui appartient à leur histoire, à Isabelle Leblanc et à lui ?

*Wajdi Mouawad. Un type un peu perdu rencontre une fille un peu écœurée. Ils décident de raconter leur histoire. Ils rassemblent quelques copains et se demandent comment ils peuvent témoigner de leur existence. Ils se rendent compte qu'en rassemblant dans des espaces vides et en racontant chacun son histoire, ils peuvent retrouver le fil du temps et reprendre pied dans le monde. Dans ce que je viens de vous dire, il y a autant mon histoire avec Isabelle que l'histoire de Wilfrid et Simone.*³⁹³

Dans ces propos, on note une volonté (et cela par la rencontre avec l'autre) d'extraire la pièce de tout ancrage uniquement autobiographique. Au désir individuel de raconter son histoire que l'on prenne le cas de Wajdi Mouawad ou d'Isabelle Leblanc, s'ajoute un désir collectif, et qui se répercute d'ailleurs chez les personnages comme on peut le voir avec Simone et Wilfrid, sans oublier leurs copains. Ce double mouvement qui va de l'intime au collectif, le fait de « permettre à l'autre de faire irruption » dans ma vie, suffit ici pour dire que ce « théâtre qui semble se concentrer sur la personne de l'auteur apparaît dans le même mouvement mû par une force contraire qui l'arrache à l'autobiographie »³⁹⁴ et se veut une figuration de l'expérience collective.

³⁹² Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p.5-7.

³⁹³ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur*, *Op. Cit.*, p. 111.

³⁹⁴ Pierre L'Hérault, « De Wajdi... à Wahab », *Op. Cit.*, p. 99.

Pour revenir à ce qui peut donc être autobiographique dans le théâtre de Mouawad, au nombre d'indices textuels permettant de faire ce rapprochement, c'est-à-dire entre la vie de Mouawad et ses spectacles, nous avons par exemple l'évocation du lieu d'habitation de Wilfrid et ses parents dans *Littoral* :

Wilfrid. Pendant la guerre, nous habitons au sixième étage d'un immeuble de huit.

Le Père. Au septième étage habitait ta tante Marie, au troisième ton oncle Émile et les autres étages étaient occupés par les voisins que nous avons finis par connaître à force de fréquenter le même abri qui étaient au sous-sol.³⁹⁵

Nous notons qu'il y a un rapport entre cet immeuble et la maison familiale de l'auteur. Dans les supports paratextuels qui accompagnent le théâtre de Wajdi Mouawad, notamment les entretiens, rapports, lettres, note de travail, photo, etc. Mouawad parle de l'immeuble, de la maison où il a grandi. Il témoigne même avoir assisté le 13 avril 1975, du haut de cet immeuble, situé dans le quartier de Ain el Remeneh, en banlieue de Beyrouth, à l'attentat contre l'autobus de civils palestiniens perpétré par la milice chrétienne :

Mouawad. Quand je suis retourné voir la maison où j'ai grandi jusqu'à l'âge de huit ans, j'ai rencontré deux garçons, l'un de quatorze ans l'autre de huit ans. Je leur ai demandé en arabe : « Vous habitez le huitième étage ? », ils m'ont dit oui. Je leur ai demandé : « Dans l'appartement où il y a le balcon qui fait le tour de l'appartement ? », ils m'ont dit oui. J'ai ajouté : « J'ai habité il y a longtemps dans cet appartement [...] J'y jouais lorsque la guerre du Liban a débuté le 13 avril 1975. C'était en bas, dans la rue [...] Un autobus rempli de palestiniens a été mitraillé par la milice chrétienne pour venger l'assassinat de leur chef par des

³⁹⁵ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 39.

*milices palestiniennes. Ils ont arrêté un autobus et ils ont tiré. Je l'ai vu depuis ce balcon.*³⁹⁶

Ce souvenir n'est pas simplement un épisode autobiographique, dont a été témoin Mouawad à l'âge de sept ans depuis le balcon de l'appartement familial, c'est aussi un événement de portée collective puisqu'il marque le début de la guerre civile du Liban. L'histoire de la guerre civile du Liban peut donc être perçue dans les récits de vie des personnages de Mouawad comme étant un élément autobiographique, parce qu'il y a un lien entre les situations dramatiques créées par l'auteur et les circonstances de sa vie. Même si nous disposons de peu d'indices pour l'affirmer, à partir des récits de vie des personnages, par exemple dans *Incendies* lorsque Nawal raconte à Sawda l'incendie d'un bus, il est possible d'établir un lien entre ce qu'elle lui dit et l'acte déclencheur de la guerre du Liban dont Wajdi Mouawad dit avoir été témoin :

*Nawal. J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosé d'essence j'ai hurlé [...] Alors ils m'ont laissé descendre, et après, après, ils ont tiré, et d'un coup, d'un coup vraiment, l'autobus a flambé, il a flambé avec [...] les vieux, les enfants, les femmes, tout !*³⁹⁷

Mais avec le recul on peut dire qu'*Incendies* est une pièce où la guerre apparaît en toile de fond comme un conflit qui émane du grand mouvement de l'histoire auquel sont confrontées intimement Nawal et Sawda. Cette guerre civile se déroule donc au Liban comme nous l'avons dit. Cela à cause de l'incendie de bus, de lieux aux consonances arabes, mais surtout parce qu'il y a la présence dans le texte du nom d'une ville, Nabatiyé, repérable au Sud du Liban, sans oublier les massacres ayant eu lieu pendant la guerre civile du Liban dans les camps de Kfar Riad et Kfar Matra qui ne sont autres que ceux de Sabra et Chatila. Mais étant donné le caractère anonyme de cette guerre dans la pièce malgré les références ci-dessus, Mouawad a voulu représenter la violence de toutes les guerres. Du coup, la guerre du Liban serait le générique de toutes les guerres. C'est-à-dire, une guerre qui ressemble à celles que nous voyons à travers le prisme des

³⁹⁶ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur, Op. Cit.*, p. 78-79. Dans le rapport écrit par Wajdi Mouawad en mai 1995 pour le Conseil des arts du Canada, il y a une photo de l'immeuble. Voir Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses, Op. Cit.*, p. 20.

³⁹⁷ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 48.

écrans de nos télévisions. Même si l'allusion à la guerre du Liban est un aspect non-négligeable de la vie de l'auteur, ce qui donne une dimension universelle à cette allusion, c'est que Wajdi Mouawad semble vouloir éviter d'ancrer son théâtre dans une dimension historique personnelle. Par ailleurs, il le dit lui-même, « ce n'est là que le point de départ, le déclencheur anecdotique du reste [...] C'est un fait historique qui me plonge dans une tempête émotive, intellectuelle et éthique complexe »³⁹⁸ qui prend une allure symbolique. En ayant pour point d'appui la guerre du Liban, l'auteur nous décrit, à travers les villages évoqués dans *Littoral* et *Incendies*, l'effondrement des villes de tous les pays en guerre. C'est une description de la guerre dans toutes ses formes qui est faite, à l'exemple des deux guerres mondiales que l'on retrouve dans *Forêts*, de celle du Moyen-Orient, du Rwanda, du Congo démocratique, de la Côte d'Ivoire, de la Syrie,... Et c'est cela qui participe non seulement de l'autobiographie mais également de la figuration de la mémoire sociale, historique. De ce point de vue, on pourrait dire que « [...] l'individu participerait à deux sortes de mémoires. Mais, suivant qu'il participe à l'une ou à l'autre, il adopterait deux attitudes très différentes et même contraires. D'une part, c'est dans le cadre de sa personnalité, ou de sa vie personnelle, que viendraient prendre place ses souvenirs : [...]. D'autre part, il serait capable à certains moments de se comporter simplement comme le membre d'un groupe qui contribue à évoquer et entretenir des souvenirs, dans la mesure où ceux-ci intéressent le groupe »³⁹⁹. Les pièces de Mouawad disent la nécessité de conjuguer l'affect de la mémoire personnelle avec les faits de la mémoire collective.

S'il y a pour les souvenirs deux manières de s'organiser, ceux-ci sont tantôt l'objet d'une personne donnée, qui les envisage de son point de vue, et tantôt le fait d'une société. Nous arrivons à distinguer deux mémoires, « qu'on appellerait, si l'on veut, l'une intérieure ou interne, l'autre extérieure, ou bien l'une mémoire personnelle, l'autre mémoire sociale. Nous dirons plus exactement encore (du point de vue que nous venons d'indiquer) : mémoire autobiographique et mémoire historique »⁴⁰⁰. À supposer que durant le cours de la vie de l'auteur, le groupe, la nation, le monde dans lequel il vit a été le théâtre d'événements dont il dit qu'il se souvient, mais qu'il n'a connus que par les journaux ou par les témoignages de ceux qui y furent directement mêlés, nous

³⁹⁸ Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses*, *Op. Cit.*, p. 38.

³⁹⁹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Albin Michel, 1997, p. 97.

⁴⁰⁰ *Id.*, p. 99.

parlons de la mémoire sociale ou historique. En ce qui concerne la mémoire autobiographique, il s'agit pour Wajdi Mouawad uniquement du souvenir de l'incendie du bus parce qu'il y a assisté le 13 avril 1975. Cependant il évoque les guerres de 1870, 1914 et 1939, parce qu'il en a entendu parler ou parce qu'il a lu.

À partir de ce moment, ce qui au départ prend les allures d'une mémoire autobiographique se transforme peu à peu en une figuration de la mémoire historique, car il n'est plus seulement question du conflit qui a entraîné l'exil de Mouawad mais de tous les conflits qui s'y apparentent. Il y a donc un passage du « je » au « nous ». Car en observant même la manière avec laquelle Wajdi Mouawad fait interagir les histoires individuelles de ses personnages, on constate que le « nous » est primordial dans son théâtre. On peut dire que sa tétralogie s'inscrit au départ dans un drame personnel puis devient peu à peu un drame collectif, une histoire collective.

1.2. De l'histoire personnelle à l'histoire collective.

L'histoire individuelle, personnelle, privée, dans les quatre pièces de Wajdi Mouawad est dans un rapport étroit avec l'histoire collective et en observant bien ses spectacles, on constate que c'est dans l'histoire individuelle des personnages que se révèle l'histoire collective. Dans *Littoral*, il met en scène Wilfrid, un jeune à la recherche d'un lieu de sépulture pour son père, qui rencontre une fille qui a perdu le sien il y a longtemps. Accompagnés d'autres amis avec lesquels ils partagent cette perte, ils vont traverser un village dévasté par la guerre civile. Dans *Incendies*, Nawal part à la recherche de son enfant qu'on lui a enlevé dès sa naissance. Au cours de cette quête, elle et son ami Sawda sont prises dans le tourbillon de la guerre qui détruit le pays. Quelques années après sa mort, c'est au tour de ses enfants, Jeanne et Simon, de partir suite aux dernières volontés de leur mère, à la recherche de leur père qu'ils croyaient mort et de ce frère inconnu. Dans *Forêts* en enquêtant sur le mystère de la maladie de sa mère, Loup migre d'une guerre à une autre, en partant de celle de 1870, en passant par celle de 1914, jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Dans *Ciels*, une équipe d'espions en tentant d'empêcher un attentat terroriste d'envergure mondiale est confrontée à des problèmes personnels : la recherche d'une manière appropriée d'assumer leur rôle

familial de père, de mère, de fils ou encore la meilleure manière de valoriser le lien d'amitié. On peut dire qu'il y a une volonté chez Wajdi Mouawad d'ancrer sa tétralogie dans une réalité historique où le destin individuel est lié au collectif. Dès lors, on peut se poser la question de savoir quelle place l'intime et le collectif occupent dans cette tétralogie. L'être humain – qu'il s'agisse de son identité, de sa mémoire – doit être pris en charge ou considéré dans ses composantes individuelle et collective, cela parce que l'être humain est à la fois le produit de la famille et de la société dans laquelle il vit.

Chez Wajdi Mouawad paradoxalement, et François Ouellet le dit en parlant de la guerre, « il semble que la guerre existe à l'échelle du pays d'abord parce qu'elle détermine intimement les rapports humains »⁴⁰¹. Autrement dit, l'histoire collective détermine intimement les rapports entre les hommes. En conséquence, l'histoire personnelle, aussi loin qu'on aille dans sa mise en relief rejoint toujours le collectif. Inversement, dans la tentative d'élucidation des composantes historiques d'un mouvement de masse, collectif, on retrouve toujours le privé, l'individuel, les histoires personnelles, individuelles, privées qui dans leur interaction constituent l'histoire collective. Nous aborderons l'histoire personnelle et collective en parlant du récit intime, de la vie personnelle mais aussi de la vie intérieure des personnages, et de l'extérieur comme le grand mouvement de l'histoire.

Dans le premier tableau de *Forêts* intitulé « LE CERVEAU D'AIMÉE », la scène s'ouvre sur une fête pendant laquelle Aimée annonce dans un long monologue qu'elle est enceinte d'une petite fille. Dans cette scène qui s'intitule « Oracle », comme nous l'avons vu, Aimée en monologuant avoue ne se souvenir, ni du début de la guerre du Liban ni de la fin de la guerre du Vietnam et confond la crise d'octobre avec l'immaculée conception. Entre autres éléments dans la tirade d'Aimée, nous avons son lieu de naissance (Rimouski), l'intervalle temporel dans lequel elle est née, c'est-à-dire entre l'année de la mort de Kennedy (22 nov. 1963), et la marche sur la lune (11-21 juillet 1969). Cela se lit dans son monologue par des phrases telles que : « Je suis née à Rimouski mais je vis à Montréal », « Je ne sais plus quand on a marché sur la lune, je sais juste que c'est après la mort de Kennedy parce que je suis née quelque part entre les

⁴⁰¹ François Ouellet, « Wajdi Mouawad et l'insoutenable violence du manque », *Les récits de survivance modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Op. Cit., p. 51-52.

deux »⁴⁰². Disons entre 1963 et 1969. Les événements historiques contextualisent la vie intime d'Aimée, et partant celle de Baptiste (son amant), des amis artistes, et même de l'enfant qu'elle porte. Le problème auquel est confronté Aimée dans sa tentative de reconstitution des événements historiques, comme on peut le lire dès les premières lignes du long monologue, c'est celui de l'oubli de l'histoire. Un oubli qui, nous semble-t-il, est lié aux parties déshonorantes ou choquantes de l'histoire. À ce problème s'ajoute le passage qu'opère le personnage d'Aimée entre la vie intime, la sienne, et l'histoire collective. Pour ce qui est de l'intime, de l'histoire personnelle retenons la vie d'Aimée, notamment son amour pour Baptiste, son cancer, et sa grossesse. Du point de vue de l'histoire collective, nous avons l'évocation des grands mouvements de l'histoire comme la guerre du Liban (1975), la guerre du Vietnam (1964), la crise d'octobre (octobre 1970), mai 68, la marche sur la lune (juillet 1969), la mort de Kennedy (novembre 1963), la chute du mur de Berlin (9 novembre 1989), la nuit de cristal (9 novembre 1938), que le personnage avoue ne pas bien connaître.

Comme dans les autres pièces, dans *Forêts*, Mouawad établit une corrélation entre le drame de l'histoire et le drame individuel. Aimée en contextualisant son histoire personnelle dans la tragédie de l'histoire notamment par les grands mouvements historiques de ce XX^e siècle, pose le problème de l'imaginaire collectif. En reconstituant les moments de l'histoire, cette grande histoire qui a marqué sa vie, Aimée veut signifier que ces faits sont au centre du lien filial, et qu'ils déterminent non seulement le rapport qu'elle entretient avec la réalité, mais aussi et surtout son rapport à la vie. Cela donne l'occasion au lecteur/spectateur, à travers la représentation de la mémoire, de voir le théâtre comme le lieu privilégié d'une rencontre entre les sphères collective et individuelle.

Si on analyse cette question de l'individuel et du collectif du point de vue de l'enfant ou de l'enfance, dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* ou *Ciels*, puisque c'est un des leitmotiv de la tétralogie, on voit bien qu'il s'agit chez Mouawad de la manière dont cet enfant perçoit l'univers privé et collectif de son époque. Par ailleurs, du fait que l'auteur s'intéresse à la mémoire sélective du passé et à l'oubli inconscient de l'expérience traumatique comme la guerre ou l'exil, on constate que l'être humain est engagé du point de vue collectif et personnel. L'exil par exemple apparaît comme un élément de

⁴⁰² Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p.11.

base, un phénomène constitutif de cet équilibre impossible dans lequel un exilé essaie de se mettre entre le collectif et le privé, le personnel et le grand mouvement de l'histoire. Car l'exil est le fait pour une personne de quitter, fuir son pays d'origine, volontairement ou non, et d'aller vivre dans un pays étranger avec ce que cela implique en terme de contraintes sociales, de rupture et de sentiment d'éloignement de la patrie. L'exilé est écartelé entre son histoire personnelle et l'histoire du pays qui l'accueille⁴⁰³.

Dans *Ciels*, il s'agit de cinq personnages aux compétences complémentaires – Blaise Centier le chef, Charlie Eliot Johns l'ingénieur en technique d'écoute, Dolorosa Haché la polyglotte chargée des traductions, Vincent Chef-Chef le pirate informatique, Clément Szymanowski le remplaçant du Cryptanalyste qui s'est suicidé, Valéry Masson – qui sont enfermés dans un lieu tenu secret, connectés au monde extérieur grâce à des ordinateurs surpuissants, à des dispositifs permettant l'écoute radio et téléphonique, dans le but de déjouer un éventuel attentat terroriste. Dès le début de la pièce, la mission des personnages est bien entendue secrète. Les personnages n'ont donc pas le droit de révéler où ils sont ni ce qu'ils font à leurs proches, avec qui ils communiquent par téléphone, internet et tous les moyens modernes existants. De plus ils ont pour consigne de ne pas devenir des amis, car tout lien affectif, et toute émotion interférerait avec la mission, pour laquelle il faut garder la tête froide :

Blaise Centier. [...] Évitez les confidences, l'affectif. Ici vous êtes un outil. C'est tout. [...] Personne ne sait rien sur personne. Je m'appelle Blaise Centier, vous vous appelez Clément Ja...⁴⁰⁴

Cependant avec le suicide de Valéry, l'enquête touche à des problèmes personnels. Cette enquête qui au départ cherche à occulter l'affect, l'intime, le personnel, doit désormais faire face aux problèmes personnels. Cela on le retrouve dans les propos de Blaise Centier lorsqu'il dit aux autres membres de la cellule que « la haute direction est convaincue qu'il existe un lien entre [...], l'éventuel attentat que nous tentons de déjouer et le suicide de Valéry »⁴⁰⁵. Aussi dans la note de service du bureau du secrétariat d'état à la Défense du 20 décembre, il ressort également la nécessité d'enquêter sur le suicide de Valéry Masson :

⁴⁰³ Cf. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Coll. « Folio essais », Gallimard, p. 1991.

⁴⁰⁴ Wajdi Mouawad, *Ciels, Op. Cit.*, p. 16.

⁴⁰⁵ *Id.*, p. 24.

Blaise Centier. Bon. (Lisant :) « Note de service du 20 décembre. Bureau du secrétariat d'état à la Défense pour la cellule francophone – opération Socrate. Décès de Valéry Masson. Nécessité absolue de mener une enquête sur les circonstances entourant la mort de Valéry Masson. [...]. Objectif : clarifier les circonstances qui ont poussé Valéry Masson à s'enlever la vie. Méthode : fouiller le dossier de Valéry Masson. Ne rien négliger. Fin. Action immédiate.⁴⁰⁶

Impossible alors d'écarter l'histoire personnelle de l'enquête visant à démanteler le réseau terroriste, et impossible de l'opposer à l'histoire collective. Toutefois, et nous le verrons plus en détails, cette pièce met en relief les contradictions du monde dans lequel vivent les personnages, où l'intime, l'affect, le personnel est au centre du grand mouvement de l'histoire, mais où paradoxalement il ne doit pas être pris en considération.

La vie des personnages dans *Ciels* est reliée à l'histoire, aux événements passés, au présent et au futur. En ce qui concerne l'intime, le personnel, la pièce est composée, comme le titre de l'un des tableaux de la pièce le dit bien d'une « polyphonie vivante de vies humaines », de vies intérieures, c'est-à-dire de moments où chacun seul dans sa chambre est confronté à sa vie intime, intérieure, personnelle. Dolorosa se rend compte qu'elle est enceinte de Valéry et veut se suicider. Charlie Eliot Johns se dispute violemment avec son fils Victor. Blaise ne peut pas être au procès de son divorce. Il y a également des moments où l'on entend des voix et où l'une d'elle se détache, celle d'Anatole, accusant la communauté des pères :

Voix masculine. [...] Infantivores!

Vous êtes l'haleine de l'Histoire

Et on appelle cela un État !

Vainqueur sacrificateur

On appelle cela un État !

⁴⁰⁶ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit., p. 25.

Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ?

Les pères les pères ! [...]⁴⁰⁷

Cette voix masculine dénonciatrice s'adresse aux pères et les accuse d'avoir fait des enfants des guerriers, et de les avoir poussés à se massacrer les uns les autres. C'est donc ici au nom de la communauté des fils que la voix d'Anatole se lève, et c'est en réaction à la grande histoire, à l'État, aux pères, à ceux qui ordonnent que le sang soit versé, que cette jeunesse révoltée veut perpétrer l'attentat, et cela au nom des jeunes sacrifiés depuis des siècles. Plus loin cette même voix alternant avec celle d'enfants diffuse la terreur et appelle au meurtre :

Voix d'enfants. Vous allez mourir.

*Voix masculine. La jeunesse a levé sur vous son front de
terreau !*

Voix d'enfants. Vous allez pleurer ! [...]⁴⁰⁸

Le lien à la grande histoire est évident, on voit bien que la colère des jeunes, personnage collectif et anonyme, est la conséquence de l'histoire commune, du passé. L'histoire ici guide l'action individuelle puisqu'il n'est pas question de révéler au personnage sa propre histoire ou qu'il se questionne sur sa filiation, partant sa vie comme dans les autres pièces, mais au contraire de la grande histoire, du macrocosme, du monde extérieur dans sa relation avec l'homme. Il n'y a donc pas de place pour l'intime, le personnel, le microcosme.

Ce refus de l'intime, du personnel, du microcosme, et le penchant pour l'extérieur, le collectif, le macrocosme, on le retrouve dans les deux pistes sur lesquelles enquêtent Blaise Centier, Charlie Eliot Johns, Dolorosa Haché, Vincent Chef-Chef, Clément Szymanowski et Valéry Masson. Valéry Masson et quelques autres membres de la cellule francophone estiment qu'ils font face à une organisation terroriste dirigée par une jeunesse ramifiée au-delà des frontières et dont Anatole le fils de Valéry est la voix, l'âme dirigeante : c'est la piste *Tintoret*. Cette piste est écartée parce qu'elle

⁴⁰⁷ Wajdi Mouawad, *Ciels, Op. Cit.*, p. 13-15. Nous citons aussi ce passage pour illustrer le conflit pères contre fils.

⁴⁰⁸ *Id.*, p. 41-42. (Voir le conflit père contre fils)

participerait, selon Vincent Chef-Chef et la direction générale des opérations, de l'intime, du personnel, de l'émotion, des problèmes de famille, etc. pour ne tenir compte que de la piste islamiste, c'est-à-dire l'existence d'une entreprise terroriste, à base d'armes chimiques dirigée par Ali Al Lybie. Ce sont entre autres tous ces exemples qui fondent la différence entre *Ciels* et les trois autres spectacles.

En effet la trilogie *Littoral, Incendies, Forêts*, à l'inverse de *Ciels*, donne à lire et à voir des personnages dont la vie intime, l'histoire personnelle sont traversées par le grand mouvement de l'histoire, alors que dans *Ciels* c'est plutôt l'extérieur dans sa relation analogique qui occupe une place importante. Dans *Ciels* l'homme, en tant qu'il est en relation d'analogie avec l'univers extérieur ou macrocosme, est nié, occulté, car la seule préoccupation est le devenir du macrocosme, le microcosme n'a presque pas d'influence sur le cours des événements, malgré le fait que tout au long de l'enquête les personnages sont confrontés à des problèmes personnels. Ces problèmes sont considérés d'ailleurs par Vincent Chef-Chef le nouveau chef de la cellule francophone comme étant un frein à la mission :

Vincent Chef-Chef. [...] Nous devons garder la tête froide. Trop de sentiment et trop d'émotivité ont ces derniers temps retardé notre travail. Devant la gravité de la situation, je n'accepterai plus la moindre défaillance ; rien ne doit nous détourner de notre objectif : déjouer l'attentat qui se prépare à l'instant même, en ce sens, vos opinions personnelles, vos battements de cœur, vos émotions, vos impressions, vos sentiments, vos problèmes, vos vies, vos amours, votre famille, votre passé, votre mémoire ne sont que des détails à côtés du défi que nous devons relever !⁴⁰⁹

Il n'y a aucun doute que la différence avec la trilogie s'articule autour de l'importance à accorder au passé, à la mémoire, à l'intime. En effet dans *Littoral, Incendies, Forêts* les personnages fouillent dans leur passé et celui de leurs ascendants pour tenter de se construire, car ils se rendent compte que ce qu'ils ont toujours perçu comme réalité ne l'est pas. Il s'agit dans ces spectacles d'une quête des origines, d'une traversée de l'intime, et c'est au cours de ce voyage que les protagonistes découvrent enfin que le grand mouvement de l'histoire a modifié les destinées individuelles. Dans

⁴⁰⁹ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit., p. 65-66.

Littoral par exemple, Wilfrid découvre la réalité de la guerre lors de la mort de son père, et cela quand il se rend au village natal de son père afin de chercher un lieu de sépulture pour le corps de ce dernier. La guerre, l'histoire collective interfèrent ici dans l'histoire personnelle, en ce sens que la guerre n'est abordée que parce qu'elle détermine intimement les rapports entre les hommes, et non pour elle-même. De même dans *Incendies*, le grand mouvement de l'histoire est très présent. C'est ce même grand mouvement de l'histoire qui a ruiné les espoirs de Nawal de retrouver son fils puisque tout au long de sa quête (qui sera vaine) elle se retrouve prise au piège de la guerre entre nationalistes et réfugiés. Son histoire intime est celle d'une femme qui veut retrouver son fils enlevé à la naissance. L'enlèvement de l'enfant de Nawal n'a rien à voir avec la guerre, il est dû au fait qu'elle l'ait eu hors mariage et de plus avec un réfugié, un immigré, un étranger, en d'autres termes une personne qui n'est pas de la même confession qu'elle. La référence à la guerre participe du fait qu'elle bouleverse la structure sociale et empêche à Nawal de retrouver son fils. En analysant la pièce du point de vue des enfants, on constate que l'histoire d'*Incendies* n'est pas celle de Nawal cherchant son fils, et dont la vie est presque entièrement caractérisée par la guerre (de la résistance à l'emprisonnement), mais c'est aussi et surtout celle de ses enfants Jeanne et Simon exécutant les dernières volontés de leur défunte mère :

Jeanne,

Le notaire Lebel te remettra une enveloppe.

Cette enveloppe n'est pas pour toi.

Elle est destinée à ton père.

Le tien et celui de Simon.

Retrouve-le et remets-lui cette enveloppe.

Simon,

Le notaire Lebel te remettra une enveloppe.

Cette enveloppe n'est pas pour toi.

Elle est destinée à ton frère.

Le tien et celui de Jeanne.

*Retrouve-le et remets-lui cette enveloppe.*⁴¹⁰

Nous comprenons la relation entre l'intime et l'extérieur, entre l'histoire personnelle et collective, par le déroulement analeptique, rétrospectif de l'histoire qui n'est pas qu'un prétexte pour parler de la guerre mais consiste à dire que la guerre détermine intimement les rapports dans la société. L'histoire intime de Jeanne et Simon, est celle de deux enfants qui doivent retrouver l'un le père et l'autre le frère pour leur remettre des enveloppes. C'est au fur et à mesure de la quête et par dévoilement progressif du passé de Nawal que le spectateur/lecteur découvre la réalité de la guerre, partant le grand mouvement de l'histoire. Dans *Forêts* il s'agit également d'une quête des origines, mais d'une quête qui s'étend sur sept générations, et dont le principal enjeu est le microcosme. Loup en fouillant ses origines pour découvrir l'origine du cancer de sa mère, remonte aux guerres européennes de 1870, 1914 et 1939 pendant lesquelles la France et l'Allemagne se sont fermement opposées sur le plan militaire et politico-économique. Ces guerres, le dramaturge nous les présente comme ayant une influence dans les rapports intimes entre les hommes. Dans *Forêts* Albert ne quitte pas l'Alsace à cause de la guerre, mais à cause du comportement de son père qui veut tirer profit de la guerre. C'est un problème purement personnel, familial qui pousse Albert à partir de l'Alsace. Quant à Ludivine, pendant la seconde guerre, elle devient une résistante parce qu'elle soupçonne que ses ancêtres pourraient être des constructeurs des rails et des trains qui conduisent à la mort. Il y a une volonté chez le dramaturge de ne pas mettre l'histoire en avant, de ne pas la poser comme un enjeu, mais de se servir d'elle comme ce qui détermine intimement les rapports des personnages, comme le lieu où se déroule une quête personnelle. C'est en cela que les trois premières pièces de Mouawad ne nous apparaissent pas comme des spectacles sur la guerre en tant qu'objet, mais plutôt comme des pièces sur des personnages confrontés à des problèmes personnels dans une situation de guerre. C'est justement l'interaction entre les individualités, la somme de toutes les individualités, la somme de toutes les histoires personnelles qui constitue la grande histoire. Il n'y aurait donc pas d'un côté une grande histoire qui serait née *ex nihilo*, toute puissante et dépendante d'elle-même, et de l'autre côté une petite histoire ou des multitudes de petites histoires. Ce dont on se rend compte en lisant Mouawad

⁴¹⁰ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 11.

c'est que derrière la grande histoire se cachent des petites histoires. L'histoire collective, y compris l'histoire officielle, est le fait de la communauté et des individus qui la composent. Ils ont une part de responsabilité dans l'histoire qu'ils acceptent, puisqu'ils choisissent ou non d'occulter certains faits. La mémoire collective enveloppe et est alimentée par les mémoires individuelles.

1.3. De l'interaction des mémoires personnelles à la mémoire collective.

Dans une dramaturgie de l'enquête comme celle de notre auteur où les personnages traversent l'espace dans le but d'enquêter sur le passé, reconstituer la mémoire ou refonder la filiation, l'histoire personnelle est un élément important dans la figuration de l'histoire collective à reconstituer. Les mémoires personnelles deviennent des morceaux du puzzle de la mémoire collective. Les personnages dans le théâtre de Mouawad apparaissent comme autant de lieux de mémoire. Le croisement de leurs voix, l'interaction de leurs histoires personnelles entonnent le chant d'une histoire collective que les parents veulent oublier. En enquêtant sur le passé, en rassemblant les restes de ce récit familial, en cherchant à raconter le passé, les enfants retracent le chemin de cette perte de l'histoire, et tentent de reconstituer le sens de cette humanité ensevelie. Le récit de l'horreur tel que Mouawad le met en scène n'est plus circonscrit par l'intervention scénique d'un messager comme dans la tragédie grecque, mais il est disséminé, fragmenté, polyphonique, et transmis par plusieurs voix. Ces multiples récits évoquent le fait qu'il n'y a plus un récit centralisateur ou fédérateur, et que chaque témoin, victime, mais aussi acteur, doit relater l'événement, depuis son point de vue subjectif.

Le point de vue subjectif est l'autre nom de l'intime, du personnel. Si l'on imagine l'histoire collective comme cette fontaine au milieu d'une cour encadrée par plusieurs fenêtres, et que l'histoire personnelle est la fenêtre depuis laquelle, chacun observe, vit, ce qu'il se passe au milieu de la cour, on peut poser que cette histoire, cette fontaine au centre de la cour, chacun, de sa fenêtre, depuis son point de vue subjectif, l'observe d'une manière différente, et que les différents points de vue subjectifs ne sont autres que cette tentative personnelle de raconter ce qu'il y a au milieu de la cour. C'est

l'interaction de ces différentes histoires, de ces différentes mémoires personnelles, de ces différents points de vue subjectifs, qui réajuste ce que l'on voit au milieu de la cour. Ce sont ces différentes histoires personnelles qui constituent la grande histoire. Dès lors, ces histoires personnelles traduisent l'éparpillement, la perte, la disparition, l'effacement d'une histoire dont ces multiples récits sont les traces mémorielles, une histoire qui peut être perçue comme une histoire collective ou une mémoire collective.

Dans le théâtre de Wajdi Mouawad, nous constatons que les personnages luttent contre la perte de la mémoire. Sur cette question le rapprochement peut être fait entre cet auteur et Amin Maalouf. Cela non seulement parce que ces deux écrivains sont d'origine libanaise et qu'ils ont connu l'exil à la suite de la guerre civile du Liban mais également parce qu'ils sont tous les deux obsédés par la question de la rupture mémorielle ou plus exactement de l'effacement des traces reliant aux origines. Dans *Architecture d'un marcheur*, Jean-François Côté demande à Wajdi Mouawad s'il se sent proche des auteurs arabes. Wajdi Mouawad répond : « Non. Je suis davantage un lecteur de la psyché qu'un lecteur du social. Kafka me parle davantage de moi que ne le ferai un auteur arabe sous prétexte que je suis arabe. [...] Je me sens citoyen de l'univers d'Hubert Aquin que de celui d'Elias Khoury. Amin Maalouf demeure peut-être l'auteur d'origine libanaise que lis le plus, mais pour les mêmes raisons qui me poussent à lire André Dhôtel ou Romain Gary. Une jubilation face à l'intelligence du récit et l'art de la narration mais à ce titre Giono me passionne davantage que Maalouf, car il est plus proche de ma sensibilité »⁴¹¹. Il poursuit en disant : « Amin Maalouf a une écriture limpide, formellement elle n'est pas extravagante, elle est très simple sans être simpliste, et elle est très fluide. Par exemple, dans *Les échelles du Levant* : ce n'est pas une histoire heureuse, mais il à cette générosité, je trouve auprès de ses personnages. Il met, en mots doux, sa colère contre la mélancolie pathologique des Libanais envers leur passé. C'est un violent intelligent, contrairement à moi, qui suis un violent plutôt bête »⁴¹². Wajdi use d'une forme d'écriture beaucoup plus complexe que celle d'Amin Maalouf pour rendre compte de l'effacement de la mémoire chez ses personnages.

⁴¹¹ Jean-François Côté, *Architecture d'un marcheur*, Op. Cit., p. 73

⁴¹² *Id.*, p. 73-74.

Selon Ines Horchani, « lorsqu’Amin Maalouf rapporte à Bernard Pivot cette expérience fondatrice de la guerre civile du Liban, il adopte un point de vue fixe, et ses propos semblent logiques et cohérents. Il raconte »⁴¹³ :

*La guerre a commencé exactement le 13 avril 1975. Vers une heure de l’après-midi, il y avait des cris très inhabituels. Nous avons regardé par la fenêtre de notre chambre ; il y avait un autobus avec des gens qui discutaient et d’autres qui étaient armés autour. Et il y a eu une fusillade.*⁴¹⁴

Alors que Wajdi Mouawad, « n’évoque directement ces événements dans aucun de ses nombreux entretiens. C’est l’artiste en lui qui en témoigne par le biais » d’une mère qui recherche son enfant dans *Incendies* et celui « d’un enfant dans *Visage retrouvé* »⁴¹⁵ :

*On est dans la rue. Une chaleur étouffante. Le soleil fond sur la ville. Ma mère me dit : Attends. Elle entre dans un magasin pour acheter des cigarettes. Je ne bouge pas. [...] Un autobus passe. Plein à craquer. Il s’arrête devant moi. À la radio une chanson joyeuse. Je regarde les passagers. Ils sont drôles. Il y a des femmes. Des vieux. Il y a des gros. Des minces. Des maigres. Ils suent. Un enfant me sourit. Je m’approche. Je lève la main. [...] Lui dans l’autobus moi dans la rue. [...] Une voiture arrive en sens inverse. Les pneus hurlent. Les portières claquent. Des gens courent. Je ne comprends pas...*⁴¹⁶

⁴¹³ Ines Horchani, « Deux trajectoires arabo-francophones dans la littérature-monde : Amin Maalouf et Wajdi Mouawad », *Trajectoires et dérivés de la littérature-monde : Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Sous la direction de Cécilia W, Francis et Robert Viau, p. 349, 2013.

⁴¹⁴ Amin Maalouf, « Entretien avec Bernard Pivot, Archives France Télévision, 2003. », *Trajectoires et dérivés de la littérature-monde : Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones*, *Id.*

⁴¹⁵ *Trajectoires et dérivés de la littérature-monde : Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones*, *Op. Cit.*, p. 350.

⁴¹⁶ Wajdi Mouawad, *Visage retrouvé*, Actes Sud, 2002, p22-23.

Chez Wajdi Mouawad il s'agit d'un trou noir et non d'un fait que l'on peut inscrire dans l'histoire comme chez Amin Maalouf. C'est une scène à laquelle il faudra essayer en vain de trouver un sens⁴¹⁷.

Dans *Littoral*, Wilfrid, Simone, Amé, et les autres traversent un village dévasté par la guerre dans l'espoir de trouver un lieu de sépulture au corps de ce père mort en exil dont le fils vient de ramener la dépouille à sa terre natale. Tout au long de cette aventure, ils libèrent dans leur errance une multiplicité de voix, chacun doit raconter son histoire. On le voit par des expressions comme : « On va aller raconter des histoires »⁴¹⁸, « La tienne, la mienne. Le silence de chacun »⁴¹⁹, « J'ai une histoire drôle moi aussi »⁴²⁰, « On va raconter ce qui s'est passé »⁴²¹, « Et moi, quelle histoire je pourrais raconter sinon celle des silences que tu m'as légués »⁴²². Ces différentes histoires telles qu'elles se présentent au lecteur/spectateur apparaissent comme des micro-récits, des mémoires personnelles, mais en les rassemblant on se rend compte qu'ils constituent un grand récit, une grande histoire, une mémoire collective, qui retrace les malheurs qu'ont enduré les villageois pendant la guerre. Wilfrid et ses amis s'assemblent pour délivrer un récit commun mais pluriel de la guerre. Chacun, témoin, voire acteur, relate le passé en partant de ce qu'il a fait, vu ou entendu. La guerre, la violence, l'horreur, comme on peut le voir ici donne lieu à diverses narrations. Comme s'ils étaient dépossédés de leurs noms, puisqu'ils disent vouloir raconter pour ne pas oublier les noms, Wilfrid, Simone, Amé, Massi, Sabbé, leurs corps épuisés par leur quête d'un lieu paisible pour enterrer le corps du père de Wilfrid, s'arrêtent au bord d'un littoral. Ce qu'il se passe avec les personnages de Mouawad dans *Littoral* est un peu le cas de ce qu'il se passe avec ceux de Kossi Efoui dans *Concessions* où selon Laurence Barbolosi « nul dialogue ne motive leurs répliques, mais l'enchaînement de phrases qui s'articulent autour d'un même récit : celui de leur traversée tragique. Leurs

⁴¹⁷ Ines Horchani, « Deux trajectoires arabo-francophones dans la littérature-monde : Amin Maalouf et Wajdi Mouawad », *Trajectoires et dérives de la littérature-monde : Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Op. Cit., p. 351.

⁴¹⁸ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 62.

⁴¹⁹ *Id.*

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 73.

⁴²² *Ibid.*

voix s'entremêlent, accrochées aux restes d'une mémoire commune, comme autant de lambeaux de chair restés suspendus aux barbelés de l'oubli »⁴²³.

À l'inverse de *Littoral* où il s'agit de s'assembler pour que chacun raconte son histoire, dans *Incendies* le caractère mémoriel de l'histoire de la famille Nawal Marwan est l'objet de l'enquête que mènent Jeanne et Simon. En effet Jeanne et Simon pour reconstituer l'histoire de leur famille, pour fortifier ou infirmer, mais aussi et surtout compléter ce qu'ils savent de leur famille, font appel aux témoignages de ceux qui ont vécu à cette époque-là. L'idée principale est que les témoignages des gens qui ont connu Nawal interviennent pour rendre compte du passé de cette femme. Nous avons par exemple dans le cadre de l'enquête de Jeanne sa visite chez Antoine, l'infirmier qui s'occupait des soins de Nawal. Comme nous l'avons déjà dit, la scène 16 au titre évocateur de « Par où commencer » vient renchérir sur l'idée de remonter l'histoire en partant de son origine. On peut le voir dans deux didascalies de la scène 16 : « Elle lui montre la photo. Antoine examine la photo »⁴²⁴. Cette séquence à caractère mémoriel se déroulant dans la vie de Jeanne participe au réajustement de l'histoire de Nawal, à la reconstitution de l'histoire de la famille de Jeanne et Simon. Car ce sont justement les témoignages, les souvenirs, que récolteront Jeanne et Simon à la suite de leur enquête, qui vont permettre d'aboutir à une mise en intrigue intelligible, acceptable et constitutive de leur identité, de leur histoire familiale. Comme pour révéler à Jeanne le passé de sa mère, mais surtout au lecteur/spectateur, puisqu'il y a une sorte de parallélisme, la séquence où Jeanne enquête s'interrompt pour faire place à un court dialogue entre Nawal et Sawda, introduit par une didascalie dans laquelle on peut lire : « Nawal (19 ans) et Sawda dans l'orphelinat désert »⁴²⁵. Nawal est à la recherche de son fils qu'elle avait donné dès sa naissance à l'accoucheuse du village comme on peut le constater implicitement dans ce dialogue :

Sawda. Nawal, il n'y a personne. L'orphelinat est désert.

Nawal. Qu'est-ce qui s'est passé ?

Sawda. Je ne sais pas.

⁴²³ Laurence Barbolosi, « Le théâtre de Kossi Efoui : polyphonie épique ou épopée lyrique », *L'esprit Créateur*, Vol. 48, No. 3 (2008), p. 34.

⁴²⁴ Wajdi Mouawad, *Incendies*, *Op. Cit.*, p. 39.

⁴²⁵ *Id.*, p. 39.

Nawal. Où sont les enfants ?

*Sawda. Il n'y a plus d'enfants. Allons à Kfar Rayat. Il y a l'orphelinat le plus important de la région.*⁴²⁶

Ce court dialogue, qui n'est là que pour briser la linéarité, s'étant terminé, nous revenons à Antoine qui demande à Jeanne de lui confier la photo pour la faire agrandir afin de regarder le moindre détail susceptible de faire avancer son enquête, une enquête qui fait écho avec celle menée par Nawal auparavant pour retrouver son fils alors que Jeanne n'était même pas encore née.

Dans la scène 18, nous apprenons par l'entremise d'une didascalie qu'Antoine et Jeanne sont à l'université, et que la photo de Nawal (40 ans) et Sawda est projetée au mur. Du commentaire qu'Antoine fait de la photo, il ressort qu'on est au pays natal de Nawal, et que c'est l'été. Sur l'autobus brûlé devant lequel se tient Nawal et son amie portant toutes les deux un pistolet, il y a des inscriptions : *Réfugiés de Kfar Rayat*. Dans les recherches que Jeanne a menées de son côté sur l'historique du procès, nous apprenons qu'un des plus longs chapitres concerne une prison construite pendant la guerre, à Kfar Rayat en 1978. Jeanne décide d'acheter un billet d'avion afin de se lancer dans un voyage au pays de sa mère.

À la scène 22 au titre d'« Abdessamad » nous revenons à l'enquête de Jeanne qui se poursuit au village natal de sa mère où elle rencontre Abdessamad. Abdessamad est un personnage réputé dans tout le village pour sa connaissance de toutes les histoires du village, « les vraies et les fausses » précise-t-il lui-même à Jeanne. Les éléments qui viennent s'ajouter à l'enquête de Jeanne sur le passé de Nawal, d'après ce que lui dit Abdessamad, le passeur de mémoire du village natal de Nawal, sont premièrement qu'il y a une Nawal qui est partie du village avec Sawda, mais que cela est une légende. Deuxièmement, Jeanne découvre à la suite des questions qu'elle pose à Abdessamad que Sawda s'appelait la femme qui chante, et que l'histoire de Nawal et Sawda est une légende. Une légende qui, selon le passeur de mémoire Abdessamad, dit qu'une nuit on a séparé Nawal et Wahab, et que, là encore, Wahab est une légende. On dit, poursuit-il, que si on tarde trop dans la forêt autour du rocher aux arbres blancs, on entend leurs rires. Lorsque Jeanne lui demande qui est Wahab, une didascalie « *Wahab et Nawal (14*

⁴²⁶ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 39.

ans) au rocher aux arbres blancs. Nawal déballe un cadeau » vient interrompre momentanément la conversation en cours pour introduire une conversation entre Wahab et Nawal se tenant dans un autre espace-temps. Jeanne est dans l'ignorance de ce que sa mère a vécu à l'âge de 14 ans et le lecteur/spectateur découvre avant Jeanne que Wahab avait donné un nez de clown à Nawal :

Wahab. Je t'ai apporté un cadeau, Nawal.

Nawal. Un nez de clown !!

Wahab. [...] le clown dormait, le nez était sur la table, je l'ai pris et je me suis enfui !⁴²⁷

Dans la suite du dialogue entre Abdessamad et Jeanne, Abdessamad dit à Jeanne que « dans le cimetière, il y a encore la pierre où, d'après la légende, Nawal a gravé le nom de sa grand-mère »⁴²⁸. Mais avant de quitter Jeanne, Abdessamad lui montre la direction de la prison de Kfar Rayat. Dans son propos on note que Kfar Rayat se trouve en enfer plus précisément au sud pas loin de Nabatiyé. Lorsque Jeanne dans *Incendies* mène son enquête, étant donné qu'elle rencontre beaucoup de gens, on peut dire, à l'instar de Maurice Halbwachs que « les cadres collectifs de la mémoire ne seraient que le résultat, la somme, la combinaison des souvenirs individuels de beaucoup de membres d'une même société. Ils serviraient [...] à situer les souvenirs des uns par rapport à ceux des autres. Mais ils n'expliqueraient point la mémoire elle-même puisqu'ils la supposeraient »⁴²⁹. Les témoignages des gens que rencontre Jeanne sont des instruments dont elle va se servir pour reconstituer l'histoire de sa famille. Ces témoignages caractérisent le passé de Nawal, et réajustent l'histoire de la famille Nawal Marwan. L'histoire collective d'un groupe se réalise et se manifeste dans les mémoires individuelles.

Comme dans *Incendies*, dans *Forêts*, Loup parcourt le pays pour enquêter sur ses origines, on constate que les indices pouvant la conduire à connaître qui elle est et d'où elle vient se trouvent dans les récits de vie de plusieurs personnages. Elle recueille les témoignages auprès des gens qui ont connu ses parents, vécu avec ces derniers ou

⁴²⁷ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit. p. 53.

⁴²⁸ *Id.*

⁴²⁹ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, 1994, lire l'Avant-propos VII.

appartiennent à la même lignée qu'elle. On le voit aussi dans l'enquête de Ludivine. Plusieurs personnes détiennent des indices pouvant permettre de reconstituer l'histoire collective. L'histoire collective n'est pas une donnée directe détenue par un tiers. C'est le croisement, l'interaction des souvenirs personnels qui, comme nous l'avons déjà dit, entonne le chant d'une mémoire collective. Pour Wajdi Mouawad, l'interaction des mémoires personnelles a pour rôle de permettre l'élaboration d'une mémoire collective. Dans ce droit fil d'idées, Maurice Halbwachs disait que « si notre impression peut s'appuyer, non seulement sur notre souvenir, mais aussi sur ceux des autres, notre confiance en l'exactitude de notre rappel sera plus grande, comme si une même expérience était recommencé non seulement par la même personne, mais plusieurs⁴³⁰. Il s'agit dans les spectacles de Mouawad d'une représentation de la mémoire, d'une connaissance du passé pour construire une conscience collective ou favoriser une émancipation sociale et politique collective. Les personnages en témoignant expriment d'une certaine façon une mémoire collective mais du point de vue personnel. François Dosse soulève ce problème lorsqu'il parle de la pratique psychanalytique : « Le dispositif de la cure, par la présence d'un tiers, crée une forme particulière d'intersubjectivité. Quant au dire lui-même du patient, ses récits tissés de récits qui le précèdent sont donc ancrés dans une mémoire personnelle, débordée par le souci de la communication, de la transmission intergénérationnelle [...] Cette mémoire relève donc d'un tissage à la fois privé et public. Elle advient comme émergence d'un récit constitutif d'une identité personnelle enchevêtrée dans des histoires qui fait de la mémoire une mémoire partagée »⁴³¹.

II. L'IDENTITÉ ET LA MÉMOIRE CHEZ WAJDI MOUAWAD.

2.1. Mémoires personnelles et amitié.

⁴³⁰ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *Op. Cit.*, p. 51.

⁴³¹ François Dosse, « Entre histoire et mémoire : Une histoire sociale de la mémoire », *Op. Cit.*, p. 6.

L'identité est une notion extrêmement complexe. En partant des études qui ont été faites sur cette question, par exemple celle de Paul Ricœur, on se rend compte que l'identité peut avoir un double sens. D'une part l'identité est perçue comme « mêmété ». C'est-à-dire, « l'identité-idem » et s'oppose à « l'ipséité » par référence à « l'identité-ipse ». L'intention philosophique est de montrer que « l'identité-ipse » met en jeu en même temps l'ipséité et la mêmété, à savoir la dialectique du soi et de l'autre que soi. Nous entendons aborder la question de l'identité au sens de l'ipse qui constitue l'individualité de l'être en tant qu'il est lui-même et différent de lui-même. L'identité signifie « le semblable, le même, mais aussi l'unique, l'irréductiblement autre »⁴³². L'identité au sens où nous l'entendons n'est jamais fixée une bonne fois pour toute. Elle se transforme au gré de la mémoire et de la perception qu'on a de soi et de l'autre, car les images et les traces mnésiques qui sous-tendent le discours social et les pratiques esthétiques d'une culture donnée sont constitutives d'un état toujours transitoire. Un parallèle peut être fait ici avec Amin Maalouf qui, comme Wajdi Mouawad, est contre l'idée des identités stables. Amin Maalouf parle d'« identités meurtrières » et de « dérèglement du monde », pour reprendre les titres de ses deux essais, « dû entre autres cause, à une conception des identités comme des entités closes, fixes et rigides »⁴³³. Selon lui, les routes et la mobilité étant le propre de l'humanité, elles caractérisent l'identité. Et Wajdi parle de fragments d'identités en mettant en relief les rencontres dans le questionnement sur l'identité.

Dans une dramaturgie de la quête comme celle de Mouawad où les personnages font des rencontres en cherchant des réponses aux questions existentielles qui s'imposent à eux, il n'est pas possible de parler d'identité stable, en ce sens que le référent identitaire ici est divers, superposition, mélange d'affect et de vision, à cause de la rencontre entre le soi et l'autre que soi. Dans *Littoral*, où il est question de Wilfrid, sa quête tourne autour du désir de rassembler les « moi-disjoints », et cela par les récits de vies de chacun des personnages qu'il rencontrera pendant son aventure. On aurait donc une identité qui résulterait de ces récits de vie. Dans cette perspective, les rencontres de

⁴³² Karine Gros, « Segalen et Glissant : De la quête identitaire à l'identification », *Le Clézio, Glissant, Segalen : La quête comme déconstruction de l'aventure, Op. Cit.*, p. 81.

⁴³³ Ines Horchani, « Deux trajectoires arabo-francophones dans la littérature-monde : Amin Maalouf et Wajdi Mouawad », *Trajectoires et dérives de la littérature-monde : Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones, Op. Cit.*, p. 359.

Wilfrid sont ce qui forge sa personnalité, elles lui permettent de savoir celui qu'il est vraiment. C'est à partir de ces rencontres que le soi va faire irruption dans la vie de l'autre, et trouver en l'autre le plus petit dénominateur commun de leur humanité. Dès lors, l'identité de Wilfrid est non seulement le fruit de sa propre expérience mais également des histoires qu'ont racontées les autres à leur sujet. On peut donc dire que l'autre contribue à la construction de l'identité, et que les rencontres sont un élément fondamental dans la déconstruction et construction de l'identité, puisqu'elles permettent à l'autre de rentrer dans la construction du même. C'est à la suite de ces rencontres et des échanges qui les constituent, que le soi et l'autre que soi se fondent, se confondent dans un processus d'identification. Ces rencontres ont permis, par exemple dans *Littoral*, à Wilfrid, Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine de s'identifier, entendons s'identifier au sens de re-identification du même, qui fait que cela a été l'occasion de connaître et re-connaître la même chose *n fois*, notamment la question du père : Amé a tué son père, Sabbé doit venger l'assassinat du sien, quant à Massi, il n'a jamais connu son père. Le corps du père de Wilfrid représente ce père que tous n'ont pas ou plus. D'ailleurs Simone le rappelle à Wilfrid lorsqu'elle dit : « Ce cadavre est en effet le cadavre de ton père et tu peux décider de l'enterrer où il te plaira. Mais réfléchis : nous tous ici n'avons plus nos parents »⁴³⁴. Dans ce droit fil d'idées, Sabbé le dit également à Amé qui encourage Wilfrid à abandonner le corps de son père :

*[...] Amé, que tu le veuilles ou non, ce corps est le corps de ton père. Reste droit, mon vieux, reste droit. Ouvre les yeux et reconnais en lui le père disparu, le père assassiné, le père ensanglanté. Trouvons-lui un lieu et reposons-le pour de bon. Nous partirons libres, Amé, libres, libres, plus libres !*⁴³⁵

Il ressort que ce qui lie les personnages ici c'est le père de Wilfrid. On peut dire qu'il y a l'idée de ressemblance extrême derrière ces rencontres, et que toute la problématique de l'identité ici se rattache à cette quête d'un invariant, le père :

... l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces identifications-à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, dans lesquels la personne, la communauté se

⁴³⁴ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 75.

⁴³⁵ *Id.*, p. 77.

*reconnaissent. Se reconnaître-dans contribue au se reconnaître-à.*⁴³⁶

L'identité du héros chez Wajdi Mouawad fonctionne selon ce modèle. En effet, en observant les personnages principaux de la tétralogie, on se rend compte que l'identité se constitue des rencontres que font ces derniers tout au long de leur quête. Du coup, l'identité est sous-jacente à l'idée d'appartenance ou au fait de se reconnaître dans une histoire. C'est à partir des fragments de vies des autres que les personnages se construisent. On peut donc affirmer que les personnages de Mouawad sont des fragments d'identités pour les autres, et que l'identité qui se conçoit dans le rapport à l'autre est une forme d'altérité.

L'autre est donc une composante importante dans la constitution de l'identité. Entendons l'Autre comme étant à la fois une donnée externe et interne. « L'autre, ce n'est pas seulement l'étranger, l'inconnu, qui peut être face à soi ou se révéler en soi, c'est au-delà, la force, la présence qui ouvre le cadre, l'horizon et le champ des possibles. L'altérité est avant tout altération : celle qui bouscule les identités fixes et fait sortir de soi pour amener le débat ou le dialogue »⁴³⁷. Pour prendre l'exemple de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* qui sont davantage des odyssées, il y a dans ces pièces la nécessité pour le sujet, pour le *je*, de rentrer chez soi, et d'apparaître tel qu'il ne se connaissait pas, de se découvrir autre. Puisque c'est une dramaturgie d'un retour des protagonistes sur la terre d'origine, l'altérité correspond ici à une traversée de l'espace, qui revient en fait à trouver l'Autre, celui qui était auparavant invisible au moi. Wilfrid apporte en arrivant au village natal de son père l'espoir. En effet, le village natal est une figure majeure parce qu'il symbolise ce lieu où les gens ne veulent rien dire sur ce qui s'est passé. C'est en même temps un endroit où il n'y a plus de place pour enterrer les morts. Avec son arrivée, il va naître un désir, une « sorte d'échappement à soi » qui implique un « décollement de l'être par rapport à soi », selon l'expression de Sartre. L'échappement à soi se fait à partir des histoires que racontent par exemple les personnages d'Amé, Sabbé et Massi dans *Littoral*.

L'histoire de l'autre est une composante importante dans la construction de l'identité. En partant de l'expérience de la guerre civile qui a déchiré le Liban, comme

⁴³⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *Op. Cit.*, p. 146-147.

⁴³⁷ Lise Lenne, « Du poisson-soi au littoral du sens », *Op. Cit.*

on peut le voir dans *Littoral* et dans *Incendies*, il est possible de voir dans l'histoire de l'autre ce qui sépare ceux-là qui ont vécu la guerre d'avec ceux-là qui ne l'ont pas vécue, et conclure que leur rencontre entraîne une nouvelle identité. *Littoral* pour ne prendre d'exemple que ce cas-là, se structure autour de la quête du personnage principal, Wilfrid, né dans un pays occidental d'immigrés libanais qui se rend au Liban dans le village où a vécu son père. Tout au long de son périple, il rencontre de jeunes gens du pays, animés par une soif de vivre et un désir de communiquer que les épreuves ne sont pas parvenues à étouffer. En cours de route, ils racontent leur expérience de la guerre, qui a fait d'eux des orphelins. Peu à peu, le projet d'une « tournée », destinée à partager ces témoignages avec le plus grand nombre, prend forme⁴³⁸.

La rencontre de Wilfrid avec cette communauté de jeunes ou du moins leur expérience de la guerre crée chez ce dernier, comme l'indique le titre d'une des scènes de *Littoral*, un isolement. Lucie Picard dans un article aborde la question de la guerre civile libanaise. À ce sujet elle dit :

L'expérience de la guerre est le fondement d'une altérité qui sépare les personnages libanais des protagonistes occidentaux. La rencontre des uns et des autres provoque une crise chez Wilfrid et Hélène, qui se retrouvent dans une sorte de no man's land du sens : confrontés à l'intensité du vécu d'autrui, ils ne peuvent plus "habiter" avec naturel leur propre existence. Ainsi Wilfrid découvre peu à peu son enlisement dans l'insignifiance. Hélène quant à elle, mesure à quel point les événements qui l'ont marquée sont dépourvus d'envergure, tout comme elle ne parvient pas plus à justifier à ses propres yeux ses insatisfactions et sa détresse. [...] Aussi, Hélène et Wilfrid vivent-ils leur condition de privilégiés sur un mode dysphorique, ils en arrivent même à envier la dimension tragique de l'existence des Libanais, parce qu'elle la rend

⁴³⁸ Cf. Lucie Picard, « L'histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le Collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 148.

*signifiante et digne d'intérêt, tout comme elle cautionne l'importance de ses enjeux.*⁴³⁹

Cela on le voit dans *Littoral* à travers la conversation entre Wilfrid et le fantôme de son père :

Wilfrid. Et moi, quelle histoire je pourrais raconter sinon celle des silences que tu m'as légués ? Ils sont pleins de mots pleins et moi vide de mots vides.

Le père. Ils ont vécu la guerre.

*Wilfrid. Je les envie sincèrement d'avoir vécu la guerre si tu veux savoir ! Ça donne un sens pour parler au monde. Mais moi, on s'en fout ! Un type qui va enterrer son père ! So what ! Chevalier Guiromelan, heureusement qu'il est tombé malade le roi Arthur, sinon ton histoire serait assez plate !*⁴⁴⁰

Wilfrid s'isole parce qu'il n'a pas vécu la guerre, et ne peut pas en parler face à ceux-là qui l'ont vécue. On a l'impression à l'entendre parler que son histoire est dépourvue de sens, qu'elle est moins importante que celle de celui-là qui a vécu la guerre. C'est comme si le fait d'être confronté à l'expérience tragique de l'autre dévoilait à Wilfrid la fragilité du sens qu'il a jusqu'ici donné à l'existence, et ouvrirait la voie à un possible dépassement des limites de sa vision du monde.

À travers les récits des survivants du conflit qui a ravagé le pays de natal du père de Wilfrid, il y a autant une sensibilisation qu'une dénonciation de la tragédie collective que représente toute guerre. Toutefois, ce qui est frappant, et qui ressort dans l'isolement de Wilfrid, c'est bien le choc intérieur éprouvé par un personnage qui n'a pas vécu la guerre mais qui est concerné par ses origines, suite aux témoignages qu'en font ceux-là qui l'ont vécue. Dès lors, on ne saurait comme le dit Lucie Picard réduire la présence de Wilfrid à un procédé qui aurait pour fonctions de structurer l'intrigue et de fournir un regard extérieur. Wilfrid n'a pas connu la guerre :

⁴³⁹ Lucie Picard, « L'histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le Collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, Op. Cit., p. 149.

⁴⁴⁰ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 73-74.

La guerre, comme événement historique spécifique, est présentée comme un facteur de différenciation des êtres humains entre eux, une sorte de clivage entre initiés et non-initiés, la source d'une incommunicabilité qui semble irrémédiable. Face au caractère paroxystique des expériences qu'elle détermine, tout autre vécu semble frappé d'insignifiance, n'être que néant. Aux récits sur le passé des Libanais répond, tout aussi criant, le silence des protagonistes sur le leur : [...] Ce qui était perçu en terme de liberté [...], cette relative facilité de la vie et cette absence de véritable événement tragique changent de signe au contact de la réalité libanaise et apparaissent comme la source d'un vide existentiel, d'un manque ou d'une fragilité du sentiment de vivre.⁴⁴¹

La rencontre avec l'histoire de l'autre occasionne un choc, une crise qui ébranle les fondements même d'une identité perçue comme mêmeté, et participe de ce que Ricœur a appelé *identité-ipse*. C'est-à-dire qu'en rencontrant Simone, Massi, Sabbé et les autres, Wilfrid perd non seulement une part de lui-même, mais cette perte est justement un pas vers une identité plus mûre et plus consciente. Wajdi Mouawad veut nous dire dans ses spectacles que « pour les victimes des vicissitudes de l'histoire, le partage, par le truchement du récit, de leur expérience singulière permet à chaque individu de situer son propre parcours dans un contexte plus vaste, de sortir de son isolement »⁴⁴², de franchir le seuil de son existence, de se rendre compte qu'au-delà des différences il y a quelque chose qui unit les êtres humains.

Dans les spectacles de Mouawad, l'altérité est la complicité qui permet au sujet de s'énoncer, de trouver sa voix. C'est « lorsque l'autre se rapporte à moi de telle sorte que l'inconnu en moi lui réponde à ma place, cette réponse est l'amitié immémoriale qui ne se laisse pas choisir, ne se laisse pas vivre dans l'actuel »⁴⁴³. Il ne faut donc pas confondre l'amitié à « une psychologie des sentiments d'affection et d'attachement pour

⁴⁴¹ Lucie Picard, « L'histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le Collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *Op. Cit.*, p. 157.

⁴⁴² *Id.*, p. 158.

⁴⁴³ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980. Cité dans l'article en ligne de *l'Encyclopédie Universalis* sur le concept d'altérité : <http://www.universalis-edu.com>. Cf. Lise Lenne, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... »

les autres [...] mais bien à une éthique : l'amitié est une vertu [...] »⁴⁴⁴. L'amitié est une sorte d'éthique chez Mouawad parce qu'il y a le souhait de vivre bien et de façon réciproque dans le groupe. Il existe donc une idée de mutualité, car on constate que l'amitié du point de vue de Mouawad est celle qui rassemble des hommes et des femmes. Dans *Littoral*, Wilfrid, Simone, Amé, Massi, Sabbé et Joséphine se rassemblent autour d'une même histoire. L'image du pain que ce groupe d'amis partage comme le fit Jésus-Christ avec ses disciples symbolise le lien qui les unit et participe d'un vivre-ensemble. En partageant le même destin que Wilfrid, en aidant celui-ci à trouver un lieu de sépulture pour le corps de son père, on constate que l'ami a pour rôle, comme le dit Aristote de pourvoir à ce qu'on est incapable de se procurer par soi-même. Il y a donc dans l'amitié ici une éthique de la mutualité, du partage et du vivre-ensemble.

Tout comme dans *Forêts* où Ludivine donne sa vie pour sauver celle de Sarah Cohen qui peut enfanter en prenant son identité, dans *Incendies*, il existe une sorte d'amitié entre Nawal et Sawda pouvant conduire jusqu'au sacrifice. On le voit dans le fait que Nawal décide que c'est à elle de se sacrifier et non son amie, car elle a déjà aimé avec passion et doit mourir. Elle le fait, dit-elle, non pas pour se venger comme le préconisait Sawda, mais parce qu'on a encore le droit d'aimer avec passion. Et dans une situation comme la leur il y en a qui doivent mourir et d'autres non :

*[...] Alors ceux qui ont déjà aimé avec passion doivent mourir avant ceux qui n'ont pas encore aimé. C'est ce que je crois, Sawda. Et toi tu n'as pas encore aimé, alors tu as tout à gagner. Tu ne sais pas ce que c'est qu'un homme qui te dit que tu es tout pour lui. [...] À ses côtés, avoir le sentiment de marcher la tête à l'envers, alors tu n'arrêtes pas de rire. Tu n'as pas connu. Moi, si. L'amour que j'avais à vivre, je l'ai vécu, l'enfant que je devais avoir, je l'ai eu. Il me restait à apprendre, j'ai appris. Alors il ne me reste que ma mort et je la choisis et elle sera entière. Tu iras te cacher chez Chamseddine.*⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Op. Cit., p. 213.

⁴⁴⁵ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 61-62.

Il y a un degré d'amitié chez Mouawad qui fait qu'il y a une altération de soi dans autrui faisant en sorte que « soi » est en même temps « autrui » et « soi-même ». Pour justifier cet aspect de l'identité nous avons par exemple une séquence, dans le deuxième tableau d'*Incendies*, où Nawal demande de se rappeler le poème appris il y a longtemps, lorsqu'elles étaient jeunes :

*Rappelle-toi des paroles. (Elles récitent le poème Al Atlal en arabe.) Récite-le chaque fois que je te manquerai, et quand tu auras besoin de courage, tu réciteras l'alphabet. Et moi, quand j'aurais besoin de courage, je chanterai, je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça, on restera ensemble. Il n'y a rien de plus que d'être ensemble.*⁴⁴⁶

Al-Atlal (« les ruines ») est un poème d'amour écrit dans les années 1950 par le médecin égyptien Ibrahim Naji. Reprenant un des thèmes majeurs de la poésie arabe, il est devenu un des grands classiques de la chanson arabe dans l'interprétation d'une de ses compatriotes : la légendaire Oum Kalthoum surnommée « l'astre d'Orient ». Nawal en se référant à ce poème se situe dans une dimension universelle grâce à l'art. On voit ici encore le rôle de l'art dans le vivre ensemble. Nawal et Sawda sont liées par les ruines laissées par l'amante après son passage, telles qu'évoquées dans le poème. Dans le cadre de l'histoire de la pièce, ces ruines sont une métaphore de la guerre dans laquelle elles sont embourbées. Dès lors, l'amitié qui les lie est à voir non pas du côté des sentiments d'affection ou d'attachement, mais bien du côté de l'éthique et de la vertu parce que toutes les deux rêvent de vivre en paix. Nawal en s'identifiant à Sawda, et Sawda en s'identifiant Nawal, se confondent. C'est cette altération de soi dans autrui qui crée et entretient la confusion sur l'identité de la femme qui chante. Nawal ne devient pas seulement Sawda, la femme qui chante, et cette dernière ne devient pas simplement Nawal Marwan, la femme qui écrit, mais elles sont chacune les deux à la fois. Le rapport entre soi et l'autre que soi dans ce que Ricœur appelle l'identité de la personne prend ici toute sa force puisque vingt-cinq ans plus tard, Nawal est prise pour la femme qui chante :

⁴⁴⁶ Wajdi Mouawad, *Incendies*, *Op. Cit.*, p. 62.

Le concierge. La femme qui chante.

Jeanne (lui tendant la photo). Est-ce que c'est elle ?

Le concierge (examinant la photo). Non, C'est elle.

Jeanne. Non ! C'est elle !

Le concierge. J'ai vu cette femme pendant plus de dix ans. Elle était toujours dans sa cellule. La femme qui chante. L'un des rares à avoir vu son visage, c'est moi.

[...]

Jeanne. Nawal ? Nawal Marwan ?

Le concierge. On ne prononçait pas son nom. C'était la femme qui chante. Le numéro 72 Celle qui a assassiné le chef des milices...⁴⁴⁷

De même, Ludivine et Sarah dans *Forêts* mettent, une fois de plus, en lumière la problématique du soi et de l'autre que soi dans la construction de l'identité de la personne. L'amitié on la voit aussi dans cette pièce n'est pas à voir du côté des sentiments d'affection ou d'attachement, mais bien du côté de l'éthique et de la vertu, puisque c'est une amitié désintéressée et, pouvant conduire jusqu'au transfert d'identité et au sacrifice, pour le plus grand bien de la communauté :

Ludivine. Calme-toi ! Quels papiers as-tu sur toi ?

Sarah. Mes papiers. Avec mon nom. Sarah Cohen !

Ludivine. Donne-les-moi. J'arrache ta photo. Je colle sur mes papiers à moi ! J'arrache ma photo, je la colle sur tes papiers à toi ! Tu vas devenir Ludivine Davre et je vais devenir Sarah Cohen...

[...]

Ludivine. Si tu t'appelles Ludivine Davre tu as une petite chance de t'en sortir, mais si tu t'appelles Sarah Cohen tu n'en as aucune.

[...]

⁴⁴⁷ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 62-63.

*Ludivine. Sarah ! Réfléchis ! Toi tu pourras encore donner la vie, mais moi, tout ce que je peux faire, c'est donner la mienne et à qui d'autre je voudrais la donner si ce n'est à toi ? Tu ne peux pas m'enlever ça, tu comprends ?*⁴⁴⁸

Ce qui revient dans toute la tétralogie, et *Forêts* l'illustre aussi bien qu'*Incendies* c'est la question du sacrifice. En acceptant de prendre la place de Sarah Cohen, Ludivine donne à son amie la possibilité de vivre, de donner la vie. Elles jouent toutes les deux le rôle de pourvoir à ce que l'autre est incapable de se procurer par soi-même. Ludivine ne peut pas enfanter. Sarah Cohen est enceinte mais elle a moins de chances d'échapper aux Nazis avec son nom, alors que si elle s'appelle Ludivine Davre, elle a une petite chance de s'en sortir. Cette petite chance il faut la saisir pour perpétuer l'humanité. Cette amitié pouvant aller jusqu'au sacrifice est un élément constitutif de l'identité de la personne, et vient renforcer l'idée que l'identité ne serait pas liée à l'appartenance au même clan ou au même sang, mais plutôt à l'amitié, à l'état de similitude, de fusion, de confusion entre « soi » et « autrui ». L'amitié est intéressante ici parce qu'elle est à l'origine de la survie de l'enfant de Sarah. L'enfant doit sa vie à l'amitié entre Ludivine Keller et Sarah Cohen. Et Douglas Dupontel exprime fortement ce lien qui unit les deux femmes lorsqu'il s'adresse à Loup :

*Êtes-vous Loup Keller ? Êtes-vous Loup Cohen ? Ou la rencontre entre Keller et Cohen ?*⁴⁴⁹

L'identité personnelle résulte d'une rencontre, d'une transaction où chaque personnage est à la fois lui-même et l'autre. De ce point de vue, il semble que la personnalité chez Wajdi Mouawad soit comme un habit qui vous est propre mais qu'on ne peut pas enfiler tout seul. La quête identitaire est alors l'expression d'une véritable et profonde interrogation intérieure qui conduit le sujet à sa propre découverte. C'est un chemin que doit parcourir celui en quête de lui-même. Cependant, comme toute quête, elle exige que l'on fasse un détour vers l'autre.

Ce qui ressort des rencontres ou des liens d'amitié c'est qu'au-delà du fait qu'ils permettent à une histoire de voir le jour, ils sont une réponse à la perte du nom ou

⁴⁴⁸ Wajdi Mouawad, *Forêts*, Op. Cit., p. 94.

⁴⁴⁹ *Id.*, p. 97.

caractérisent la peur de la perte du nom, et donc la perte de la mémoire. On peut le lire ou l'entendre de la bouche même du personnage de Simone lorsqu'Amé lui demande : « [...] À quoi cela servira-t-il que j'aie raconté une histoire pareille à du monde assemblé qui sera venu pour l'écouter ? » Elle répond : « Pour ne pas oublier les noms, Amé... »⁴⁵⁰. Le nom qui revient dans les spectacles de Mouawad est lié à la question de l'identité, en ce qu'il peut permettre de distinguer une personne d'une autre.

2.2. Le nom comme élément mémoriel personnel et familial.

L'identité de la personne comme nous venons de le préciser en partant du point de vue ricœurien en tant que trait de caractère à la fois identique et différent montre combien peut être complexe la question de la personne et problématique celle de l'unité de l'individu. Nous voulons montrer que le nom porte en lui les germes d'une identité personnelle qui est à la fois altérité, soit la reconnaissance de la différence, et ipséité, la constance du soi à travers le changement mais aussi qu'il est un élément mémoriel personnel et familial. Nous n'aborderons donc pas le nom dans le but d'étudier les noms des personnages au sens de voir ce qu'ils signifient, mais au contraire nous montrerons que le nom du point de vue sociologique est lié à l'identité personnelle. En partant du principe que tout individu porte un nom qui selon les ethnologues est dérivé de l'un des totems du clan et exprime l'individuation et la personnalité sociale, il est vraisemblable que le nom soit l'une des données fondamentale de l'identité et/ou qu'il soit garant du lien filial, et donc un élément mémoriel.

Du point de vue sociologique le nom d'une personne, à l'instar du sexe, est ce par quoi une personne se reconnaît et se distingue d'une autre. Ainsi, on peut dire à la suite de Claude Lévi-Strauss que le nom est une métaphore de l'identité. Cela suppose qu'il y ait un lien entre le nom et la personne qui le porte, mieux encore la personne s'inscrit dans un rapport de substitution avec son nom. Au sens symbolique, le nom est lié à l'identité personnelle du sujet, mais aussi à l'appartenance d'une personne à une lignée. Ce qui nous a amené à nous intéresser au nom c'est l'impact du nom dans la

⁴⁵⁰ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 71.

société et sur les personnages que décrit Wajdi Mouawad. C'est ce à quoi il est lié ou qui le caractérise à chaque fois qu'on y fait référence.

Le nom dans la tétralogie de Mouawad est l'objet de plusieurs emplois. Souvent il est employé pour parler d'épithète, pour ne pas l'oublier, pour dire le sans nom, pour se référer, etc. En ce qui concerne le nom comme ce à quoi se réfère le soi pour penser son individualité, dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* on a des séquences dans lesquelles les personnages disent, je m'appelle tel, c'est moi. Dans *Littoral* nous avons par exemple des expressions telles que « Je m'appelle Wilfrid et mon père est mort ! », « Je suis le chevalier de Guiromelan, au service d'Arthur, mon roi malade », « Je suis Simone. Voici Wilfrid. », « Je suis Sabbé au père décapité, fou du village du bas de la vallée ! », « Je m'appelle Massi, fou furieux sans origine sans source sans rien ! », « Je suis Amé. Fou du sang de son père, la mort de sa mère. ». En partant du principe que le nom est un facteur qui dès la naissance instaure la différence, ces expressions peuvent signifier le désir de se faire reconnaître socialement, s'individualiser, se différencier :

Le nom est ce à quoi se réfère le soi pour penser son individualité, ce à quoi l'autre se réfère pour penser l'autre. Le nom est le représentant de l'être.⁴⁵¹

Le nom est lié à l'identité de la personne, à ce qui la caractérise et la distingue d'une autre personne. C'est du point de vue sociologique ce qui engendre la reconnaissance sociale. La mort d'une personne peut donc aussi être perçue comme la disparition de son nom. Ainsi, chez Wajdi Mouawad pour perpétuer le souvenir de la personne disparue, l'un des procédés utilisés est-il par exemple de graver le nom sur la pierre tombale.

Dans *Incendies*, Nawal revient à son village natal pour inscrire le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe. Jeanne et Simon dans cette même pièce gravent à leur tour le nom de leur mère Nawal Marwan sur sa pierre tombale. De même, dans *Forêts* Loup et Douglas Dupontel se rendent au cimetière municipal pour reconstituer la lignée de la famille de Loup :

⁴⁵¹ Cf. « Le nom, garant de l'identité », in *Les cahiers Maubert 2012*, p. 29. Consultable sur <http://www.ircom.fr/formation-lettres-et-sciences-politiques/le-colloque> .

[...] Nous sommes devant la tombe de Louis et Rose Davre
justement [...] Alors, à propos d'Alexandre, Albert et Edmond
Keller, vous avez trouvé ?⁴⁵²

Cette séquence rentre dans le cadre de l'enquête sur les origines de Loup. Le fait de graver le nom d'une personne sur sa tombe est une manière de faire en sorte que les descendants sachent qui étaient leurs ascendants. Dès lors, les cimetières et les pierres tombales peuvent être considérés comme des lieux de mémoire. Loup et Douglas en allant au cimetière chercher la tombe de Louis et Rose Davre, qui sont les parents adoptifs de Luce, utilisent ce lieu de mémoire pour faire surgir le passé, un passé historiquement douloureux. Dans *Littoral* le nom qu'il faut graver sur la pierre tombale est remplacé par une quantité de livres impressionnante contenant tous les noms des familles du village natal du père de Wilfrid qui serviront d'ancre au corps du père de Wilfrid, afin de le garder accroché à la terre. Derrière ce geste on voit une volonté de partir d'une histoire personnelle pour une histoire plus collective. Il y a donc une réflexion sur le principe qui voudrait que le nom soit un élément mémoriel personnel et collectif.

Dans *Littoral* ils veulent raconter ce qui s'est passé pour ne pas oublier les noms. Joséphine, qui a pour obsession dans cette pièce de porter la mémoire des vaincus, d'apprendre par cœur tous les noms des personnes disparues pour ne pas les oublier, illustre bien que l'oubli, la disparition du nom est une sorte de déchéance de l'être humain. En prenant l'exemple de cette quantité extraordinaire de livres contenant les noms des gens de ce pays ravagé par la guerre pour servir d'ancre au corps du père de Wilfrid qu'on a choisi de jeter à la mer parce qu'il n'y a plus de place pour l'enterrer, il est clair que « l'oubli du nom est dès lors synonyme de la victoire de la mort sur elle-même »⁴⁵³. Cependant, en gardant en mémoire les noms, en les gravant sur la pierre, en racontant le passé pour ne pas oublier les noms, etc. il y a là une chance de faire vivre ou revivre symboliquement la personne. La dépossession du nom par exemple dans le projet d'extermination juive par les Nazis est donc un processus de « dépersonnalisation », « mortification », « déshumanisation », car le nom est remplacé par un matricule. Le numéro 72 qui a été assigné à Nawal en prison dans *Incendies* la

⁴⁵² Wajdi Mouawad, *Forêts*, *Op. Cit.*, p. 63.

⁴⁵³ Cf. « Le nom, garant de l'identité », *Op. Cit.*, p. 13.

déshumanise, la dépersonnalise et cela dans l'unique but d'effacer sa personnalité, sa mémoire, son identité. En attribuant un matricule aux prisonniers de guerre comme c'est le cas de Nawal ou pour des prisonniers ordinaires, il s'agit dans tous les cas d'humilier, de déshumaniser, de faire précéder la mort physique par la mort de la conscience.

Le nom est donc lié à l'identité collective. En prenant l'exemple de Sarah Cohen et de Ludivine Davre dans *Forêts* qui s'échangent les noms, les identités, pour que Sarah Cohen échappe au nazisme, on constate une fois de plus que le nom d'une personne est lié à son appartenance à une communauté, à son *identité-idem*. Si Sarah Cohen n'est pas déportée dans un camp de concentration ou tuée, c'est parce qu'elle accepte de mettre sa photo sur les papiers d'identité de Ludivine Davre. Sarah Cohen va donc porter le nom de Ludivine Davre et se faire passer pour elle lors du contrôle d'identité par les Nazis. Malheureusement, Ludivine Davre ayant pris le nom de Sarah Cohen meurt le crâne fracassé dans un camp de concentration. Le nom permet ici de reconnaître Sarah Cohen comme étant juive. On peut donc dire que le nom assure le lien à une collectivité :

*Le monde social, qui tend à identifier la normalité avec l'identité dispose de toutes sortes d'institutions de totalisation et d'unification du moi. En tant qu'institution, le nom propre est arraché au temps et à l'espace : il assure aux individus désignés, par-delà tous les changements biologiques et sociaux, la constance nominale, l'identité à soi-même que demande l'ordre social. Par cette forme singulière de nomination, se trouve instituée une identité sociale durable qui garantit l'identité de l'individu biologique dans tous les champs possibles où il intervient en tant qu'agent.*⁴⁵⁴

Dans la tétralogie de Mouawad s'il y a des personnages qui portent des noms, il y en a également qui n'en ont pas. Au vu de ce qui précède, le fait de ne pas avoir un nom peut entraîner une exclusion sociale. En effet dans *Forêts*, il y a un personnage informe, monstrueux à qui la mère n'a pas pu donner un nom à la naissance : le jumeau de Léonie. Ce personnage n'a pas eu de nom parce qu'il n'est pas à proprement parler identifiable dans la catégorie des humains. D'ailleurs il prendra sa mère pour

⁴⁵⁴ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994. Lire le chapitre 3.

prisonnière et trouvera refuge dans une grotte. Le schéma sociologique du nom peut être perturbé autrement que par l'absence de nom. S'il y a dans le théâtre de Wajdi Mouawad une identité de nom, en examinant la problématique du double, on constate non seulement qu'il y a rencontre et coexistence des polarités, mais que cette rencontre et cette coexistence sont le signe d'une identité en construction, hybride, non fixée définitivement par le nom par exemple.

2.3. Rencontre et coexistence des polarités chez Wajdi Mouawad : Le double, la jumeauté, cotoiement de la vie et de la mort.

Outre le nom, la problématique du double chez Wajdi Mouawad pose la question de l'identité et donc de l'acceptation ou non de la mémoire collective. Charles Taylor dans *Les Sources du moi, la formation de l'identité moderne* propose une étude historique de la construction de l'identité. Il montre que l'identité contemporaine s'exprime par une parole qui contribue à opposer l'identité-essence à l'identité-construction. Cette dichotomie est intéressante pour aborder la complexité de l'évolution de la question identitaire dans les œuvres contemporaines. En prenant l'exemple du mouvement féministe dans le théâtre de Wajdi Mouawad, on constate, vu l'angle sous lequel la femme est décrite, qu'il y a une déconstruction de celle-ci en tant que catégorie culturelle. L'objectif visé est moins de faire en sorte que les femmes deviennent homme ou demeurent des femmes, que de donner naissance à une identité hybride, à une femme hybride, avec des éléments féminins et masculins. Dès lors, l'identité-construction est étroitement liée à un processus de déconstruction du générique et s'oppose à l'identité-essence :

*La déconstruction de la catégorie de sexe se prolonge dans la déconstruction de la notion de genre, puisque ce sont les catégories même du féminin et du masculin qu'il s'agit de défaire.*⁴⁵⁵

La rencontre et la coexistence entre le masculin et le féminin pose un problème à l'homme d'aujourd'hui et constitue un élément important pour comprendre l'identité au sens moderne du terme. Les sociétés modernes sont régies par la mise en œuvre des

⁴⁵⁵ Le Clézio, Glissant, Segalen : *La quête comme déconstruction de l'aventure*, Op. Cit., p. 84.

ressemblances, des similitudes, l'effacement des frontières entre les hommes et les femmes, les jeunes et les vieux, le naturel et le culturel. La femme est le point pivot de ces transformations dans le théâtre de Wajdi Mouawad, et constitue dès lors une métaphore de l'identité telle que nous l'entendons ici. Plus elle s'affranchit des frontières de l'espace du privé, du biologique, du naturel, plus elle brouille les différences entre privé et public, culturel et naturel, féminin et masculin construites par la mémoire collective. L'interchangeabilité des rôles, des vêtements, voire des sexes est banalisée par la modernité. C'est un monde qui valorise les hybridations et les métissages. Et ce monde contemporain se multiplie, se clone, se propage à l'échelle planétaire. Dans sa tétralogie à travers ces femmes qui s'engagent dans le combat pour la liberté, la paix, l'éducation, etc. Wajdi Mouawad revisite le stéréotype de la femme au foyer, au fourneau, pour contester la conception traditionnelle de la femme. En effet, dans *Incendies* Nawal promet à sa grand-mère Nazira d'apprendre à lire, à écrire, à compter, à parler, à penser, pour lutter contre la haine. S'agirait-il là de la haine des hommes à l'égard des femmes ou comme elle le dit elle-même de cette haine transgénérationnelle ? S'agirait-il de lutter contre l'autorité masculine de l'État, de la famille et de la religion ?

Nous pouvons à ce propos rappeler l'intertextualité avec le mythe de Médée évoquée plus haut. Du point de vue traditionnel, la femme dans la Grèce antique, à l'exception d'Hétaïre, femme entretenue, très riche, cultivée et instruite, jouissant d'une grande liberté, est exclue de toute vie sociale, politique et économique. Elle est condamnée par l'autorité masculine à vivre en marge de la société :

*La femme dans la civilisation grecque, n'est pas choisie par l'homme pour elle-même, pour ses mérites réels ou supposés : elle est acceptée, presque subie, comme on subit une loi. C'est elle qui est l'instrument de la famille et de la conservation de la cité. Elle est un « mal nécessaire », un « fléau utile ».*⁴⁵⁶

On le voit dans *Médée* d'Euripide où l'héroïne tragique blâme le sort de la femme :

⁴⁵⁶ Paul Ducharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Brussels, Culture et Civilisation, 1966, p. 139.

De tous les êtres qui respirent et qui ont conscience, il n'y a rien qui soit plus misérable que nous les femmes. Tout d'abord, nous devons à prix d'or acheter un mari et donner un maître à notre corps et ce second mal est encore plus cruel que le premier. Car notre plus grand risque est là : l'acquis est-il bon ou mauvais ? Se séparer de son mari n'est pas bien vu pour les femmes et le répudier ne nous est pas possible [...] Si nos efforts sont couronnés de succès, si notre mari accepte de vivre à nos côtés, sans porter le joug à contre cœur, alors notre sort est digne d'envie, sinon mieux vaut mourir.⁴⁵⁷

Bien que la femme ait été exclue de toute vie sociale, publique, par les Grecs au V^e siècle, les spectacles mis en scène à cette époque ont donné à voir des êtres admirables et d'exception. Ces spectacles sont les lieux sacrés où les femmes expriment des idées et posent des actes qu'on ne s'attendait ni à voir ni à entendre à Athènes au V^eme siècle, étant donné le statut de la femme. Contrairement à la conception ancienne de la femme qui la réduit par exemple au rang de mère, le théâtre de Wajdi Mouawad, à l'instar de celui d'Euripide et Sophocle, avec Simone, Nawal, Ludivine ou Dolorosa, comme nous l'avons vu en parlant de la figure d'Antigone, est une preuve parmi tant d'autres que la femme aujourd'hui au-delà du fait qu'elle soit mère, peut apprendre, s'engager dans de grands combats comme l'homme, si tant est que le savoir et l'engagement sont dévolus aux hommes et la maternité aux femmes. La femme revêt bien ici un caractère double, car elle englobe à la fois des éléments féminins et masculins.

Dans *Forêts*, Mouawad nous rapporte les nouvelles de la radio montréalaise du 6 décembre 1989. Le témoin confirme dans ce reportage que le tireur n'a tué que des femmes. Ce qu'on peut retenir de cet événement épouvantable, c'est la violence faite aux femmes parce qu'elles choisissent d'apprendre. Dans certaines sociétés, jusqu'à une époque récente, les femmes n'avaient pas l'accès à l'éducation, ce qui ne pourrait justifier en aucun cas ce type de comportement barbare. Ces événements révèlent le déni de l'éducation des femmes. Ils expriment la hantise d'un monde indifférencié qui ne serait pas fondé sur le divers. En accédant à l'éducation comme c'est le cas de Nawal dans *Incendies* les frontières entre les hommes et les femmes s'effacent, les femmes

⁴⁵⁷ M. Delcourt, *Théâtre complet d'Euripide*, Paris, Gallimard, 1962.

peuvent désormais s'engager et combattre aux côtés des hommes. Pour preuve, Nawal participera à l'écriture d'un journal de résistance pendant la guerre. Elle sera d'ailleurs l'une des deux femmes recherchées par les miliciens parce qu'elle écrit, raisonne. Nous avons donc ici une femme qui refuse et va au-delà des limites que lui impose la société. C'est aussi le cas de Simone qui dans *Littoral* se bat contre la tentation de l'oubli, contre les formes institutionnalisées de la mémoire collective, et cherche par elle-même à se constituer une identité propre, qui ne soit pas un pur produit de la mémoire des autres. On peut le voir dans une de ses conversations avec Amé :

Amé. La bombe que je vais poser est plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays.

Amé. On en posera dans les autobus, dans les restaurants...

Simone. Non ! Cette bombe ne peut exploser que dans un seul lieu. Dans la tête des gens.

Amé. Qu'est-ce que tu veux dire ?

Simone. On va aller raconter des histoires. Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter ! Ils seront obligés de nous arracher le visage !⁴⁵⁸

La dualité peut donc être perçue comme un trait caractéristique du rapport à l'autre, de l'altérité. Chez Mouawad les personnages fonctionnent par paires, couples, et ce dualisme on le retrouve par exemple dans *Incendies* notamment dans le couple gémellaire Jeanne et Simon, dans l'amitié entre Nawal et Sawda, dans les couples en conflit Jihane et Nazira, Nawal et Jihane, etc. et plus encore dans la figure d'Œdipe que nous appelons à l'instar de Jean Pierre Vernant, le paradigme de l'homme double. La dualité à laquelle nous allons nous intéresser ici est celle qui se joue au niveau du couple père-frère. Nihad Harmanni, le fils perdu de Nawal est Abou Tarek, le bourreau de sa mère, le père et le frère de Jeanne et Simon. La figure œdipienne du père-frère est représentative du renversement des polarités, car en choisissant de s'adresser séparément au père puis au fils, à travers deux lettres distinctes, l'une portée par Jeanne au père, l'autre donnée par Simon au frère, Nawal distingue deux visages dans un même

⁴⁵⁸ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 61-62.

sujet dont la complexité est irréductible soit à l'horreur soit au bonheur, à la haine ou à l'amour, comme l'entend Nawal lorsqu'elle s'adresse dans sa lettre au fils :

À l'instant, tu étais l'horreur.

À l'instant tu es devenu le bonheur.

Puisque je te haïssais de toute mon âme.

Mais là où il y a de l'amour, il ne peut y avoir de haine.

Et pour préserver l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire.

Une louve défend toujours ses petits.

Tu as devant toi Jeanne et Simon

Tous deux tes frère et sœur

Et puisque tu es né de l'amour,

Ils sont frère et sœur de l'amour.⁴⁵⁹

On constate qu'ici horreur et bonheur, haine et amour s'opposent et se font face, mais ce qui est frappant c'est que Nawal donne à ses enfants Jeanne et Simon, nés dans l'horreur et la haine, la possibilité de vivre aussi le bonheur et l'amour. En d'autres termes, on peut dire que Nawal lègue à ses enfants une tout autre histoire que celle qui les a vus naître. Wajdi Mouawad dans *Incendies* fait de l'altérité selon Lydie Parisse, « la marque du destin, mais aussi des relations familiales qui, rêvant de transmettre le Même, accouchent de l'Autre. Les jumeaux ne peuvent admettre la réalité de leur origine, aussi la mère leur propose-t-elle d'entrer dans la légende, celle de son amour avec Wahab, de sauter une étape dans la filiation en partant du grand-père, celui "dont jamais personne n'a vu le visage". Devant l'impossibilité de changer le passé, il reste la possibilité de changer le regard sur soi-même. L'altérité est partout au cœur de soi, de la famille, des peuples »⁴⁶⁰. Nawal mêle les polarités, l'horreur est aussi le bonheur, la haine devient l'amour et c'est cela qui ressort dans sa lettre aux jumeaux :

Jeanne, Simon,

Où commence votre histoire ?

⁴⁵⁹ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Op. Cit., p. 87.

⁴⁶⁰ Lydie Parisse, « Œdipe par temps de catastrophe : *Incendies*, de Wajdi Mouawad », dans Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, p.341.

À votre naissance ?
Alors elle commence dans l'horreur.
À la naissance de votre père ?
Alors c'est une grande histoire d'amour.
Mais en remontant plus loin,
Peut-être que l'on découvrira que cette histoire d'amour
Prend sa source dans le sang, le viol,
Et qu'à son tour
Le sanguinaire et le violeur
Tient son origine dans l'amour.[...].⁴⁶¹

Les conflits représentés dans *Incendies* sont ceux d'une âme à la recherche d'elle-même. La problématique du double devient ici la métaphore ou le symbole d'une quête complexe de l'identité. Ainsi le conflit essentiel est-il la lutte pour un meilleur moi, dans le choix entre le bien et le mal ; il a une dimension éthique. L'univers de fiction est certes construit sur la dualité des espaces-temps, père-frère mais aussi sur la jumeauté. En effet, les jumeaux sont deux êtres à la fois profondément semblables et irrémédiablement différents car incarnés dans deux corps qui se font face comme deux miroirs : le jumeau est donc celui qui peut voir, en son reflet, sa propre altérité. Il incarne la figure symbolique de l'*alter ego*. Dans *Incendies* le couple jumeau (Jeanne et Simon), donne lieu à une double fascination tendant à faire coïncider et à réconcilier les notions opposées d'identité et de complémentarité (femme/homme), car Jeanne et Simon mènent séparément une enquête qui les conduit vers une seule et même personne : le père et le frère qu'ils recherchent n'est autre que le fils que leur mère a eu lorsqu'elle avait 15 ans :

Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. Ton frère était ton
père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou
Tarek. [...] Le fils est le père de son frère, de sa sœur.⁴⁶²

Il y a une autre constance à laquelle on peut se référer dans la dramaturgie mouawadienne pour parler de la mise en cause de l'opposition des polarités chez Wajdi Mouawad, c'est le côtoiement de la vie et de la mort. Si dans ses trois premières pièces,

⁴⁶¹ Wajdi Mouawad, *Incendies, Op. Cit.*, p. 89-90.

⁴⁶² *Id.*, p. 84.

les morts et les vivants se côtoient, s'adressent la parole, dans *Ciels*, la mort et la vie adviennent en même temps. Parler de la conjonction de la vie et de la mort, c'est poser le problème de la rupture des liens constituant la continuité temporelle du cours de la vie. Derrière le côtoiement de la mort et de la vie, il y a une volonté de recréer les liens avec le passé, de recréer une sorte de continuité temporelle du cours de la vie, car sinon on a l'impression qu'il y a une fracture entre le passé et le présent. On le voit entre autres grâce à ce mort qui parle à son fils dans *Littoral* où on demande d'oublier le passé :

Entre le père.

Le Père. Wilfrid.

Wilfrid. Papa ?

Le Père. Je ne veux pas t'effrayer, te faire peur !

Wilfrid. Là je capote pour vrai ! C'est pas possible ! Je ne rêve pas là ! Je suis réveillé !

Le Père. Non, tu ne rêves pas.

Wilfrid. Alors qu'est-ce que tu fais là ? Je veux dire t'es mort, t'es mort non ? T'es mort ?

[...]

Le Père. Je suis mort, je suis mort, et alors !

Wilfrid. Alors ce n'est pas normal ! Les morts c'est les morts et les vivants c'est les vivants ! Mais toi, mort, avec moi, vivant, ce n'est pas normal.

[...]

Le Père. Ce n'est pas pour ça que je suis venu te voir. J'ai vu que tu avais ouvert ma valise rouge. Je voulais être avec toi pour t'aider à comprendre ce qu'il y a dedans.⁴⁶³

⁴⁶³ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Op. Cit., p. 36-37.

L'importance de la mémoire dans notre culture contemporaine est indéniable. En s'intéressant aux formes et aux modalités de la représentation de la mémoire de différents conflits et violences historiques dans le théâtre, le motif du spectre dans son rapport à la mémoire Chez Wajdi Mouawad peut être comparé à celui d'Édouard Bond qui est tout à fait emblématique de cette dramaturgie du souvenir. En effet chez ces deux auteurs le spectre est une donnée essentielle dans la représentation de la mémoire. Dans son article⁴⁶⁴, Léila Adham pose la question du fantôme comme figure de lutte contre l'oubli, et de représentation mémorielle chez Édouard Bond. Le cas de Wajdi Mouawad où le spectre est aussi caractéristique de ces idées nous permet de montrer les constantes qui s'instaurent dans le théâtre contemporain. Dans ce théâtre, le spectre est une image de la trace du passé dans le présent et il apparaît pour figurer la mémoire. Édouard Bond dans *Chaise* pose le problème d'une communauté où le passé a été gommé. Il examine dans cette pièce tout comme Wajdi Mouawad dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, les conséquences du refus, du déni de la mémoire. En d'autres termes, ces deux auteurs posent la question de savoir comment vivre lorsque toute mémoire est interdite.

Les vivants interagissent avec les morts parce qu'ils essaient de comprendre ce qu'il s'est passé, de revivre ensemble les moments de leur histoire. On a l'impression ici que le pouvoir des mots, leur pouvoir de révélation des choses et des êtres, surpasse la réalité. Wajdi Mouawad en faisant côtoyer la mort et la vie veut en quelque sorte réconcilier les morts avec la vie, et les vivants avec leur passé. D'ailleurs Wilfrid dit à Wazâân : « Mon père est mort il y a trois jours. Je suis venu pour l'enterrer dans son village natal et le réconcilier avec la vie »⁴⁶⁵. Et plus loin c'est Issam qui dit à Simone : « Qu'est-ce que tu espères ? Redonner vie aux morts ! »⁴⁶⁶. En mettant en scène des morts et des vivants qui s'adressent la parole, nous avons une figuration de la mémoire qui permet de dépasser la réalité immédiate. Le théâtre de Mouawad dit en quelque sorte que l'imaginaire contribue à nourrir et à dessiner le chemin de notre vie. Il y a une conjonction de l'imaginaire avec le sens, c'est-à-dire qu'on est dans une sorte de mise

⁴⁶⁴ Léila Adham, « Mémoire et poétique de la spectralité : Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli, p. 475-482. », *Culture et mémoire*, Sous la direction de Carola Hahnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas, 2008.

⁴⁶⁵ Wajdi Mouawad, *Littoral*, *Op. Cit.*, p. 49.

⁴⁶⁶ *Id.*, p. 51.

en cause de l'opposition des polarités : imaginaire et sensible, vie matérielle et immatérielle, vie et mort, jour et nuit, passion et raison. On a l'impression de revenir à l'aspect sensible de la vie comme dans le rêve des surréalistes : créer une raison ardente. C'est comme si Wajdi Mouawad voulait créer une socialité, une identité qui ne s'attache plus aux grands axes abstraits de la raison, du progrès, mais à partir des petites données, d'une poésie du quotidien, des émotions qui unissent : la mort d'un père, la mort d'une mère, la naissance d'un enfant, etc. Et cela on le retrouve aussi dans le dialogue entre la mort et la vie dans *Ciels*.

En effet dans cette pièce comme on peut le constater dans la didascalie ci-après, se déroulent en même temps l'accouchement de Dolorosa, les hurlements de Charlie qui vient d'apprendre la mort de son fils, le diaporama de Victor :

Charlie crie. Il sort de sa chambre. Traverse le jardin. Passe au milieu des statues et s'y appuie désespérément. Charlie pousse un profond hurlement. Il poursuit sa traversée. Blaise et Vincent le soutiennent. Il se débat et retourne dans la salle principale. Vincent et Blaise le retirent et le soutiennent. Dolorosa a une violente contraction. Elle perd les eaux. Clément la soutient. L'allonge. Le téléchargement du document que Charlie a reçu se termine. Le document s'ouvre. Le diaporama en musique des peintures choisies par Victor. Dolorosa dans la peinture. L'enfant naît.⁴⁶⁷

Ce qui ressort ici c'est que l'enfant de Dolorosa naît tandis que celui de Charlie meurt. Ces actions pour nous se déroulent quasi simultanément, car le document contenu dans le mail envoyé par Victor à son père s'ouvre quelques minutes après que les enquêteurs ont appris que l'attentat a eu lieu, alors que quelques minutes avant, Charlie cherche désespérément à parler à son fils et Dolorosa a les premières contractions. On constate donc que sont mis côte à côte la douleur d'un père qui perd son fils dans un attentat et celle d'une mère qui donne naissance pendant ce même attentat. Cette tendance à associer les polarités, à faire côtoyer la mort et la vie, on la voit dans cette communauté de jeunes, qui pour arrêter les tueries reproduisent le geste destructeur de la

⁴⁶⁷ Wajdi Mouawad, *Ciels*, Op. Cit., p. 81.

communauté des pères, car disent-ils : « Compter les morts ne nous suffit pas pour pleurer les morts »⁴⁶⁸.

Ce côtoiement de la mort et de la vie, n'est pas anodin. On peut dire, à l'instar de Marie Jacomino, que Mouawad « en superposant les événements produit un effet pathétique, et fait ressentir au [lecteur]/spectateur une forte émotion, aux cris de Charlie qui perd son fils et de Dolorosa qui en met un au monde, à l'idée de la colère des terroristes qui viennent de mettre leur plan à exécution, à l'image mentale du mélange des corps et des tableaux, et à la vision des œuvres d'art qui défilent, tout cela en même temps »⁴⁶⁹. Certes, il cherche comme il l'avoue lui-même à transporter le lecteur/spectateur, à le prendre dans l'action, et à provoquer une véritable catharsis, qu'il préfère appeler fracture⁴⁷⁰, mais l'accent dans ce phénomène doit être mis sur le fait d'éprouver ensemble des émotions. À travers la douleur de ce père qui vient d'apprendre la mort de son fils, et celle de cette mère qui en met un au monde, en faisant en sorte que le lecteur/spectateur ressente un choc à la lecture ou la vue de cette séquence, Mouawad produit un effet d'identification, et pose l'identité comme une forme de socialité.

En somme l'originalité de la question de la mémoire chez Wajdi Mouawad participe non seulement du fait qu'il est possible en partant de la forme de ses spectacles d'établir la problématique de la mémoire, du fait qu'il y a dans ses spectacles des références à l'épique, au mythique et à l'esthétique, mais également du fait qu'il y a une volonté chez lui de partir d'histoires individuelles pour bâtir une réflexion plus générale autour de la nécessité de la transmission mémorielle.

⁴⁶⁸ Wajdi Mouawad, *Ciels*, *Op. Cit.*, p. 13.

⁴⁶⁹ *L'enfantement dans Ciels de Wajdi Mouawad : l'intime impossible*, *Op. Cit.* p. 15-16. Mémoire de recherche pour le Master 1 Lettres et arts, spécialité « Arts du spectacle – Théâtre européen » présenté par Marie Jacomino et dirigé par Luc Boucris, 2009-2010.

⁴⁷⁰ *Id.*

CONCLUSION

Au sortir de ce travail de recherche, il convient de rappeler l'objet de notre d'étude, de préciser clairement les résultats et de répondre le plus simplement possible aux questions que nous nous sommes posées. Il s'est agi dans notre travail d'effectuer une lecture du thème de la transmission de la mémoire à travers *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* de Wajdi Mouawad dans son rapport aux formes esthétiques et aux théories récentes concernant les phénomènes collectifs. Et cela sous le prisme d'une approche critique de la dramaturgie moderne et contemporaine.

Tout d'abord, dans la première partie intitulée « De la forme du drame dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels* à la problématique de la mémoire chez Wajdi Mouawad », l'objectif a été de faire un état des lieux de la fable, une analyse de la forme du drame des spectacles pour voir en quoi cette forme pouvait être caractéristique de la problématique de la mémoire.

Dans le chapitre premier l'objectif a été de s'intéresser premièrement à l'organisation de la fable et à l'intrigue, deuxièmement aux personnages et au cadre

spatio-temporel, et enfin à la question du mélange des genres, aux formes esthétiques et à la scénographie. Pour ce qui concerne la fable et l'intrigue, on peut constater une mise en cause de la forme classique du drame dans les spectacles de Wajdi Mouawad. Celle-ci se traduit non seulement par la pratique d'une écriture dramatique discontinue, mais également par le jeu de la discordance à l'intérieur de la concordance. Au lieu d'avoir dans les spectacles de Mouawad une structure qui obéit aux principes d'ordre, d'unité, de cohésion, de linéarité, hérités d'Aristote, et propres à ce que Peter Szondi appelle dans sa *Théorie du drame moderne* « la forme dramatique », nous avons plutôt une structure dramaturgique de forme complexe et apparemment décousue.

La mise en valeur de la complexité de la forme du point de vue de la fable et de l'intrigue a été l'occasion de montrer que l'anachronisme qui caractérise l'éclatement de la forme était l'évidence même de l'intrusion du passé dans le présent car nous avons la mise en parallèle ou en écho du présent et du passé, de l'Ici et maintenant et de l'Ailleurs/autrefois. L'histoire est racontée sous forme de tableaux disjoints les uns des autres et ayant un titre où alternent et prennent place simultanément les allers et retours en arrière, les lieux et les époques différents. Ce qui conforte l'idée de mémoire comme jeu de l'anachronisme, c'est que derrière la discontinuité narrative, derrière l'éclatement de la forme, se révèle une construction cohérente. À cet effet, pour établir la chronologie des événements nous avons envisagé par exemple l'entrée dans la fable pour ce qui est d'*Incendies* par l'histoire de Nawal. Et pour *Forêts* nous avons envisagé le début de l'histoire en 1871 au lieu de 1989 au moment où commence la pièce, cela en effectuant le travail inverse de l'auteur et en cherchant la fable sous-jacente à la forme dramatique. Car la trilogie, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, dans sa lecture « produit un effet de puzzle ou de chaos dont l'éventuelle reconstitution est laissée en partie à l'initiative du lecteur »⁴⁷¹. À partir de cet exercice, nous avons constaté qu'*Incendies* tout comme *Littoral* ou *Forêts*, si l'on se réfère à une chronologie narrative, sont des pièces dont la structure dramatique est à première vue caractéristique de la dramaturgie contemporaine. Cependant, en reconstituant la chronologie de la fable, nous obtenons une succession logique d'événements connaissant un début, un milieu et dénouement. Ce qui nous permet de dire que la fable dans le drame moderne et contemporain nous arrive en assez mauvais état, mais que chez Wajdi Mouawad il est possible de la

⁴⁷¹ J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Op. Cit., p. 67.

reconstruire dans un système narratif différent de celui du texte dramatique, nécessairement lacunaire comme c'est le cas de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*.

Il est ressorti que la question de la mémoire et de la manière dont elle revient dans la fiction participent, d'une part, de la discontinuité temporelle, et de l'exigence de continuité entre passé et présent, d'autre part. Car bien que la discontinuité narrative perturbe l'ordre successif des événements, elle apparaît pourtant indispensable à la compréhension des spectacles de Mouawad. S'il n'y a pas de chronologie dans la succession des événements, c'est parce que le théâtre de Mouawad participe de l'enquête. C'est-à-dire que tout comme les romans policiers, le théâtre de Mouawad s'ouvre sur une mort qu'il faut élucider, et par la suite retrace les événements antérieurs à cette mort. C'est aussi parce que lien interne de l'intrigue est logique non pas chronologique.

Dans notre analyse de l'organisation de la fable et de l'intrigue, nous avons par exemple vu dans *Littoral* que les événements du récit premier, à savoir la guerre et l'exil du père, sont dans une relation logique avec la mort du père. Car il y a non seulement discontinuité puisque la pièce s'ouvre sur la mort du père mais également continuité entre passé (la guerre, l'exil) et présent (la mort). L'un des rôles de la discontinuité narrative, et donc des analepses et prolepses qui la caractérisent, est d'expliquer. De ce point de vue, le dérèglement de la continuité ne doit donc pas être perçu comme un simple désordre dans la manière de relater les faits mais plutôt comme ce qui permet de donner du sens. C'est-à-dire que les effets de puzzle ou de chaos, les vides narratifs produits par la discontinuité narrative caractérisent non pas l'inachèvement informationnel mais participent de la mise en œuvre d'une représentation de la mémoire.

Dans notre analyse de l'organisation de la fable, entre autres procédés utilisés par Mouawad dans ses pièces l'analepse permet de tracer la frontière entre un avant et un après. De ce point de vue, on peut dire que « directement lié au récit premier, l'analepse devient un écho dans le passé (qui emprunte souvent le canal du souvenir remontant à la mémoire du personnage) de l'événement présent »⁴⁷². Par ailleurs, l'évocation du passé se fait dans le discours de certains personnages. Ainsi, Hermile

⁴⁷² Elisabeth Lagagdec-Sadoulet, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, Op. Cit.*, p. 201.

Lebel dans *Incendies* ou les personnages que Jeanne rencontre lui révéleront les épisodes de la vie de sa mère. Le retour sur le passé est donc essentiel à la compréhension de certains événements qui se déroulent dans l'ici et maintenant. L'anachronisme, au-delà du fait qu'il traduit la référence au passé par les retours en arrière, peut aussi par l'entremise de la prolepse nous projeter en avant, tout dépend donc du début de l'histoire.

Pour ce qui concerne le personnage et le cadre spatio-temporel dans lequel il s'inscrit, la crise du drame contemporain n'est pas seulement perceptible du point de vue de la fable, mais elle se traduit aussi par l'éclatement du personnage. Si le personnage est projeté ou semble se projeter dans différents espaces-temps, s'il présente des identités diverses, c'est parce que le présent est visité par le passé. Mieux encore, c'est parce que la mémoire occupe une place prépondérante dans les spectacles de Wajdi Mouawad que le personnage se métamorphose, qu'il se décompose et se recompose. En enquêtant sur le passé, en prenant en charge l'histoire, comme le font d'ailleurs Wilfrid, Jeanne et Simon, sans oublier Loup, les personnages échappent non seulement à la terreur de cette histoire faite par leurs ascendants mais en même temps ils établissent les règles d'un « re-jeu » qui déconstruisent et reconstruisent leur identité, qui les fait passer d'un état à un autre. Dès lors, le théâtre de Wajdi Mouawad est le lieu d'une critique du personnage, critique active qui rend compte de son impossible unité, et donc qui conçoit l'homme comme celui qui se crée perpétuellement. Si la fable est déstructurée dans ses spectacles c'est parce que le personnage entreprend une quête qui le fait partir d'un ici et maintenant vers un ailleurs/autrefois pour un au-delà du trauma où les possibilités de réconciliation du sujet avec lui-même et l'autre sont réunies. Si ses spectacles se fondent sur une structure dramatique complexe, c'est parce que son théâtre est un théâtre des possibles. Le cadre spatio-temporel des pièces de Wajdi Mouawad s'inscrit dans une tendance architecturale des œuvres contemporaines, car le lecteur/spectateur est obligé d'abandonner le système habituel de repérage, et de s'abandonner aux brisures du récit, à la co-présence des genres, sinon à la simultanéité et à l'éclatement des espaces-temps, pour construire une autre vision de l'humanité.

Toutefois, il n'y a pas que ce dont nous venons de parler qui participe de la crise contemporaine de la forme du drame chez Wajdi Mouawad. Au dérèglement de la continuité dans les spectacles, et cela à partir de tous les phénomènes que nous avons analysés, s'ajoute un aspect composite caractérisé par le mélange des genres, des formes

esthétiques, et une scénographie qui met bien en scène la diversité des époques et des lieux. Au-delà de ce que nous avons appelé la discontinuité narrative, les spectacles de Wajdi Mouawad ont un aspect composite. Le dramaturge intègre à l'intérieur de ses pièces de théâtre, le dramatique, l'épique, crée une mise en scène qui se nourrit du cinéma, de la peinture, etc. En effet le monde n'est pas perçu comme limpide, fluide, uniforme, continu, mais plutôt divers, multiple, pluriel, discontinu, éclaté. Wajdi Mouawad pose la production artistique sous toutes ses formes, la création esthétique en général, comme l'expression essentielle de sa vision contemporaine du monde.

Dans la deuxième partie de ce travail nous avons mis en évidence que plus qu'une simple hybridation, ce métissage en se répercutant sur les plans esthétique et formel participe globalement chez lui d'une machine signifiante. C'est ainsi que la référence à l'épique, au mythique et à l'esthétique nous sont apparus dans ses spectacles comme une façon pour Mouawad de dépasser les impasses du théâtre postmoderne, et donc de traiter le thème de la nécessité de la transmission mémorielle. Le chapitre deuxième a été une tentative de théorisation sur l'écriture mouawadienne du motif épique de la guerre. Et cela autour de l'idée d'une crise du drame liée non plus à l'éclatement de la forme comme nous l'avons vu dans la première partie mais à la mise en théâtre de la guerre. En effet, nous avons constaté qu'il y avait également crise du drame du fait de la présence massive du motif de la guerre en tant que phénomène historique dans les pièces de Wajdi Mouawad. À ce propos David Lescot dit au début de son livre intitulé *Dramaturgies de la guerre* que « le traitement de la guerre sur la scène de théâtre ne s'opère pas sans aménagements »⁴⁷³ pour renchéris deux pages plus loin en disant que « la représentation de la guerre sur la scène, pose évidemment problème »⁴⁷⁴. Et cela dit-il parce que « la forme dramatique elle-même impose la concentration d'un nombre limité de personnages dans un lieu restreint »⁴⁷⁵. C'est en tentant de résoudre ces problèmes que le théâtre de Wajdi Mouawad propose non seulement une représentation de la guerre dans son essence, c'est-à-dire au sens d'un affrontement intersubjectif, interindividuel, pour l'accommoder à la forme dramatique, mais également une prise en compte de ce même phénomène dans sa dimension purement objective et historique.

⁴⁷³ David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, *Op. Cit.*, p. 10.

⁴⁷⁴ *Id.*, p. 12.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

Chez Wajdi Mouawad la guerre se caractérise par l'affrontement des parents contre les enfants, la mort de l'enfant, le conflit frères contre frères. La guerre suppose aussi chez lui une articulation des motifs du social et de l'existential, du politique et de l'individuel. La guerre chez Wajdi Mouawad est aussi un phénomène historique, et participe de ce que Peter Szondi appelle « les conditions objectives ». Ce point a été l'occasion pour nous de mettre en évidence la présence des motifs de guerre civile et de guerre en temps réel pour souligner leur caractère historique, et l'utilisation d'une forme épique, puisqu'au lieu de nous montrer sur scène des gens qui s'affrontent, les scènes de violence sont racontées comme dans l'épopée. Le drame dans son acception classique, celle d'un affrontement interindividuel, ne saurait prétendre rendre compte pour la communauté de la guerre civile libanaise, de la première ou seconde Guerre Mondiale comme c'est le cas dans les spectacles de Wajdi Mouawad. C'est pour cette raison que la guerre en tant qu'action militaire est mise sur scène au moyen d'une pluralité de récits choraux. L'écriture mouawadienne de la guerre mêle les modes dramatique et épique, et participe de l'éclatement de la guerre en récits. Wajdi Mouawad nous amène à dire que son théâtre doit être entendu en termes de rupture avec les modèles dramatiques anciens plutôt qu'en termes de légitimation. Cependant Wajdi Mouawad ne renonce pas, contrairement à l'œuvre postmoderne, à l'exigence de sens que véhiculait le traitement épique de la guerre chez les auteurs anciens.

Dans le chapitre troisième il a été question de l'inscription de mythes fondateurs dans les spectacles de Wajdi Mouawad. Celui-ci se réfère aux mythes non seulement pour tendre vers l'universalité, pour donner un point de vue ou s'interroger sur le sens du mythe et son utilité aujourd'hui mais aussi pour figurer la mémoire collective. Ainsi, dans ce chapitre nous nous sommes demandé en partant de la reprise dans les spectacles de Wajdi Mouawad des mythes antiques s'il s'agissait d'une célébration et/ou d'une appropriation du canevas intertextuel mythique. Certes, il y a dans l'histoire du théâtre français au XX^e siècle un retour aux mythes antiques mais dans une volonté de les désacraliser, et c'est ce refus de prendre le mythe au sérieux qui établit la distance ou pour parler comme Brecht, la *distanciation*. Cette façon de traiter le mythe on la voit également chez Wajdi Mouawad. Il n'y a pas chez lui une représentation fidèle des mythes antiques, mais une forme de subversion, d'appropriation, de transformation, d'inversion qui laisse à la forme mythique sa capacité de proposer un sens pour la collectivité.

C'est ainsi qu'en partant par exemple de la présence dans ses pièces du motif de l'infanticide dont il fait état en citant *Iphigénie* de Racine ou en faisant allusion à *Médée* d'Euripide, on s'aperçoit qu'il y a non seulement refus de l'infanticide, mais que l'interprétation de l'infanticide est bien loin de ce que ce motif était chez Racine ou Euripide. Wajdi Mouawad, en mettant en scène des situations où l'enfant qui doit mourir est épargné, transforme, inverse l'orientation de l'œuvre qu'il cite ou de celle à laquelle il fait allusion. Cette inversion nous l'avons également vue dans la façon dont Wajdi Mouawad traite des mythes d'Œdipe et d'Antigone. Dans le premier, l'inversion réside, entre autres, dans le motif de l'enquête, en ce que chez Wajdi Mouawad ce n'est pas Œdipe qui mène l'enquête ou dévoile sa propre image, mais ses enfants. Dans *Littoral*, Simone veut, en se mettant aux côtés de Wilfrid pour chercher un lieu de sépulture à ce mort auquel les villageois n'accordent aucune hospitalité sous prétexte qu'il a fui le pays, redonner sens au père. Tout comme Antigone à Créon, elle veut rappeler aux villageois combien est fragile la notion d'humanité. Simone n'est pas la seule dans les spectacles de Wajdi Mouawad à prendre position, à se battre contre l'autorité masculine de l'État et des familles. Nawal (qui ne veut haïr personne) et Ludivine (qui a peur de faire partie de la famille Keller parce qu'elle fabrique les trains et les rails du malheur) en prenant position contre la guerre, ne veulent pas rejoindre le monde dans sa violence.

Le thème de la transmission de la mémoire dans la tétralogie de Wajdi Mouawad, nous l'avons aussi vu aussi dans la présence dans *Littoral* du dernier chant de *L'Iliade* d'Homère que l'auteur inverse tout autant que les mythes d'Œdipe, d'Antigone ou de Médée. Dans *Littoral*, avec la mort du père plutôt que celle du fils, il y a inversion du canevas intertextuel. Si Wajdi Mouawad met en scène des personnes qui épargnent la vie de leurs enfants c'est parce que l'épargner est un choix qui porte sur la survie du groupe auquel appartient l'enfant. L'enfant est au cœur de la transmission puisque ce sont justement les enfants qui enquêtent pour reconstituer l'histoire de la famille. Au-delà de la référence à *L'Iliade* qui est un élément mémoriel, nous avons également vu que l'allusion à *L'Odyssée* dans les trois premiers volets de la tétralogie de Wajdi Mouawad participait du thème de la mémoire. Tout comme Ulysse, Wilfrid, Jeanne, Simon, et Loup s'inscrivent dans le retour à leur terre d'origine pour tenir les promesses faites à leurs parents. Ce retour est une sorte de voyage initiatique au

terme duquel les protagonistes peuvent désormais apporter des réponses aux questions existentielles telles que d'où je viens et où je veux aller.

Ce que nous retenons de la présence dans les spectacles de Wajdi Mouawad d'autres textes, c'est ce dialogue avec le passé considéré comme un hommage rendu à la mémoire littéraire. Mais il y a aussi chez Wajdi Mouawad un travail de décontextualisation et de recontextualisation des extraits ou des motifs mythiques présents dans ses pièces, et cela on le voit aussi dans la dimension dialogique avec d'autres formes esthétiques dans l'écriture dramatique.

Ce recours à d'autres formes esthétiques est illustré par la présence dans son théâtre d'éléments relevant du cinéma, du dessin, de la photographie, de la peinture ou de la chanson. Et cela nous a amené à parler dans le chapitre quatrième de la pratique intermédiaire et de l'utilisation du patrimoine artistique chez Wajdi Mouawad. Celui-ci fait référence aux éléments empruntés aux arts de l'image parce qu'ils sont aptes à investir les questions sur le réel, autrement dit parce qu'à travers eux l'auteur cherche à redéfinir les conditions de la représentation afin de pouvoir rendre compte de la complexité de la réalité et de sa représentation. Quant à l'adaptation d'*Incendies* en film, nous avons dit que le film et la pièce sont deux objets qui racontent la même chose mais de façon radicalement différente. Cela parce que Denis Villeneuve va écrire un scénario qui certes s'appuie sur le socle de la pièce mais il transforme, recompose et restructure le texte d'origine en fonction du cinéma en le vidant de récits épiques et d'arrière-plan mythologique.

La volonté de Wajdi Mouawad d'inscrire plusieurs formes médiales au sein d'une seule va jusqu'à la présence de la peinture et de la chanson dans son appareil dramaturgique. Dès lors, il s'est agi dans ce chapitre de peinture et de chanson comme éléments d'un patrimoine collectif, donc comme éléments mémoriels.

Nous avons vu comment et pourquoi le dramaturge inscrit le tableau de Tintoret dans sa dernière pièce. En examinant le rapport qu'il y a entre sa pièce *Ciels* et le tableau de Tintoret intitulé *L'Annonciation*, il apparaît que ce tableau résonne dans la pièce de Wajdi Mouawad comme un hommage à la Renaissance, et donc comme un fait mémoriel qui permet aussi de comprendre le sens de la pièce. Car le tableau de Tintoret ne joue pas seulement un rôle décoratif, il remplit diverses fonctions dont la première est culturelle et esthétique, la deuxième descriptive, et la troisième métaphorique et

sémantique. Loin d'opposer fiction et réalité, le référent plastique permet de figurer le dédoublement de l'imaginaire et du réel. En l'intégrant dans sa pièce, Wajdi Mouawad rend compte de la complexité de la réalité et de sa représentation. Étant donné que le tableau de Tintoret représente, pour parler en termes religieux, la venue de l'incommensurable dans la mesure, de l'infigurable dans la figure, sans oublier que les enquêteurs travaillent sur ce tableau pour démanteler l'organisation terroriste, l'art, plus précisément la peinture peut être vu ici comme « la métonymie des origines, le retour à l'impulsion première, à l'enfance, au geste que l'intellectuel ne saurait restreindre »⁴⁷⁶. Dans le deuxième développement nous avons vu au-delà de la peinture qui est un outil mnémonique d'émancipation personnelle et collective que la chanson est aussi chez Wajdi Mouawad un phénomène mémoriel personnel et collectif relevant de la tradition orale permettant aux personnages de se situer et de transmettre une identité.

Dans la troisième partie il a été question de voir comment les mémoires personnelles peuvent configurer une mémoire collective originale chez Wajdi Mouawad. Car le récit personnel, et cela qu'on se place du point de l'auteur metteur en scène ou des personnages, a tendance à devenir collectif.

Dans le chapitre cinquième intitulé l'élargissement et l'approfondissement de la problématique de la mémoire, nous avons vu en partant de *Littoral*, en passant par *Incendies* et *Forêts* jusqu'à *Ciels* qu'il y avait une volonté de donner une vision plus générale d'un drame au départ personnel. Nous avons analysé la signification du caractère défaillant de la mémoire dans les spectacles de Wajdi Mouawad, posé la prise en charge du passé comme donnée fondamentale d'un vivre ensemble malgré les horreurs du passé. La mémoire nous est apparue chez Wajdi Mouawad comme une donnée qui n'est pas stable. L'oubli peut protéger la communauté mais d'un autre côté limiter les possibilités de réconciliation avec soi-même ou entre soi-même et autrui.

Notre propos s'est centré sur la capacité des personnages à raconter l'horreur. Parler de la narration ici a été le moment d'évoquer l'interdiction de raconter à laquelle font face les personnages de Wajdi Mouawad et de la mettre en relation avec le présumé philosophique de l'après seconde guerre mondiale, selon lequel il était

⁴⁷⁶ *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, Op. Cit., p. 316.

impossible de raconter après Auschwitz. Ce déclin de la narration, Wajdi Mouawad le met en scène dans le silence de ses personnages qui est en partie lié aux événements douloureux et au malaise que suscite le ressassement de ceux-ci. Toutefois ce qui est frappant chez Wajdi Mouawad, c'est justement que raconter une expérience traumatique est un véritable mécanisme d'adaptation sociale, un espoir de rédemption d'une communauté ayant par exemple connu la guerre.

Le problème philosophique de la place à accorder aux horreurs du passé ne se caractérise pas dans la trilogie *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* de la même manière que dans le point d'orgue *Ciels*. Dans les trois premiers volets de la tétralogie les personnages sont animés par le désir d'enquêter sur leurs origines, de retrouver le fil de leur histoire, de la prendre en charge. Peu importe ce que ces origines cachent, l'important c'est de refonder la filiation, de savoir qui nous sommes et d'où nous venons, pour enfin vivre normalement. Dans *Ciels* au lieu de s'appuyer sur les horreurs du passé pour se redéfinir autrement comme on le voit dans *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, ces horreurs sont justement ce qui va justifier la violence des personnages. En ce qui concerne cette thématique, nous avons vu que les formes de transmission et conservation mémorielle dans les spectacles de Wajdi Mouawad sont les lettres, les cahiers, les livres, les testaments, les photos, les enregistrements, les épitaphes.

Dans le chapitre sixième, nous avons analysé les mémoires personnelles comme réajustement de la mémoire collective. Il a été question de voir comment s'opère le passage de l'histoire personnelle à l'histoire collective, et de montrer comment l'interaction des mémoires personnelles participe justement de l'élaboration de la mémoire collective. Il ressort tout d'abord que le récit personnel de l'auteur-metteur en scène a tendance à devenir peu à peu collectif et à figurer la mémoire sociale, historique. Ainsi avons-nous envisagé l'autobiographie dans la tétralogie de Wajdi Mouawad non pas du point de vue de la précision événementielle mais plutôt du point du souvenir de cette scène inaugurale qui marque le début de son exil : la guerre civile libanaise et sur la recension de supports paratextuels qui appuient l'analyse autobiographique, et font office de pacte implicite.

Les souvenirs de Wajdi Mouawad dépassent le statut d'épisodes autobiographiques. Ils ont aussi une portée historique, sociale et collective, puisqu'ils sont liés à l'histoire du Liban. Wajdi Mouawad met en scène des personnages qui en

enquêtant sur leur histoire personnelle se heurtent au grand mouvement de l'histoire. Les personnages dans le théâtre de Mouawad apparaissent comme autant des lieux de mémoire et, c'est le croisement de leurs voix, l'interaction de leurs mémoires personnelles qui constituent la mémoire collective.

La deuxième articulation de ce chapitre s'est portée sur la relation primordiale entre la question de l'identité et de la mémoire chez Wajdi Mouawad. Il ressort dans le cadre des rencontres et de l'amitié entre les personnages que l'autre contribue à la construction de l'identité, et que les rencontres sont un élément fondamental dans la déconstruction et construction identitaire. Quant à la problématique du nom, nous avons mis en relief la relation qu'il y a entre l'identité personnelle et le nom et nous sommes arrivés à la conclusion que le nom est un élément mémoriel à la fois personnel et collectif. De plus en nous appuyant sur la question du double, de la gémellité, et du côtoiement de la vie et de la mort, nous avons mis en évidence que la mise en cause des polarités chez Wajdi Mouawad est le signe d'une identité-construction, hybride, d'une identité dans laquelle on peut voir coexister masculin et féminin, mort et vie, chagrin et joie, amour et haine, etc. Les traces mémorielles qui sont à la base du discours social et de pratiques esthétiques changent et avec elles l'identité individuelle, *identité-ipse* ou *identité-idem*.

En partant de la complexité de la forme des spectacles qui constituent cette tétralogie, nous constatons qu'elle participe à la crise de la forme du drame contemporain caractérisée par l'insaisissable fable, par l'éclatement du personnage et du cadre spatio-temporel dans lequel il s'inscrit, par le mélange des genres, par l'alternance des modes épique et dramatique dans la représentation de la guerre. Pourtant chez Wajdi Mouawad cette crise de la forme du drame est selon nous le fait de la présence dans l'ici et maintenant de l'ailleurs/autrefois, et donc d'une figuration de la mémoire. Pour Wajdi Mouawad la seule voie ouverte à la survie de la communauté est celle d'une identité culturelle qui se nourrit de mémoires. Dans l'identité culturelle on retrouve chez Wajdi Mouawad trois constantes. La première est d'ordre historique. La deuxième constante est d'ordre mythique. Et la troisième, d'ordre esthétique. Le théâtre de Wajdi Mouawad est le lieu de l'imaginaire, du rêve et quête poétique de beauté. Il est aussi le lieu de la mémoire, d'une mémoire historique, artistique et mythique axée sur la fidélité aux origines qui lui permet de dépasser les impasses du théâtre postmoderne.

INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS

ailleurs, autrefois, 73
anachronisme, 48, 51, 74, 179, 304, 306
appartenance multiples, 12
art, 15, 22, 32, 94, 102, 103, 104, 118, 119, 120, 147, 172, 203, 204, 205, 210, 215, 219,
237, 244, 246, 286, 311
combat intersubjectif, 21
concordance, 53, 54, 55, 56, 57, 118, 304
construction identitaire, 14, 20, 313
continuité, 29
crise de la forme du drame, 21, 32, 113, 164, 304, 306, 313
culture, 15, 99, 133, 169, 176, 235
discontinuité narrative, 12, 28, 33, 42, 49, 52, 60, 304, 305, 307
discontinuité, 15, 28, 42, 47, 49, 57, 60, 90, 124, 179, 304, 305
discordance, 53, 54, 55, 56, 57, 304
distorsion temporelle, 52
dramatique, 11, 12, 13, 15, 17, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 31, 33, 41, 43, 47, 54, 55, 59, 83,
84, 96, 99, 112, 123, 124, 125, 126, 135, 143, 156, 161, 163, 164, 167, 169, 176, 178,
206, 208, 215, 256, 304, 306, 307, 310, 313
drame, 24
éclatement de la forme, 12, 15, 304
éclatement de la guerre en récits, 22, 168, 308
effrangement des arts, 101
épïcisation, 26, 27
épique, 12, 21, 25, 26, 27, 32, 84, 101, 119, 120, 122, 124, 125, 133, 135, 142, 147, 149,
161, 163, 164, 168, 170, 172, 255, 275, 307, 308, 325
épopée, 15, 27, 161, 162, 169, 172
esthétique, 21, 108, 119, 162, 167, 168, 172, 307
exil, 11, 13, 15, 18, 19, 74, 76, 115, 224, 225, 227, 234, 235, 236, 243, 262, 264, 274,
312

fable, 16, 21, 25, 28, 30, 31, 32, 33, 39, 45, 49, 52, 55, 59, 118, 169, 182, 227, 303, 304, 305, 306, 313

figure d'Antigone, 119, 195, 196, 200, 295, 317

forme dramatique, 25, 35, 124, 125, 161, 304, 307

forme épique, 25

fragmentaire, 31, 55, 73

glissement du lieu vers l'espace, 73, 76, 80, 81

guerre, 13, 15, 21, 29, 36, 37, 49, 65, 79, 89, 97, 100, 115, 117, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 182, 183, 186, 191, 192, 193, 200, 207, 216, 224, 225, 227, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 242, 243, 255, 256, 259, 260, 262, 263, 264, 269, 270, 274, 276, 281, 282, 283, 284, 286, 291, 296, 307, 309, 312, 319, 321, 324

hétérogénéité, 12, 204

histoire collective, 15, 23, 27, 53, 89, 119, 225, 255, 262, 263, 264, 266, 269, 271, 278

histoire personnelle, 23, 255, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 312

hybridation, 12

ici et maintenant, 73, 74, 78

identitaire, 11, 12, 311

identité culturelle, 60

identité narrative, 20

identité, 15, 16, 20, 21, 23, 26, 38, 54, 60, 61, 65, 82, 137, 164, 208, 228, 240, 255, 256, 279, 280, 281, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 298, 302, 313, 322

intermédialité, 12, 16, 20, 57, 202, 203, 205, 207, 210, 320, 321

intertextualité, 12, 16, 20, 22, 57, 119, 173, 174, 175, 176, 184, 192, 202, 214, 294, 320

intime, 12, 136, 221, 258, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 302, 317

intime, 12, 27, 74, 100, 119, 219, 220, 221, 225, 263, 264, 266, 268, 270

intrigue à épisodes, 56

intrigue une, 56

intrigue, 25, 30, 32, 35, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 83, 209, 283, 303, 304, 305

mélange des genres, 15, 25, 30, 306, 313

mémoire artistique, 14

mémoire autobiographique, 23, 262

mémoire autobiographique, 256

mémoire collective, 16, 17, 23, 102, 255, 261, 271, 311, 313
mémoire défaillante, 13
mémoire personnelle, 224
mémoire, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 28, 29, 30, 32, 43, 48, 51, 66, 74, 80, 82, 84, 86, 89, 90, 107, 108, 113, 119, 121, 127, 143, 149, 155, 160, 168, 172, 178, 187, 192, 204, 210, 211, 215, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 240, 242, 244, 255, 256, 257, 261, 262, 264, 268, 271, 277, 278, 279, 289, 291, 293, 294, 296, 302, 303, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 319, 321, 322
micro-récits, 52, 274
morcellement du personnage, 60, 65, 69
muthos, 52, 55
mythe d'Œdipe, 119, 133, 175, 188, 189, 190, 192, 193, 194
mythe, 133
mythe, 15, 116, 117, 118, 119, 176, 177, 181, 189, 193, 194, 196, 219, 294, 303, 323
mythème, 16
mythique, 21, 115, 118, 119, 120, 173, 176, 178, 180, 181, 188, 195, 196, 198, 201, 255, 307, 320, 323
narration, 17, 25, 71, 98, 99, 100, 208, 210, 227, 234, 235, 236, 238, 239, 240
odyssée, 13, 14, 64, 80, 184, 185, 187, 318
onirisme, 12
parallélisme, 28, 47, 104, 204, 275
patrimoine artistique, 14, 215, 255, 310
pluralité, 12, 203
politique internationale, 15
postmodernité, 11, 27, 168
prendre en charge l'histoire, 14
promesse, 15, 95
questionnement identitaire, 23
quête identitaire, 74, 204, 241, 288
recherche du sens, 14
récit des origines, 13
récit, 13, 20, 53, 67, 116, 117, 122, 137, 138, 143, 161, 166, 168, 169, 170, 179, 208, 214, 235, 236, 237, 311, 312, 322
récits de survivance, 18, 19, 318

résilience, 17
scènes analeptiques, 42, 45, 47
se réinventer sans cesse, 13
témoignage, 17, 18, 19, 67, 99, 152, 235, 239, 257
temps, 17, 20, 42, 52, 54, 55, 64, 73⁷, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 105, 113, 116, 159, 182
tension dramatique, 32, 112
tétralogie, 13
théâtre des possibles, 76, 166, 306
transmission de la mémoire, 16, 17, 19, 255
vacillement des identités, 15, 20
vivre ensemble, 12, 53, 95, 111, 127, 226, 240, 242, 243, 286, 311
voyage initiatique, 14, 62, 68, 309

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de base

MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1^{re} édition : 2009.

-*Forêts*, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2^e édition : 2009.

-*Incendies*, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1^{re} édition : 2003.

-*Littoral*, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2^e édition : 2009.

Film

Incendies, film réalisé par Denis Villeneuve. Genre : Drame. Année : 2010. Durée : 2h 3mn.

Extraits vidéo des spectacles de Wajdi Mouawad

Littoral, extrait vidéo. La compagnie des Indes/Festival d'Avignon, 21 juillet 2009, durée : 3mn 13s. À regarder sur www.theatre-video.net/video/Littoral-extrait-video?autostart

Incendies, extrait vidéo. La compagnie des Indes/Festival d'Avignon, 21 juillet 2009, durée : 3mn 9s. À regarder sur www.theatre-video.net/video/Incendies-extrait-video?autostart.

Ciels, extrait vidéo. La compagnie des Indes/Festival d'Avignon, 17 juillet 2009, durée : 1mn 55s. À regarder sur www.theatre-video.net/video/Ciels-extrait-video?autostart

Forêts, extrait vidéo. Mise en ligne le 26 septembre 2011. Durée : 3mn 14s. Consultable sur <http://m.youtube.com/watch?v=avHd29-XCzl>

Écrits sur l'œuvre de Wajdi Mouawad

Mémoires /Thèses

BARD, Camille, *Résurgence de la figure d'Antigone dans trois pièces de Wajdi Mouawad : étude d'Incendies, de Littoral et des Mains d'Edwige au moment de la naissance*. Mémoire de Master dirigé par Marie-Christine LESAGE, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2006.

BÉZARD, Sophie, *L'éclatement de la forme dans Incendies de Wajdi Mouawad*. Mémoire de Master dirigé par M. Joseph DANAN, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2005.

DÉRY-OBIN, Tanya, *Résistance et adhésion à la « nation » : une analyse discursive de la tétralogie Le sang des promesses de Wajdi Mouawad*. Mémoire de Maîtrise ès Arts dirigé par Patrick Leroux. Université de Concordia, Montréal, 2011.

JACOMINO, Marie, *L'enfantement dans Ciels de Wajdi Mouawad : l'intime impossible*. Mémoire de Master dirigé par M. Luc BOUCRIS, Université Stendhal (Grenoble 3), 2010.

LAURENTIE, Claire, *Wajdi Mouawad : un théâtre d'histoires, un théâtre de compassion ?* Mémoire de Master dirigé par Mme Catherine NAUGRETTE et M. Georges BANU, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2006.

LEBITA, Galbert Davez, *Mythe et histoire dans Incendies de Wajdi Mouawad. Approche mythocritique de Gilbert Durand*. Mémoire de Master dirigé par Mme Marianne BOUCHARDON, Université de Rouen, 2009.

LEROUX, Patrick, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*. Thèse de doctorat dirigé par M. Jean-Pierre RYNGAERT, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009.

Articles, chapitres

GUIDICELLI, Carole, « Wajdi Mouawad : Gorgô et l'enfant, point nodal de l'écriture », *L'enfant qui meurt*, sous la direction de Georges Banu, Éd. Entretemps, 2010, p. 288-298.

HORCHANI, Ines, « Deux trajectoires arabo-francophones dans la littérature-monde : Amin Maalouf et Wajdi Mouawad, p. 348-364. », *Trajectoires et dérives de la littérature-monde : Poétique de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Sous la direction de Cécilia W, Francis et Robert Viau, 2013.

OUELLET, François, « Wajdi Mouawad et l'insoutenable violence du manque », *Les récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, sous la direction de Christian Kègle, PUL, 2008.

PARISSE, Lydie, « Œdipe par temps de catastrophe : *Incendies*, de Wajdi Mouawad », in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles. La figure du père*, Sous la direction de Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL, Paris, L'Harmattan, 2009.

Articles de revue

GINGRAS, Chantal, « Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée », *Québec français*, n° 146, 2007.

GRUTMAN, Rainier et GHADIE, Heba Alah, « *Incendies* de Wajdi Mouawad : les méandres de la mémoire », *Revue Neohelicon*, Vol. 33 number 1/mars 2006.

L'HÉRAULT, Pierre, « De Wajdi... à Wahab », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111 (juin 2004).

LENNE, Lise, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », consultable sur le site de la revue *Agon* <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=328>.

PICARD, Lucie, « L'histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le Collier d'Hélène* de Carole Fréchette », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2004.

Articles de presse

COURNOT, Michel, *Le Monde* du 23 janvier 2004.

SAINT HILAIRE, *Figaro* du 24 janvier 2004.

TREMBLAY, Odyle, *Le Devoir* du 24-25 avril 2004.

Dossiers pédagogiques

Ciels, pièce (dé)montée. Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÈN en partenariat avec le Festival d'Avignon. Une collection cordonnée par le CRDP de l'académie de Paris n° 83, juillet 2009.

Forêts. Dossier pédagogique réalisé par Caroline Jouffre. CRDP Académie de Versailles. Maison de l'éducation Yvelines. 2009.

Incendies, pièce démontée. Les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de l'académie de Paris en partenariat avec le Théâtre National de la Colline n° 55, 2008.

Entretiens, conférence de presse

Supports audio et vidéo

MOUAWAD, Wajdi, par Catherine PONT-HUMBRT, 6 juillet 2009, durée : 2h 21mn 54s. Entretien consultable sur :

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes07008/wajdi-mouawad.html>

MOUAWAD, Wajdi, parle de son spectacle *Incendies*, 27 mai 2003, durée : 56mn 3s. Entretien consultable sur www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Wajdi-Mouawad

MOUAWAD Wajdi. Entretien avec Tiphaine Karsenti. Posté le 26 avril 2013. Durée : 1h 36mn 57s. Consultable sur www.dailymotion.com/video/xzcg2_wajdi-mouawad-entretien-avec-tiphaine-karsenti_creation

MOUAWAD Wajdi, rencontre animée par Jean-François Perrier. Conférence de presse du 6 juillet 2009, durée : 41mn 49s. Consultable sur www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-7-juillet-1475?autostart

Support écrit

CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, Leméac/Actes Sud, 2005.

MOUAWAD, Wajdi, « Je suis le méchant ! » : entretiens avec André Brassard, Leméac, 2004.

MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent, *Voyage pour le festival d'Avignon 2009*, Propos recueillis par Antoine de Baecque, POL, 2009.

Textes sur l'intertextualité et l'intermédialité

Ouvrages

EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éds. Slatkine, 1987.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

SURMANN, Caroline, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau. Intermédialité et esthétique*, Classiques Garnier, 2002.

Articles, chapitres

FERRY, Ariane, « Les effets de citation, mode de désignation d'une fatalité mythique, acceptée ou refusée » in *La citation dans le théâtre contemporain*, Textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Éditions Universitaire de Dijon, 2010.

HÉBERT, Louis, et GUILLEMETTE, Lucie, *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, PUL, 2009.

Textes philosophiques, historiques et/ou politiques

Ouvrages

ADAM, Jean-Michel, *Le Récit*, Col. « Que sais-je », Paris, PUF, 1999.

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'Archive et le témoin*, traduit de l'italien par Pierre Alférie, Paris, Rivages, 1999.

ALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

-*Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme postmoderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Calmann-Lévy, 1961.

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001.

BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position : L'œil de l'histoire*, 1, Paris, Les éditions de Minuit, 2009.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1961.
- Mémoires des esclavages : la fondation d'un centre national pour la mémoire des esclavages et de leur abolition*, Paris, Gallimard, 2007.
- GROS, Frédéric, *États de la violence. Essai sur la fin de la guerre*, Paris, Gallimard, 2006.
- HAMON, Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage* », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, traduction Le livre de poche, 1997.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Coll. « Critique », Minuit, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1971.
- NORA, Pierre, *Les Lieux de la mémoire*, t. 1, Paris, Gallimard, 1984.
- PATOCKA, Jean, *L'Écrivain, son objet*, traduit du tchèque et de l'allemand par Érika Abrams, 1992.
- RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Paris, Presse Pocket, 1992.
- RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Temps et récit. 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- Temps et récit. 3. Temps raconté*, Paris, Seuil, 1991.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- VIRILIO, Paul, *La Bombe informatique*, Paris, Galilée, 1998.
- La Vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.
- Ville panique : Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004.
- L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Version de 1939. Livre de poche, Coll. « folio/plus », Paris, Gallimard, 2007.
- WIEVIORKA, Michel, *La différence*, Coll. « Voix et regards », Paris, Balland, 2001.

Articles de revue

COUTAU-BÉGARIE, Maylis, « Le nom, garant de l'identité », *Les cahiers Maubert 2012*, sous la direction de M. Christophe COUPRY.

Consultable sur <http://www.ircom.fr/formation-lettres-et-sciences-politiques/le-colloque>

DOSSE, François, « Entre histoire et mémoire : Une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente*, septembre 1998.

OUELLET, Pierre, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du même et de l'autre. », *Voix et images*, Vol. 24, n° 1, 1998.

Article consultable sur : <http://id.erudit.org/iderudit/201407ar>

RICOEUR, Paul, « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1, 1998.

Articles, chapitres

ADHAM, Léila, « Mémoire et poétique de la spectralité : Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli, p. 475-482. », *Culture et mémoire*, Sous la direction de Carola Hahnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas, 2008.

BESSIÈRE, Jean, « Achronie, littérature du XX^e siècle, instauration de la mémoire », *Instaurer la mémoire*, con un racconto di Daniele Del Giudice. Sous projet n° 5 : *Mémoire, culture, mythes et textes fondateurs*. Sous la direction de Jean Bessière et Philippe Daros, Bulzoni editore, 2005.

GROS, Karine, « De la quête identitaire à l'identification », *Le Clézio, Glissant Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*. Actes du colloque de Chambéry, sous la direction de Claude Cavallero, Université de Savoie, décembre 11.

OUELLET Pierre, HAREL Simon, LUPIEN Jocelyne, et NOUSS Alexis, *Identités narratives : Mémoire et perception*, Presses de l'université Laval, 2002.

VAN DER DRIFT, Martha, « La mémoire comme déconstruction de l'aventure », *Le Clézio, Glissant, Segalen : La quête comme déconstruction de l'aventure*. Actes du colloque de Chambéry, Sous la direction de Claude Cavallero, décembre 2011.

Textes sur le mythe

Ouvrages

ALBOUY, Pierre, *Mythe et mythologie dans la littérature française*, Armand Colin, 1969.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaire de France, 1992.

CASSIRER, Ernest, *La Philosophie des formes symboliques. II. La pensée mythique*, Minuit, 1972.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Dunod, 1992.

-*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1993.

DURKHEIM, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Le livre de poche, Paris, 1991.

ÉLIADÉ, Mircea, *Aspects du mythe*, Coll. « folio/essais », Paris, Gallimard, 1963.

-*Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

-*Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961. Réédition, Coll. « Pluriel », Hachette, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1996.

MORTIER, Daniel, *Les Grands genres littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001.

PERROT, Jean, *Mythe et littérature*, Paris, Presse Universitaire de France, 1976.

Écrits sur le théâtre et l'autobiographie

Ouvrages

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Textes français de Jean Tailleur, L'Arche, 2010.

DEL COURT, Marie, *Théâtre complet d'Euripide*, Paris, Gallimard, 1962.

DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, seuil, 1960.

DUCHARME, Paul, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Brussels, Culture et Civilisation, 1966.

GODIN, Jean Cléo, et LAFON, Dominique, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Coll. « Théâtre/essai », Montréal, Leméac, 1999.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Coll. « Penser le théâtre », Paris, Circé, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

-*Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, et recomposition*, Coll. « Sur le théâtre », éditions Théâtrales, 2006.

-*Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, 2005.

-*Poétique du drame moderne : De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Coll. « Penser le théâtre », Circé, 2006.

THIES-LEHMANN, Hans, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

Articles, chapitres

FIORINI, Monica, « Maria Zambrano : autobiographie et mémoire », *Instaurer la mémoire*, con un racconto di Daniele Del Giudice. Sous projet n° 5 : *Mémoire, culture, mythes et textes fondateurs*. Sous la direction de Jean Bessière et Philippe Daros, Bulzoni editore, 2005.

LESAGE, Marie-Christine, *La dramaturgie québécoise contemporaine : petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation*. À lire sur : <http://salabeckett.cat/files/pausa/pausa-32/dramaturgie-quebecoise-contemporanie>.

MOUAWAD, Wajdi, « Je t'embrasse pour finir », *Pour une littérature monde*, Sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Les Cailloux et les fragments », *Les Pouvoirs du théâtre*, Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Sarrazac, Coll. « Sur le théâtre », éditions Théâtrales, 1994.

Articles de revue

BARBOLOSI, Laurence, « Le Théâtre de Kossi Efoui : polyphonie épique ou épopée lyrique », *L'Esprit créateur*, Vol. 48, n° 3, 2008.

BOUDREAULT, Lolita, « GODIN, Jean Cléo, et LAFON, Dominique, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Coll. « Théâtre/essai », Montréal, Leméac, 1999 », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000. Compte rendu consultable sur : <http://id.erudit.org/iderudit/a041445ar>.

LEROUX, Louis Patrick, « Théâtre autobiographique : quelques notions » in *Jeu : revue de théâtre*, n° 111, 2004. Article consultable sur : <http://id.erudit.org/iderudit/25505ac>

BOUDREAULT, Lolita, *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 166.

MATTÉOLI, Jean-Luc, « L'Objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Revues*, n°4, 2007. Lire sur : http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=25

Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaires et encyclopédies électroniques

Dictionnaire des synonymes : <http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi>

Encyclopédie de l'Agora : <http://agora.qc.ca/>

Littre : <http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php>

Dictionnaires « papier »

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions du Rocher, 1988.

-*Dictionnaire des mythes féminins*, Les éditions du rocher, 2002.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

QUEMADA, Bernard et RASTIER, François, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire.

Cette thèse effectue une analyse théorique et esthétique du thème de la transmission de la mémoire dans la tétralogie de Wajdi Mouawad. Cette approche nous permet d'identifier la structure des spectacles de Wajdi Mouawad et de voir en quoi cette structure participe non seulement d'une pratique théâtrale nouvelle mais également d'une figuration du thème de la transmission de la mémoire. La forme traditionnelle du drame connaît à la fin du XIX^e siècle une crise profonde due notamment à l'introduction en son sein d'éléments propres à la forme épique. Aujourd'hui, on assiste dans les spectacles de Wajdi Mouawad à un éclatement de la forme, à des références à l'art, au mythe et à l'histoire liés à la problématique de la mémoire. Le théâtre de Wajdi Mouawad fait coexister plusieurs temporalités, mêle l'intime et l'universel dans des récits épiques d'une grande puissance narrative racontant la vision du monde contemporain de l'auteur. L'imbrication des récits dans l'œuvre dramatique de Wajdi Mouawad amène à découvrir une vérité factuelle sur soi et les autres. Mais cette vérité factuelle ne semble pas véritablement apaiser la soif de sens des personnages. Même la quête de beauté, c'est-à-dire la création esthétique, est en relation avec d'autres questionnements d'ordre éthique.

Mots clés: Mouawad, mémoire, histoire, intertextualité, intermédialité, art.

Form and meaning in the Wajdi Mouawad's tetralogy: reading of the theme of the transmission of the memory.

This thesis does a theoretical analysis and esthetical of the theme of the transmission of the memory in the Wajdi Mouawad's tetralogy. This approach allows to identify the structure of Wajdi Mouawad's spectacles and to see in what this structure participates not only a new theatral pratic but also the theme figuration transmission of the memory. At the end of XIXth century, the traditional form of drama has undergone deep changes due especially to the introduction within it elements specific to the epic form. Today, we assist in Wadji Mouawad's spectacles to the bursting of the form, to the references to art, myth and history related to the memory matter. Wadji Mouawad's theatre several temporalities make coexist, combines the intimate and the universal in epic tales of powerful narrative telling the wiew of the contemporary of the author. The imbrication of tales in Wadji Mouawad's dramatical work drives to find a factual thruth about oneself and others. But this factual truth doesn't really seem to appease the characters' thirst. Even the research of beauty, means the artistical creation, is related on others questionnings of ethic order.

Keywords: Mouawad, memory, history, intertextuality, intermediality, art.

Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC).
École Doctorale 120. UFR : Littérature Française et Comparée.
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. 13 rue Santeuil. 75005 Paris