



HAL
open science

Le modèle tragique antique dans le théâtre de Wajdi Mouawad : un geste hypoténuse

Alexandra von Bomhard

► **To cite this version:**

Alexandra von Bomhard. Le modèle tragique antique dans le théâtre de Wajdi Mouawad : un geste hypoténuse. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030008 . tel-04061464

HAL Id: tel-04061464

<https://theses.hal.science/tel-04061464v1>

Submitted on 6 Apr 2023

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 267 ARTS & MÉDIAS
Institut de Recherche en Études Théâtrales

Thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat d'Études Théâtrales par

Alexandra VON BOMHARD

**LE MODÈLE TRAGIQUE ANTIQUE DANS LE
THÉÂTRE DE WAJDI MOUAWAD :
UN GESTE HYPOTÉNUSE**

Thèse dirigée par
Madame la Professeure Catherine NAUGRETTE

Soutenue le 26 janvier 2022

Jury :

Georges BANU, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle
Paris 3

Laurent GAUDÉ, Écrivain, Expert

Pierre JUDET DE LA COMBE, Directeur d'études émérite, EHES

Mireille LOSCO-LENA, Professeure à l'ENSATT, Lyon

Catherine NAUGRETTE, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle
Paris 3

LE MODÈLE TRAGIQUE ANTIQUE DANS LE THÉÂTRE DE WAJDI MOUAWAD : UN GESTE HYPOTÉNUSE

Résumé

Plongeant ses racines dans la tragédie grecque, le théâtre de Wajdi Mouawad fait résonner les violentes déchirures du monde contemporain. Il établit un lien entre l'Antiquité et aujourd'hui, les morts et les vivants, l'ici et l'ailleurs. La question du lien se trouve au cœur de cette recherche qui entend embrasser l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. L'investigation s'appuie sur une image qui lui est chère, celle de l'hypoténuse – cette extraordinaire ligne imaginaire qui parvient à relier deux extrêmes opposés – pour penser, dramaturgiquement et esthétiquement, la cohérence du geste créatif de l'auteur-metteur en scène.

Le repérage des mythes antiques nourrissant les spectacles de l'artiste dessine une œuvre en tension, tiraillée entre trois pôles antithétiques : regard et cécité, identité et altérité, monstruosité et humanité. Afin d'exhiber la spécificité de ses créations, la démarche devient comparée. Pour cerner la dimension intime du recours au mythe, l'examen s'appuie sur deux pièces d'Eugene O'Neill (*Désir sous les ormes* et *Le Deuil sied à Électre*), tandis que le *Philoctète* d'Heiner Müller permet de questionner le versant collectif du mythe, en sondant son rapport à l'Histoire. Ce détour comparatif met au jour trois aspects (la transcendance, le chœur et l'émotion) qui éclairent la particularité des réécritures scéniques de l'auteur franco-libanais. L'image de l'hypoténuse, révélatrice d'un rapport au monde et à l'art, se trouve alors déclinée aux niveaux dramaturgique, poétique et esthétique, pour réfléchir une entreprise créatrice, qui, malgré les déchirures des temps actuels, reste animée par l'espoir d'une harmonie retrouvée.

Mots-clés : théâtre contemporain, mythe, tragédie antique, dramaturgie, Mouawad, O'Neill, Müller, catharsis

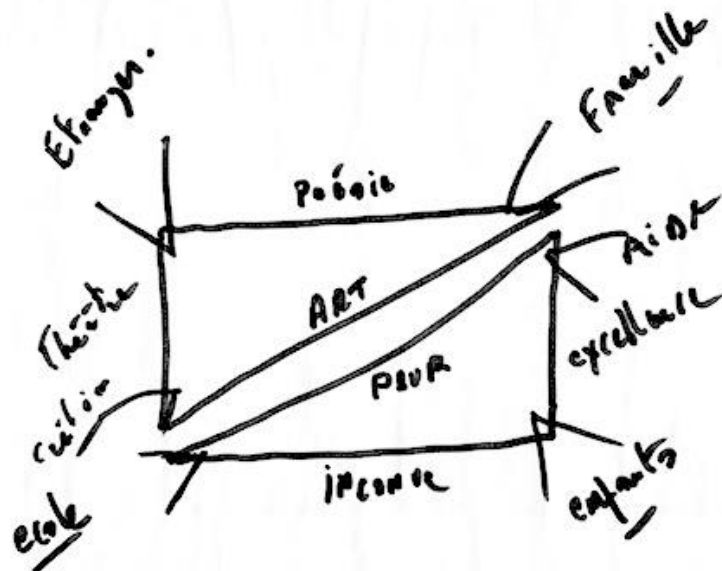
**THE ANTIQUE TRAGIC MODEL IN THE THEATRE OF WAJDI MOUAWAD :
A HYPOTENUSE GESTURE**

Abstract

By digging his roots into Greek tragedy Wajdi Mouawad's theatre brings up the violent ruptures of the contemporary world. He sets up a link with antiquity and current life, the dead and the living, the here and the elsewhere. The link resides in the center of this research which contains the entire work of the writer. This inquiry is based on an image dear to him, which is the hypotenuse - that extraordinary imaginary line which manages to link two opposing extremes - to establish dramaturgically and aesthetically the author-director's creative gesture.

The assembly of ancient myths that feed the artist's spectacles establishes a work of tension drawn towards three antithetic poles: vision and blindness, identity and alteration, monstrosity and humanity. In order to enhance the specificity of his creations, this work becomes comparative. To assess the intimate dimension of his recourse to myth, this inquiry is based on two plays by Eugene O'Neill (*Desire Under the Elms* and *Mourning Becomes Electra*), whereas the *Philoctete* of Heiner Müller permits to examine the collective slope of the myth by sounding its relationship to history. This comparative detour reveals three aspects (transcendence, choir and emotion) which enlighten the particularity of the Franco-Lebanese author's scenic rewriting. The image of the hypotenuse reveals a relationship between the world and art; thus it declines to the dramaturgic, poetic and aesthetic level to reflect a creative endeavour, which, despite the contemporary rifts, is remaining alive via the hope of recovered harmony.

Keywords: Contemporary Theatre, Myth, Ancient Tragedy, Dramaturgy, Mouawad, O'Neill, Müller, Catharsis.



$$A^2 + B^2 = C^2$$

$$\begin{aligned} \text{Theorie}^2 + \text{Poisie}^2 &= \text{ART}^2 \\ \text{income}^2 + \text{excellence}^2 &= \text{Peur}^2 \end{aligned}$$

Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux.
Wajdi Mouawad, *Incendies*

Remerciements

Je tiens en premier lieu à exprimer toute ma gratitude à Madame la Professeure Catherine Naugrette, pour avoir accepté de diriger cette thèse. Si, au moment où j'ai amorcé cette recherche, Wajdi Mouawad jouissait déjà d'une reconnaissance publique et critique, son œuvre se trouvait alors quelque peu écartée des études théâtrales universitaires françaises. Je remercie donc Madame Naugrette de m'avoir fait confiance et d'avoir guidé ce travail. Sa bienveillance, ses conseils avisés et rigoureux, ses travaux éclairants sur la catharsis ont été de précieux stimulants au long de ces années.

Mes remerciements vont en second lieu à Monsieur Georges Banu, qui fut l'étincelle à l'origine de cette investigation. Son amour profond du théâtre, ses intuitions fulgurantes, son esprit de synthèse et son enthousiasme ont continuellement animé mon désir de recherche. Je lui suis également très reconnaissante de m'avoir mis en relation avec Madame Naugrette, sans qui cette thèse n'aurait pu voir le jour.

Je souhaite ensuite adresser de sincères remerciements aux membres du jury pour le temps qu'ils ont pris à s'intéresser à ce travail, mais aussi pour tout ce qu'ils y ont apporté.

Merci

à Pierre Judet de la Combe de continuer à faire vivre le monde grec aujourd'hui,
à Mireille Losco-Lena, de débusquer la force régénérative du rire là où on l'attend le moins,
à Laurent Gaudé, de participer, par la fiction, à cette vaste entreprise de consolation des blessures que nous inflige le monde.

Je remercie naturellement Wajdi Mouawad pour l'émotion et la réflexion que ses créations ont suscité en moi. Merci de m'avoir donné à partager de fortes expériences de spectatrice avec mes proches et mes élèves.

Je voudrais également adresser de vifs et joyeux remerciements à toute l'équipe du Théâtre de la Colline, en particulier à Marie Bey, pour son aide précieuse dans ma recherche documentaire, et à Marie-Julie Pagès, pour sa disponibilité et son engagement sans faille. Un grand merci, aussi, à l'équipe du Grand T de Nantes, notamment à Florence Danveau.

Je tiens à souligner l'apport précieux des comédiens, comédiennes, de tous les proches ou membres de l'équipe artistique de Wajdi Mouawad, qui ont pris le temps de répondre à mes questions afin de nourrir très concrètement ma réflexion. Qu'ils soient tous ici chaleureusement remerciés ! Merci, merci, merci, donc, à Jalal Altawil, Valérie Blanchon, Emmanuel Clolus, Lucie Digout, Simon Falguières, Jade Fortineau, Eleni Karaindrou, Jocelyn Lagarrigue, Annick Lefèbvre, Michel Maurer, Valérie Nègre, Leora Rivlin, Judith Rosmair, Darya Sheizaf, Emmanuelle Thomas, Souheila Yacoub.

Ces riches rencontres n'auraient sans doute pas été si faciles sans le merveilleux partenariat qui relie le Théâtre national de la Colline au Lycée Victor Hugo où j'ai la chance d'enseigner. Pour cela, je remercie Marion Ferry, qui y a fondé l'option théâtre, Lucile Perello, qui lui a succédé, et Monsieur Patrick Laudet qui m'a nommée sur ce poste.

Je souhaiterais ensuite hurler ma reconnaissance aux incroyables personnes qui s'investissent quotidiennement dans l'Éducation Nationale ou l'Enseignement Supérieur, et en

particulier à ceux qui sont animés par la farouche conviction que le théâtre doit avoir droit de cité à l'école ou à l'université. La générosité de leur engagement a nourri le mien, me donnant la force de concilier le travail de recherche et l'enseignement. Un énorme merci à Christèle Barbier, Marie-Laure Basuyaux, Anne Battle, Marie Berthelier, Isabelle Beucher, Marion Boudier, Marie-Caroline Boudonnet, Alexandra Bourse, Charlotte Bouteille-Meister, Gabrielle Brun, Céline Calmet, Leslie Carre, Teresa Cannavo, Carole Catau, Alaric Chagnard, Benoit Couteleau, Philippe Cuomo, Julien Dieudonné, Laurent Digonnet, Laurence Fauc, Ludovic Fort, Charlotte Franco, Valérie Judde, Jean-Claude Lallias, Johannes Landis, Michel Lefebvre, Adeline Léné, Dominik Manns, Stéphane Martin, Eve Mascarau, Carole Pawlowski, Franck Petit, Edgar Petitier, Fabienne Peyrou, Charlotte Plat, Ludivine Privitera, Matthieu Protin, Alain Ravilly, Paul Renier, Catherine Robert, Laurence Ruimy, Laurent Russo, Jihane Saouma, Vincent Tuleu, Delphine Urban, Matthijs Vandooren, Emeline Vanthuynne, Hélène Vekeman. Merci à mes collègues de mathématiques, en particulier à Christophe Lebeltel, qui, m'éclairant sur cette droite fabuleuse qu'est l'hypoténuse, m'ont confirmé que les maths avaient leur part de poésie. Merci à tous les professeurs de théâtre des académies de Paris, Caen et Nantes, d'avoir écouté mes premiers balbutiements sur cette diagonale extraordinaire.

Je ne voudrais oublier ni les personnes qui m'ont aidée dans mes recherches documentaires, ni celles qui, en organisant des colloques ou des journées d'étude, m'ont donné l'occasion d'avancer dans ma réflexion. Merci à Florian Alix, Marjorie Bertin, Laurence Calame, Romuald Fonkoua, Marie Garré Nicoara, Aurélia Guillet, Jean Jourdheuil, Sandrine Le Pors, ainsi qu'à Caroline Masini.

Je suis très reconnaissante à mes élèves et étudiants qui ne cessent de me révéler la richesse des œuvres que je cherche à leur transmettre.

Je n'oublie pas les enseignants qui ont changé mon regard sur le monde : Monsieur Casadebaig, Monsieur Combeaud, Madame Dumontier et Madame Labre.

Merci à Nathalie Montoya, dont les conseils avisés et l'enthousiasme ont aussi accompagné ce travail.

Merci à Tamara et Marguerite grâce auxquelles j'ai pu découvrir un autre visage du Liban.

Merci à tous ceux qui m'ont entourée, à mes amis, ma belle-famille (en particulier à Marguerite qui a su dompter la folle mise en page de cette thèse !).

Merci, bien sûr, à ma famille pour son soutien, à ma grand-mère, toujours présente, à mes parents, mon oncle et mon frère.

Merci, enfin, à Louis, Merlin, Alba et Monelle.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----------|
| TABLE DES MATIÈRES | 8 |
| INTRODUCTION | 21 |
| | |
| CHAPITRE I. PANORAMA DE L'ŒUVRE DE WAJDI MOUAWAD | 37 |
| I. LES MISES EN SCÈNE DES TEXTES GRECS | 38 |
| A. Des femmes : Les Trachiniennes, Antigone, Électre | 39 |
| B. Des héros : Ajax et Œdipe roi | 41 |
| II. DES RÉÉCRITURES EXPLICITES | 43 |
| A. Des mourants : d'après Philoctète et Œdipe à Colone | 43 |
| 1. <i>Inflammation du verbe vivre</i> : théâtre cinématographique inspiré de <i>Philoctète</i> de Sophocle..... | 43 |
| 2. <i>Les Larmes d'Œdipe</i> : oratorio poétique inspiré d' <i>Œdipe à Colone</i> de Sophocle | 44 |
| B. Une chienne, Phèdre phénicienne | 45 |
| C. Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face, né dusilence des mythes anciens : « Cadmos, Laïos et Œdipe face au Sphinx » | 46 |
| III. DES RÉSONANCES MYTHIQUES IMPLICITES | 47 |
| A. Le Sang des Promesses : Littoral, Incendies, Forêts et Ciels | 47 |
| 1. <i>Littoral</i> | 48 |
| 2. <i>Incendies</i> | 49 |
| 3. <i>Forêts</i> | 49 |
| 4. <i>Ciels</i> | 50 |
| B. Le Cycle domestique : Seulset Sœurs | 50 |
| 1. <i>Seuls</i> | 50 |
| 2. <i>Sœurs</i> | 51 |
| IV. LES AUTRES TEXTES | 51 |
| A. Les textes théâtraux | 51 |
| 1. Des destins de familles et de jeunes personnes..... | 51 |
| 1.1. Destins de familles | 51 |
| 1.1.1. <i>Journée de noces chez les Cromagnons</i> | 51 |
| 1.1.2. <i>Willy Protagoras enfermé dans les toilettes</i> | 52 |
| 1.1.3. <i>Les Mains d'Edwige au moment de la naissance</i> | 52 |
| 1.1.4. <i>Temps</i> | 52 |

| | |
|--|-----------|
| 1.1.5. <i>Tous des oiseaux</i> | 53 |
| 1.2. Destins de jeunes..... | 53 |
| 1.2.1. <i>Alphonse</i> | 53 |
| 1.2.2. <i>John</i> | 54 |
| 1.2.3. <i>Victoires / Notre Innocence</i> | 54 |
| 2. Des pièces centrées sur la question de la création artistique..... | 54 |
| 2.1. <i>Rêves</i> | 54 |
| 2.2. <i>Assoiffés</i> | 55 |
| 2.3. <i>Fauves</i> | 55 |
| 2.4. <i>Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge</i> | 56 |
| B. Les textes non théâtraux | 56 |
| 1. Romans..... | 56 |
| 1.1. <i>Visage retrouvé</i> | 56 |
| 1.2. <i>Anima</i> | 56 |
| 2. Un essai : <i>Le Poisson soi</i> | 56 |
| C. Les textes de littérature jeunesse | 57 |
| 1. <i>Pacamambo</i> | 57 |
| 2. <i>Un obus dans le cœur</i> | 57 |
| 3. <i>La Petite Pieuvre qui voulait jouer du piano</i> | 58 |
| | |
| CHAPITRE II. UNE ŒUVRE EN TENSION | 59 |
| I. L'AVEUGLE ET LE VISIONNAIRE | 60 |
| A. Œdipe | 61 |
| 1. Œdipe en scène..... | 61 |
| 2. L'Œdipe des <i>Larmes</i> | 64 |
| 3. Réminiscences oedipiennes dans <i>Littoral, Incendies</i> et <i>Seuls</i> | 64 |
| 3.1. Amé et Wilfrid dans <i>Littoral</i> | 64 |
| 3.1.1 Amé, reflet d'Œdipe..... | 65 |
| 3.1.2. Wilfrid, « un Œdipe dans le chaos » | 68 |
| 3.2. Le mythe d'Œdipe dans <i>Incendies</i> : une inspiration structurelle | 68 |
| 3.2.1. Un récit rétrospectif qui remonte aux origines..... | 69 |
| 3.2.2. La révélation d'un inceste inconscient..... | 70 |
| 3.2.3. La fatalité de l'horreur | 71 |
| 3.2.4. La réponse à l'horreur | 73 |
| 3.3. Œdipe dans <i>Seuls</i> : une lucide cécité | 75 |
| 3.3.1 L'aveuglement d'Harwan | 75 |

| | |
|---|------------|
| 3.3.2. Œdipe en abyme..... | 77 |
| 3.3.3. Œdipe, figure hypoténuse | 78 |
| 3.4. Dramaturgie de la révélation..... | 79 |
| 3.4.1. La dramaturgie de la révélation dans <i>Seuls</i> | 79 |
| 3.4.2. Donner à voir l'essentielle cécité de l'homme..... | 82 |
| 3.5. Esthétique de l'aveuglement | 84 |
| B. De lucides aveugles | 86 |
| 1. Tirésias dans <i>Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face</i> | 86 |
| 2. Wazâân dans <i>Littoral</i> | 87 |
| C. Antigone | 89 |
| 1. Les références explicites à Antigone | 89 |
| 1.1. Une Antigone en <i>Larmes</i> | 89 |
| 1.2. Les ombres d'Antigone dans <i>Littoral</i> | 89 |
| 1.2.1. Joséphine et les bottins..... | 89 |
| 1.2.2. Wilfrid et son père..... | 90 |
| 1.2.3. Des jeunes sur « la route d'Antigone » | 92 |
| 2. Des résurgences plus discrètes de la figure d'Antigone | 92 |
| 2.1. Enterrer les morts, non les vivants | 93 |
| 2.1.1. Julie dans <i>Pacamambo</i> | 93 |
| 2.1.2. Edwige, l'Antigone des vivants | 96 |
| 2.2. Résister..... | 97 |
| II. LE MOI ET L'AUTRE | 98 |
| A. Le moi gémeilaire | 98 |
| 1. L'obsession gémeilaire..... | 99 |
| 2. Les figures du double..... | 100 |
| 2.1. Créateurs et créatures | 100 |
| 2.1.1. L'auteur et ses personnages | 100 |
| 2.1.2. Les personnages de personnages..... | 102 |
| 2.2. Alter egos | 105 |
| 2.2.1. « L'amouritié », une relecture mouawadienne du mythe de l'androgynie platonicien..... | 105 |
| 2.2.2. L'amitié..... | 107 |
| 2.3. Les jumeaux | 112 |
| 2.3.1. Jeanne et Simon dans <i>Incendies</i> : un rappel de Romulus et Rémus ?..... | 112 |
| 2.3.2. La prolifération des jumeaux dans <i>Forêts</i> | 114 |
| 3. L'odyssée intime | 115 |
| B. Phèdre ou le moi devenu autre..... | 116 |

| | |
|--|------------|
| 1. De la traduction à l'adaptation | 116 |
| 2. Un exemple d'innutrition | 117 |
| 3. Les mailles du mythe | 118 |
| 3.1 Une Phèdre barbare | 118 |
| 3.2 Une Phèdre humiliée | 120 |
| 3.3 Indifférence et enchantement | 122 |
| 4. L'esthétique de la collision | 124 |
| 4.1. Mâtiner le mythe | 125 |
| 4.2. Entrechoquer les époques | 126 |
| 4.3. Violenter la langue | 127 |
| C. Sisyphe ou le moi immuable | 128 |
| 1. L'éternel retour du quotidien | 128 |
| 2. Le sentiment de l'absurde | 129 |
| 3. Le choix | 130 |
| 4. La grandeur tragique | 131 |
| III. LE MONSTRE ET L'HUMAIN | 134 |
| A. Du sacrifice de l'enfant au sacrifice de la jeunesse | 134 |
| 1. Les enfants sauvés in extremis du sacrifice | 135 |
| 1.1. Wilfrid (<i>Littoral</i>) et Loup (<i>Forêts</i>) | 135 |
| 1.1.1. La mère ou la vie | 136 |
| 1.1.2. La nécessité du récit | 137 |
| 1.2 Jeanne et Simon dans <i>Incendies</i> | 138 |
| 2. Les enfants qui meurent | 139 |
| 2.1. Les morts anonymes | 139 |
| 2.1.1. L'autobus mitraillé, une scène traumatique | 139 |
| 2.1.2. Médée malgré elle | 140 |
| 2.2. La mort d'un personnage : Victor Eliot Johns | 142 |
| 3. La mort de l'enfance et la jeunesse en colère | 143 |
| 3.1. La blessure de l'enfance | 144 |
| 3.2. Des fantômes sans avenir | 145 |
| 3.3. Une jeunesse en colère | 146 |
| 3.4. Donner la parole à la jeunesse | 146 |
| B. Paradis perdu | 147 |
| 1. Du jardin de l'enfance au paradis perdu | 147 |
| 1.1. Le Liban, un « petit jardin » | 147 |
| 1.2. Le jardin bombardé, « paysage dévasté » | 148 |
| 1.3. Le jardin dystopique de <i>Forêts</i> | 150 |

| | |
|--|-----|
| 2. La perte | 152 |
| 2.1. La perte de la langue | 152 |
| 2.1.1. La perte de la langue maternelle : une aventure intime | 153 |
| 2.1.2. L'aventure collective de la perte de la langue ou la résurgence du mythe de Babel | 156 |
| 2.2. La perte de la terre ou l'exil | 158 |
| 2.3. La perte du sentiment de plénitude | 159 |
| 3. La dramaturgie du retour : un récit hypoténuse | 160 |
| C. Aux confins de l'humanité | 162 |
| 1. Les monstres-soi | 162 |
| 2. Les monstres du dehors | 164 |
| 2.1. Les Sphinges | 165 |
| 2.1.1. La Sphinge dans <i>Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face</i> | 165 |
| 2.1.2. L'informe Sphinge des <i>Larmes d'Œdipe</i> | 167 |
| 2.2. Minotaures et labyrinthes | 168 |

CHAPITRE III. DU TRAGIQUE INTIME (EUGENE O'NEILL / WAJDI MOUAWAD)... **173**

I. LE CHEMINEMENT COMPARATIF

A. Points de jonction

B. La démarche

II. LE TRAGIQUE INTIME D'EUGENE O' NEILL

A. *Désir sous les ormes, une « tragédie rurale » au croisement de trois mythes antiques* **177**

1. La trame narrative

2. Reviviscences mythiques

2.1. Abbie / Phèdre

2.1.1. L'incarnation de l'Amour

2.1.2. Un personnage solaire

2.1.3. La fausse accusation

2.2. Abbie / Médée

2.2.1. Les motifs de l'acte criminel

2.2.2. Un infanticide feutré

2.2.3. Les suites du crime

2.3. La relation incestueuse d'Eben et Abbie, souvenir d'Œdipe et de Jocaste

2.3.1. Abbie, « nouvelle Mère » d'Eben

2.3.2. La relation incestueuse

| | |
|--|-----|
| 3. Lectures psychanalytiques de <i>Désir sous les ormes</i> | 193 |
| B. <i>Le Deuil sied à Électre, une Orestie américaine</i> | 195 |
| 1. <i>Retour (Homecoming)</i> : une réécriture d'Agamemnon d'Eschyle | 196 |
| 1.1. La trame narrative | 196 |
| 1.2. Les personnages | 197 |
| 1.2.1. Le couple et l'amant..... | 197 |
| 1.2.2. Les enfants | 202 |
| 1.2.3. Le chœur | 206 |
| 1.2.4. Les autres personnages : Hazel et Peter | 208 |
| 1.3. L'espace-temps | 208 |
| 1.3.1. De la Guerre de Troie à la Guerre de Sécession | 208 |
| 1.3.2. Du Palais d'Argos au temple des Mannon..... | 209 |
| 2. <i>Pourchassés (The Hunted)</i> : une réécriture des <i>Choéphores</i> d'Eschyle..... | 214 |
| 2.1. La trame narrative | 215 |
| 2.2. Les personnages | 215 |
| 2.2.1. Agamemnon et Ezra, ces morts vengés par des vivants | 215 |
| 2.2.2. Clytemnestre/Christine et Égisthe/Adam, ces vivants qui trouvent la mort | 220 |
| 2.2.3. Oreste/Orin et Électre/Lavinia, ces vivants qui tuent | 223 |
| 2.2.4. Le chœur, un personnage intermédiaire..... | 231 |
| 2.2.5. Peter et Hazel, du côté de la vie | 234 |
| 2.3. L'espace-temps | 235 |
| 2.3.1. L'espace dans <i>Pourchassés</i> | 235 |
| 2.3.2. Le temps dans <i>Pourchassés</i> | 238 |
| 3. <i>Hantés (The Haunted)</i> : une réécriture des <i>Euménides</i> d'Eschyle..... | 243 |
| 3.1. La trame narrative | 243 |
| 3.2. Les personnages | 244 |
| 3.2.1. Orin et Lavinia, hantés par l'« esprit du mal »..... | 244 |
| 3.2.2. Peter et Hazel, bons et purs | 249 |
| 3.2.3. Le chœur et les fantômes du passé..... | 251 |
| 3.3. L'espace-temps | 254 |
| 3.3.1. Un espace condamné..... | 254 |
| 3.3.2. Un temps circulaire et pulsionnel..... | 256 |
| III. PISTES | 259 |

CHAPITRE IV. ...AU TRAGIQUE COLLECTIF (HEINER MÜLLER / WAJDI MOUAWAD).....262

I. LE CHEMINEMENT COMPARATIF.....263

A. Heiner Müller et Wajdi Mouawad, « deux êtres que tout sépare » ?.....263

| | |
|--|-----|
| B. Points de jonction | 265 |
| 1. Le matériau mythique | 265 |
| 2. Mythe, Histoire et travail de mémoire | 266 |
| 3. « Déterrés les morts » | 268 |
| C. La démarche | 270 |
| II. PHILOCTÈTE D'HEINER MÜLLER ET INFLAMMATION DU VERBE VIVRE DE WAJDI MOUAWAD : DEUX RÉÉCRITURES DE LA PIÈCE DE SOPHOCLE | 273 |
| A. Contextes de création et présentation des œuvres | 273 |
| 1. <i>Philoctète</i> d'Heiner Müller | 273 |
| 1.1. Le contexte historique de la création du <i>Philoctète</i> de Müller | 273 |
| 1.2. Le contexte personnel de la création du <i>Philoctète</i> de Müller | 274 |
| 1.3. Le <i>Philoctète</i> d'Heiner Müller : un palimpseste versifié | 275 |
| 2. <i>Inflammation du verbe vivre</i> de Wajdi Mouawad | 276 |
| 2.1. Le contexte de création d' <i>Inflammation du verbe vivre</i> de Wajdi Mouawad | 276 |
| 2.1.1. La proximité de l'écriture | 276 |
| 2.1.2. Une traduction poétique | 277 |
| 2.1.3. La nécessité de la réécriture | 277 |
| 2.2. Présentation du spectacle <i>Inflammation du verbe vivre</i> | 278 |
| B. La dramaturgie des œuvres | 279 |
| 1. Le <i>Philoctète</i> de Sophocle | 279 |
| 2. Le <i>Philoctète</i> d'Heiner Müller | 280 |
| 2.1. La trame narrative | 280 |
| 2.1.1. La fable | 280 |
| 2.1.2. Les variations majeures par rapport au modèle grec | 281 |
| 2.2. Les personnages | 283 |
| 2.2.1. La structure interne des personnages | 283 |
| 2.2.2. Les personnages d'« une pièce sans protagoniste » | 284 |
| 3. <i>Inflammation du verbe vivre</i> de Wajdi Mouawad | 292 |
| 3.1. La trame narrative | 292 |
| 3.1.1. La fable | 292 |
| 3.1.2. Les variations majeures par rapport au modèle grec | 293 |
| 3.2. Les personnages | 301 |
| 3.2.1. L'invention du protagoniste | 302 |
| 3.2.2. Des figures adolescentes | 302 |
| 4. Étude comparée des espaces-temps de ces deux réécritures | 304 |
| 4.1. Des « paysages dévastés » ? | 304 |

| | |
|---|------------|
| 4.1.1. L'espace müllerien : une nature « beckettisée » | 305 |
| 4.2. Le temps..... | 309 |
| 4.2.1. Chez Müller..... | 309 |
| 4.2.2. Chez Mouawad | 311 |
| III. PISTES..... | 311 |
| CHAPITRE V. RÉINVENTER UNE TRANSCENDANCE TRAGIQUE..... | 315 |
| I. LE CHOIX DE SOPHOCLE OU LA SOIF DE RÉENCHANTER LE MONDE | 317 |
| A. Un « humanisme [...] lumineux » | 317 |
| B. La révélation | 318 |
| C. Le pressentiment du désastre..... | 319 |
| II. « DIALOGUER AVEC QUELQUE CHOSE DE PLUS GRAND » | 320 |
| A. Les forces inconscientes | 321 |
| 1. Les mots porteurs de maux | 322 |
| 2. La répétition de situations..... | 323 |
| 3. La colère en héritage | 323 |
| B. La transcendance de l'Histoire | 325 |
| 1. Un travail de mémoire, impossible, mais nécessaire | 325 |
| 2. L'Histoire, un « dieu affamé mais gourmand » | 326 |
| 3. Une violence inextinguible puisque indicible..... | 326 |
| 4. Un grondement incessant..... | 328 |
| C. Rêves prémonitoires et parolesoraculaires | 330 |
| D. La météo..... | 332 |
| III. ENTRE RÉALISME ET RAVISSEMENT : RANIMER L'ESPACE-TEMPS TRAGIQUE..... | 334 |
| A. Compenser la fragmentation..... | 334 |
| 1. Un espace-temps morcelé | 335 |
| 2. Faire cohabiter le visible et l'invisible : les « collisions temporelles » | 337 |
| 2.1. La collision temporelle : définition..... | 337 |
| 2.2. Exemples de « collisions temporelles » | 339 |
| 2.2.1. L'autobus mitrillé (<i>Incendies</i>)..... | 339 |
| 2.2.2. Le Seder (<i>Tous des oiseaux</i>) | 341 |
| 2.3. Collision temporelle et hypoténuse de l'enchantement | 344 |
| 2.4. Un temps épais | 346 |

| | |
|---|------------|
| 3. « Polyphonie d'écriture » et collision subjective | 348 |
| 4. La mécanique quantique : ici et là-bas, maintenant et ailleurs | 351 |
| 4.1. Constellation d'espaces-temps et pluralité de mondes possibles..... | 351 |
| 4.2. Le chat de Schrödinger et l'insoupçonnable infinité d'univers parallèles | 352 |
| 4.3. Panser la « scission quantique de l'existence »..... | 353 |
| B. Renouer avec la dimension cyclique du mythe | 355 |
| 1. Renouer avec la dimension cyclique du mythe au sein-même de l'œuvre | 356 |
| 1.1. Réinventer un « Temps sacré » | 356 |
| 1.2. À l'orée de <i>Forêts</i> | 357 |
| 1.3. Un temps circulaire | 360 |
| 2. Renouer avec la dimension cyclique du mythe par des résonances entre les œuvres..... | 362 |
| 2.1. Cycles et créations | 363 |
| 2.2. Récurrences thématiques et poétiques | 364 |
| 2.3. Images et échos obsessionnels | 364 |
| 2.3.1. L'autobus mitraillé, une « scène traumatique » | 365 |
| 2.3.2. Les massacres de Sabra et Chatila, un « Minotaure »..... | 366 |
| 2.3.3. « Pas trop vite vers la connaissance » | 368 |
| CHAPITRE VI. RETROUVER LE CHŒUR ANTIQUE ?..... | 373 |
| I. POUR UNE TENTATIVE DE DÉFINITION DU CHŒUR TRAGIQUE..... | 375 |
| II. RÉÉCRIRE LE CHŒUR TRAGIQUE ?..... | 376 |
| A. Le choix du protagoniste | 376 |
| 1. Une communauté en sourdine..... | 377 |
| 2. Chœur et communauté | 377 |
| B. <i>Le Sang des Promesses</i>..... | 378 |
| 1. Littoral..... | 378 |
| 1.1. Les villageois | 379 |
| 1.2. Une « communauté de copains » | 380 |
| 1.2.1. De l' « autre » au « réseau »..... | 380 |
| 1.2.3. Un chœur d'acteurs pour une pièce manifeste ? | 381 |
| 1.2.2. Un chœur de « copains » ? | 381 |
| 2. <i>Incendies</i> | 391 |
| 2.1. L'émiettement du groupe choral | 392 |
| 2.1.1. Les villageois, force anonyme | 392 |
| 2.1.2. Abdessamad et Chamseddine, « voix des siècles anciens » | 393 |
| 2.1.3. Hermile Lebel, coryphée déchu | 396 |
| 2.2. Le collectif, tison de l'écriture dans <i>Incendies</i> | 398 |

| | |
|---|-----|
| 3. <i>Forêts</i> | 399 |
| 3.1. Extinction de voix collectives | 399 |
| 3.1.1. Quatorze femmes assassinées | 399 |
| 3.1.2. Les animaux du zoo | 400 |
| 3.1.3. Les jeunes massacrés | 401 |
| 3.2. D'autres résurgences discrètes de figures chorales ? | 402 |
| 3.2.1. Communautés d'amis | 402 |
| 3.2.2. Souvenirs de coryphée | 404 |
| 3.3. <i>Forêts</i> , ou l'asphyxie des battements de cœurs | 406 |
| 4. <i>Ciels</i> | 406 |
| 4.1. Un chœur de voix immatérielles | 407 |
| 4.2. Les statues, un chœur silencieux | 408 |
| C. Les résurgences chorales dans les réécritures sophocléennes : <i>Inflammation du verbe vivre</i> et <i>Les Larmes d'Œdipe</i> | 410 |
| 1. <i>Inflammation du verbe vivre</i> | 410 |
| 1.1. Des collectifs, relais de la quête du protagoniste | 410 |
| 1.1.1. La compagnie théâtrale | 411 |
| 1.1.2. Le « chœur » des oiseaux | 411 |
| 1.1.3. La bande d'adolescents | 413 |
| 1.2. L'« assemblée des morts », un chœur de spectateurs ? | 414 |
| III. METTRE EN SCÈNE LE CHŒUR TRAGIQUE | 418 |
| A. Le chœur du Projet Sophocle | 418 |
| 1. La traduction de Robert Davreu | 419 |
| 2. <i>Des Femmes</i> , ou le chœur rock antique | 420 |
| 2.1. Musique, poésie et ébranlement | 420 |
| 2.2. Scandale | 422 |
| 3. Le chœur des <i>Héros</i> | 423 |
| 3.1. Le chœur dans <i>Œdipe-roi</i> | 423 |
| 3.2. Le chœur de machines dans <i>Ajax-cabaret</i> | 424 |
| B. Notre innocence ou l'expérimentation de l'unisson | 425 |
| 1. Le « chœur de viande », un <i>stasimon</i> ? | 426 |
| 2. Un « chœur de viande » pour des temps carnassiers | 427 |
| 3. Le choix de l'unisson | 428 |
| IV. RETROUVER LE CHŒUR | 431 |
| A. Le processus de création | 431 |
| B. Du chœur d'acteurs au chœur de spectateurs : un lien hypoténuse | 434 |

| | |
|--|------------|
| CHAPITRE VII. RAVIVER L'ÉMOTION ET LA CATHARSIS..... | 438 |
| I. DE LA CATHARSIS ARISTOTÉLICIENNE À LA « SOLIDARITÉ DES ÉBRANLÉS » : LA NÉCESSITÉ DU LIEN | 442 |
| A. La catharsis dans la <i>Poétique</i> d'Aristote | 442 |
| B. La catharsis selon Wajdi Mouawad..... | 443 |
| 1. L'inspiration aristotélicienne | 443 |
| 2. La « solidarité des ébranlés », catharsis hypoténuse..... | 444 |
| 3. Une réponse à l'émiettement..... | 446 |
| 4. Le geste hypoténuse, « "poétique" » de la réconciliation | 447 |
| II. L'ÉMOTION AU CŒUR DE LA CRÉATION ET DE L'ÉCRITURE..... | 449 |
| A. L'émotion « combustible » | 449 |
| 1. La colère..... | 450 |
| 2. L'amour..... | 451 |
| B. L'hypoténuse émotionnelle..... | 452 |
| 1. Le personnage, hypoténuse émotionnelle | 452 |
| 2. L'instant, hypoténuse émotionnelle | 453 |
| C. La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse | 455 |
| 1. La révélation sophocléenne, lien entre deux extrêmes | 456 |
| 2. <i>Tous des oiseaux</i> , un spectacle hypoténuse | 457 |
| 2.1. Eitan et Wahida, un amour impossible | 457 |
| 2.2. L'histoire de David, trajectoire hypoténuse..... | 457 |
| 2.3. Kyrielle de trajectoires hypoténuse, image d'une identité en mouvement | 459 |
| 3. Récurrences structurelles | 460 |
| 3.1. Énigme et aveuglement..... | 462 |
| 3.2. Dissémination des indices | 462 |
| 3.3. Révélation et catharsis | 463 |
| III. UNE ŒUVRE HYPOTÉNUSE, ÉCARTELÉE ENTRE DEUX EXTRÊMES... | 464 |
| A. Entre effusion et silence | 464 |
| 1. Silence et déflagration..... | 464 |
| 2. L'indicible ou l'échec du langage | 465 |
| B. Entre rires et larmes..... | 468 |
| IV ...MAIS QUI ASPIRE À LA RÉCONCILIATION..... | 470 |
| A. Retrouver notre unité perdue | 470 |

| | |
|--|------------|
| 1. L'exil intérieur | 470 |
| 2. La rémanence de l'espoir..... | 471 |
| 3. Le voyage hypoténuse du spectateur | 472 |
| 4. « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux... »..... | 472 |
| B. La métaphore, hypoténuse poétique..... | 473 |
| 1. Wajdi Mouawad et la métaphore | 473 |
| 1.1. Le mouvement métaphorique..... | 473 |
| 1.2. Incarner la métaphore..... | 474 |
| 1.3. Le poète scarabée | 475 |
| 2. L'exemple de <i>Tous des oiseaux</i> , spectacle fondamentalement métaphorique..... | 476 |
| 2.1. L'image de l'oiseau-amphibie | 476 |
| 2.2. Hassan Al-Wazzân, un personnage métaphore..... | 478 |
| 3. Les usages théâtraux de la métaphore..... | 481 |
| 3.1. La métaphore, ressort dramaturgique..... | 482 |
| 3.2. La métaphore, un ressort scénographique..... | 482 |
| 3.3. La métaphore, un ressort pour le jeu d'acteurs..... | 484 |
| 3.4. La valeur heuristique de la métaphore | 485 |
| CONCLUSION..... | 487 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 503 |

INTRODUCTION

Origines

« Le monde est douleur, il ne fait pas semblant de l'être »¹. S'il y a bien un théâtre conscient de l'horreur, c'est celui de Wajdi Mouawad. En effet, guerre, terrorisme, incestes, viols, meurtres ... ne cessent de hanter l'œuvre du dramaturge. Et c'est parce que le tragique de notre condition est évident que l'auteur franco-qubécois-libanais s'abreuve aux sources antiques. Une « envie de vivre avec les Grecs »² s'est imposée, impérieuse, tant dans la mise en scène (l'artiste a par exemple monté l'intégralité des tragédies de Sophocle qui nous sont parvenues), que dans l'écriture, où la fatalité du mal sourd au plus profond de ses personnages.

Si j'ai voulu me concentrer sur la sombre et déchirante vision du monde que Wajdi Mouawad nous propose dans ses spectacles, c'est parce qu'il fait partie de ces auteurs, qui, convaincus du pouvoir réparateur de l'art, ne s'arrêtent pas à l'horreur. Racontant « le destin d'hommes bousculés par le malheur [mais qui] restent debout »³, son théâtre rejoint une des définitions que l'écrivain Laurent Gaudé propose de la littérature : celle d'une « voix endeuillée », qui se distingue du « vrai malheur, brutal, implacable », par le souci qu'elle prend à « rendre les mots, pour dire l'identité, la souffrance, et peut-être l'espoir »⁴. Certes, le désenchantement existe, et le dramaturge en est conscient ; mais son œuvre, violente, terrible, dit aussi la nécessité du réenchantement. Wajdi Mouawad est un « artiste bâtisseur »⁵. Partant du triste constat de l'effritement du monde, il s'efforce d'aller, malgré tout, vers la reconstruction d'une cohérence, vers une consolation :

« Regarde-moi : né au Liban pour connaître le froid canadien, tu peux bien me dire où est la cohérence ? Mais justement, tordre le cou au destin et en trouver une, non pas par aveuglement mais par orgueil, à placer la joie au-dessus du chagrin, toujours, toujours. Tirer du néant une force poétique qui ne confirme pas ma destruction. Tu imagines un homme penché au-dessus d'un enfant pour lui dire : "Il était une fois un four crématoire..." Remettre de la cohérence au cœur de l'incohérence même si, comme le dit Beckett, c'est toujours n'importe quoi, mais aussi, ce n'est pas parce que le paradis est perdu qu'il n'existe pas pour autant.

¹ MOUAWAD Wajdi, « Le chemin change », in DAVREU Robert/MOUAWAD Wajdi, *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2011, p. 17.

² MOUAWAD Wajdi, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2008, p. 8.

³ GAUDÉ Laurent, « Sortir du fantasme d'hypercontrôle dans lequel nous vivons », *Entretien de Laurent Gaudé*, Propos recueillis par Julien Bisson, in *L'Express*, 23/09/2016.

⁴ *Ibid.*

⁵ BANU Georges, « Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension », in *Traduire Sophocle*, *op. cit.*, p. 50.

Bref [...] c'est une manière de se poser la question : "Peut-on encore consoler notre époque ?" »¹.

Malgré les angoisses et les désastres, un élan de vie embrase la création mouawadienne, c'est ce feu latent qui a attisé mon désir de recherche. Ce souffle, perceptible dans bon nombre de ses spectacles, a pu animer critiques et spectateurs. Ainsi ai-je pu entendre à l'issue d'*Inflammation du verbe vivre*, le deuxième volet du *Dernier jour de sa vie* (adaptation de trois pièces de Sophocle) présenté au Théâtre National de Chaillot le 28 mai 2016, un spectateur s'écrier avec enthousiasme à son voisin : « Ah ! Le revoilà Wajdi ! ». Cette anecdote, qui n'a, certes, aucune valeur scientifique, illustre l'exaltation que peut provoquer l'œuvre du metteur en scène, tout comme le sentiment de reconnaissance d'un auteur par un certain public. C'est précisément cette exaltation qui retient mon attention, à la fois comme moteur et comme repoussoir de ce travail. Moteur car j'ai été, plusieurs fois, comme tant d'autres, lecteurs et lectrices, spectateurs et spectatrices, émue par l'œuvre de Wajdi Mouawad. En tant qu'enseignante, cet écrivain compte également pour moi. Il fait partie de ces artistes qui m'ont fait éprouver la joie de transmettre. Pourtant, cette effervescence a ses limites. Toutes les pièces du dramaturge ne m'ont pas transportée. Il est par ailleurs évident que l'émotion qui peut avoir été ressentie ne doit pas entraver le caractère rationnel de ce travail. Enfin, entre exaltation et fanatisme, il n'y a qu'un pas, que nous devons nous garder de franchir. Wajdi Mouawad est lui-même conscient des dérives possibles d'un théâtre fondé, comme le sien, sur l'émotion :

« Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies. [...] Mais j'essaye d'y faire énormément attention parce que je ne veux pas tomber dans un fascisme qui ferait en sorte que tout le monde doive ressentir exactement la même chose »².

L'artiste rappelle, en ce sens, les violentes réactions d'un directeur d'une grande scène nationale à l'encontre de son théâtre.

« Le commentaire le plus négatif, qui a été capital pour moi, m'a été fait par un directeur de théâtre important. Il m'a dit : "Votre théâtre est dangereux à plus d'un titre. Il est dangereux parce qu'il crée des mouvements de foule avec quelque chose qu'on ne peut pas contrôler, qui est l'émotion. Il est dangereux parce qu'il retarde la marche du théâtre. La majorité des spectateurs sort en se disant : Enfin du théâtre comme on aime !, alors que vous faites du théâtre ancien et que, nous, nous essayons de défendre une nouvelle forme

¹ MOUAWAD Wajdi, in ARCHAMBAULT Hortense, BAUDRILLER Vincent, MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Paris, P.O.L., 2009, p. 10-11.

² MOUAWAD Wajdi, « L'ébranlement, le choc, le bouleversement », Entretien avec Mariette Navarro, in *OutreScène, La Revue du Théâtre National de Strasbourg, Pouvoirs de l'émotion*, n°11, juin 2008, p. 33.

de théâtre. Vous faites croire des choses aux gens, et c'est d'autant plus dangereux que vous le faites bien"»¹.

Ces réactions, qui résonnent avec les nombreuses critiques, de spectateurs ou d'universitaires, entendues au cours de ma recherche, traduisent une vérité sur l'œuvre de cet artiste. L'émotion, qui est au cœur de ses créations, amène le théâtre de Wajdi Mouawad sur un terrain glissant, que certains taxeront de démagogique, alors que d'autres y verront la marque d'un théâtre populaire. Ces préventions exprimées à l'égard de l'œuvre mouawadienne révèlent aussi quelque chose de ceux qui les formulent. On décèle ici une vision progressiste de l'art théâtral, en « marche »² vers un horizon encore inconnu, qui se veut résolument moderne (« vous faites du théâtre ancien et [...] nous, nous essayons de défendre une nouvelle forme de théâtre »³). Il resterait à définir la « nouvelle forme de théâtre » évoquée ici, dont on ne sait pas grand-chose, à part qu'elle se méfie des dérives émotives. Toujours est-il que, loin de passer sous silence les réserves susceptibles d'être formulées à l'égard des créations de Wajdi Mouawad, il nous semble important de les mentionner. C'est en effet le propre de l'art théâtral, comme celui de tout art, de provoquer des réactions divergentes. Une réception unanimement enthousiaste serait au demeurant inquiétante, comme le rappelle l'auteur :

« Celui qui n'est pas d'accord avec moi, celui-là me sauve du sectaire. C'est grâce à celui qui n'adhère pas que je suis prémuni contre l'aveuglement. Le seul groupe qui exige l'adhésion de chaque membre est la secte [...]. Le désaccord est l'événement qui rétablit l'équilibre »⁴.

Nous nous engageons donc dans l'étude d'une œuvre qui, loin de faire l'unanimité, divise, et c'est un des aspects du travail qui nous paraît stimulant.

¹ *Ibid.*, p. 34.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 25-26.

Orientations

L'état de la recherche semble, en ce sens, révélateur de la réception contrastée de cet artiste. Lorsque j'ai commencé mon investigation, quelques thèses avaient été consacrées à son travail. La première, *Identités et créations dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, soutenue en 2014 par Isabelle Patroix¹, cherchait à définir l'identité artistique de l'auteur en se fondant sur une analyse littéraire de ses écrits compris entre 1990 (*Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*) et 2012 (*Temps et Anima*). En 2015, Céline Lachaud s'est interrogée sur la dimension politique de cette œuvre², tandis que Julia Farrah Foreste a inclus cet auteur-metteur en scène dans une étude comparative sur la littérature migrante du nouveau monde³. En 2016, Galbert Davez Lebita a réfléchi à la transmission de la mémoire dans la tétralogie du *Sang des Promesses*⁴. Ces travaux s'inscrivent dans le champ des recherches sur l'imaginaire (thèse d'Isabelle Patroix), de la sociologie, ou des littératures et civilisations comparées. À ce moment-là, aucune thèse en études théâtrales ne portait sur l'œuvre de Wajdi Mouawad. Quelques communications pouvaient ponctuellement faire référence à son travail⁵, un certain nombre d'articles aussi⁶. Certaines thèses étaient en préparation, d'autres mentionnaient l'auteur francophone au cours de leur recherche⁷, en se centrant essentiellement sur l'étude d'une pièce (Patrick Leroux s'appuie avant tout sur *Seuls*, tandis qu'Alexandra Balcerek se concentre sur *Incendies*), mais aucune investigation menée sous l'angle de la discipline théâtrale n'embrassait l'ensemble de sa création.

On pouvait s'étonner de cette absence. Auteur-metteur en scène reconnu, qui avait publié une vingtaine de pièces chez Actes Sud, Wajdi Mouawad fut à l'origine de spectacles

¹ PATROIX Isabelle, *Identités et créations dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Thèse de doctorat menée sous la direction de Jean-Pol Madou, Langue, Littérature et Sciences humaines, Université de Grenoble, 2014.

² LACHAUD Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique?*, Thèse de doctorat menée sous la direction de Francis Farrugia, Sociologie, Université de Franche-Comté, Besançon, 2015.

³ FARRAH FORESTE Julia, *Littératures migrantes du nouveau monde : exils, écritures, énigmes chez Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad*, Thèse de doctorat menée sous la direction de Jean Bessière, Littératures et civilisations comparées, Université Paris 3, 2015.

⁴ DAVEZ LEBITA Galbert, *Forme et sens de la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*, Thèse de doctorat menée sous la direction de Sylvie André, Littératures et civilisations comparées, Université Paris 3, 2016.

⁵ Dans une communication intitulée "Le théâtre de l'autre de Wajdi Mouawad", en 2005, à Strasbourg, Mireille LOSCO-LENA s'est par exemple intéressée à la question de l'altérité dans l'œuvre du dramaturge - metteur en scène.

⁶ Voir *infra*, Bibliographie, p. 503-527.

⁷ C'est le cas du travail de Patrick Leroux, intitulé *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert et soutenu en 2009 à Paris 3, ainsi que celui d'Alexandra Balcerek, *L'existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre*, dirigé par Claude Jamain à Lille 3 et soutenu en 2013.

qui ont beaucoup tourné. Associé au Festival d'Avignon en 2009, l'artiste dirige, depuis 2016, le Théâtre National de la Colline. Ce manque d'intérêt universitaire, qui semble particulier à la France (au Québec, plusieurs travaux sont consacrés au dramaturge, on dénombre aussi quantité d'articles qui s'attachent à son œuvre, notamment dans la revue *Jeu*), nous interroge, d'autant qu'il paraît faire écho aux difficultés que j'ai pu rencontrer lorsque j'ai recherché un professeur acceptant de diriger un travail portant sur cet auteur, alors quelque peu écarté des études théâtrales.

Je dis « alors », car l'évolution, dans la prise en considération de l'artiste dans ce champ disciplinaire en France, est aujourd'hui notable. La nomination de Wajdi Mouawad à la tête du Théâtre national de la Colline semble avoir été un tournant majeur en faveur de sa reconnaissance institutionnelle et universitaire. Depuis 2016, deux nouvelles thèses en études théâtrales abordent son œuvre. En 2019, Selim Rauer se questionne sur *Les frontières de l'exil, ou les figures et les territoires de l'étranger*¹, examinant les notions de frontières et d'exil dans les périodes post-coloniales et post-Shoah. Wajdi Mouawad apparaît dans son corpus, aux côtés de Jean Genet, Patrick Modiano, Bernard-Marie Koltès, Koffi Kwahulé, Marie NDiaye et Léonora Miano, amenant le chercheur à s'interroger sur l'exploration du mal dans ces œuvres. Cet examen rejoint le travail de Gabriel Perez, soutenu en 2020, intitulé *Le théâtre et le mal sur la scène contemporaine. Étude des dramaturgies de R. Castellucci, A. Liddell, W. Mouawad et O. Py*². Dans cette thèse, Gabriel Perez se concentre sur la tétralogie du *Sang des promesses*, en sondant l'origine généalogique du mal. Outre ces travaux universitaires, la mise au programme de *Tous des oiseaux*, un des derniers spectacles de l'artiste, au baccalauréat de théâtre en 2019, participe de ce même mouvement de légitimation³. Il ne s'agit pas, à travers cette étude, de rendre hommage à Wajdi Mouawad. L'investigation prétend juste accorder sa place à un artiste dont l'ouvrage nous semble digne d'être étudié dans le cadre des études théâtrales, d'autant qu'à ce jour, les travaux menés ne portent que sur quelques spectacles (issus du *Sang des promesses* essentiellement), sans prendre en considération l'ensemble de ses créations.

¹ RAUER Selim, *Les frontières de l'exil, ou les figures et les territoires de l'étranger*, Thèse de doctorat menée sous la direction de Sylvie Chalay et Bruno Chaouat, Études théâtrales, Université Paris 3, 2019.

² PEREZ Gabriel, *Le théâtre et le mal sur la scène contemporaine. Étude des dramaturgies de R. Castellucci, A. Liddell, W. Mouawad et O. Py*, Thèse de doctorat menée sous la direction d'Olivier Neveux, Théâtre, Lyon, 2020.

³ Notons que l'auteur-metteur en scène, qui avait été pressenti pour le programme du baccalauréat théâtre en 2011 avec *Littoral*, avait finalement été remplacé par *L'Acte inconnu* de Valère Novarina.

Corpus et cheminement

C'est justement l'ambition de cette recherche : embrasser l'ensemble des œuvres de l'auteur-metteur en scène, depuis *Alphonse*, créé en 1993, jusqu'à *Mort d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*, créé en 2019. L'activité de Wajdi Mouawad est plurielle : l'homme est à la fois dramaturge, metteur en scène, romancier, mais aussi essayiste. Si nous écartons de notre étude consacrée à l'œuvre théâtrale de l'écrivain les deux romans qu'il a composés, nous aurons recours à ses essais et entretiens pour éclairer son travail. Dès lors, quel chemin emprunter ? L'émotion ressentie était une des étincelles à l'origine de cette thèse. Il fallait trouver ce qui pouvait me guider dans l'exploration de cet univers. Quelle est l'origine de l'émotion perceptible dans les spectacles du dramaturge ? Wajdi Mouawad rappelle en ce sens que ce n'est pas la guerre qui l'a amené à écrire, mais la fréquentation des œuvres d'art :

« Si je raconte des histoires pour comprendre mon histoire, c'est aussi que j'ai lu et vu des histoires : lu des romans et des romans, vu des films et des films. Grâce à cela, écrire des histoires, pour moi, ce fut à mon tour retrouver ce sentiment : rentrer dans ma maison. Ce chemin avec la narration, né d'une violence, m'a conduit à tenter de comprendre qui j'étais et pourquoi j'avais besoin de raconter des histoires pour être vraiment moi. C'est de cette fenêtre-là que je regarde le théâtre. Pourquoi, par exemple, je lis Sophocle [...], parce que chez Sophocle, je retrouve une osmose dont j'ai été arraché et que je tente de reconstituer par le récit. C'est cela l'expérience du bouleversement devant l'œuvre d'art »¹.

Autrement dit, ému par Sophocle, Wajdi Mouawad en vient à créer des spectacles qui, à leur tour, émeuvent. Cette « expérience du bouleversement devant l'œuvre d'art »² est fondatrice : elle initie le désir créateur de l'artiste. Je « retrouve une osmose dont j'ai été arraché »³, affirme-t-il. Ce qui nous intéresse ici, c'est la sensation d'une harmonie retrouvée grâce à l'œuvre d'art, ce besoin « de vivre avec les Grecs⁴ » déjà mentionné. La matière antique s'est donc imposée, et avec elle, le tragique.

Cependant, Pierre Judet de la Combe nous invite à utiliser cette notion avec circonspection : « Le tragique n'existe pas en tant que tel, il n'est pas une essence, mais une

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, op. cit., p. 8.

modalité de [l'action dramatique] »¹. L'helléniste distingue pour ce faire trois conceptions du tragique ayant prévalu dans l'histoire des interprétations modernes. L'option théorique, tout d'abord, définit le tragique à partir de contenus intellectuels, l'identifiant à « une condition indépassable, une faiblesse première de l'humanité, qui dans ses efforts pour s'appropriier la réalité serait comme condamnée à faillir »². À cette compréhension du terme s'oppose une autre conception, « dramaturgique »³, de la tragédie conçue comme « savoir-faire »⁴ :

« le tragique serait affaire d'émotions, et sa validité se mesurerait en termes d'efficacité dans sa capacité à produire des états passionnés chez le spectateur et à les régler. À l'option théorique s'oppose une option pragmatique, qui voit dans le théâtre d'abord un faire efficace et non la représentation plus ou moins immédiate d'une vérité latente »⁵.

Dépassant cette opposition, d'autres penseurs ont proposé une lecture « ritualiste »⁶ de la notion :

« élément d'une cérémonie grandiose, fortement codifiée dans sa forme et accueillant massivement sur la scène des formes de discours et des gestes rituels, la tragédie vaudrait surtout comme acte de culte, par sa capacité à vivifier, grâce à son inventivité poétique, des pratiques normatives anciennes. Son but serait de renforcer le sentiment d'appartenance des Athéniens à une communauté réglée et physiquement perceptible [...]. La tragédie vaut d'abord comme moment d'une fête visant à la communion harmonieuse »⁷.

Après avoir souligné les apports de chacune de ces conceptions, Pierre Judet de la Combe en dégage les limites, en invitant notamment à penser aussi

« la forme tragique comme forme esthétique sensible, c'est-à-dire à la manière dont, par les mots, les musiques et les gestes, le drame met en relation dans le temps et dans l'espace les événements scéniques et leurs contenus sémantiques »⁸.

¹ JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Théâtre et théorie, Montrouge, Bayard, coll. Essais, 2010, p. 29.

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁸ *Ibid.*, p. 117.

C'est bien dans cette démarche que cette investigation s'inscrit : nous proposons un travail d'esthétique théâtrale telle qu'elle est définie par Catherine Naugrette comme « ensemble des réflexions théoriques concernant le phénomène théâtral qu'il s'agisse du texte ou de la scène »¹. Son champ d'application tend à embrasser tous les éléments constitutifs du théâtre, tout en sondant « le processus de création et de réception de l'œuvre théâtrale ainsi que les instances impliquées : l'écrivain, le metteur en scène, le spectateur »². Ce mode d'approche de l'œuvre de Wajdi Mouawad nous amènera à tenter d'élaborer une pensée réflexive de celle-ci. Est-il possible, à travers l'examen de l'ensemble de ses créations, de concevoir l'esthétique de cet auteur-metteur en scène ? Peut-on parler de geste artistique mouawadien ? Précisons ici le sens donné au terme "geste" en partant de la définition que lui confère Joseph Danan :

« Ce que j'entends par "geste"? Un acte scénique affirmé, s'imposant en tant que tel, ne reproduisant aucun geste antérieur et non reproductible, et d'une puissance, si cela est mesurable, excédant l'ordinaire. Il y a (par exemple) un geste de metteur en scène chez Claude Régy, qui excède toute dramaturgie, toute "lecture", et jusqu'à la notion même de mise en scène. Ce geste vaut pour lui-même, non pour ce qu'il "pourrait" représenter »³.

La compréhension du terme à l'œuvre dans cette étude diffère de celle exposée par le professeur dans ces lignes. S'interrogeant sur le lien qui existe entre théâtre et performance, Joseph Danan définit ici le geste dans une perspective plus événementielle que globalisante. Le terme vaut par la qualité extraordinaire de ce qu'il donne à voir et à penser, par l'authenticité de ce qui est présenté dans l'ici et maintenant. « En cela, il rejoint la performance »⁴. Nous prenons ici le terme dans une autre acception. S'il s'agit bien de cerner la singularité d'un artiste, nous souhaitons aussi tenter de dégager ce qui fait la cohérence de son œuvre (si tant est que celle-ci existe), non pas dans l'expérience particulière d'un acte créatif, mais dans la résonance des multiples propositions artistiques de l'auteur-metteur en scène.

¹ NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan université, 2000, p. 39.

² *Ibid.*

³ DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2013, p. 15-16.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

Méthodologiquement, l'ostension de ce lien potentiel entre les différentes créations de l'artiste en question passe par un examen scrupuleux de celles-ci. La présente recherche repose sur une lecture dramaturgique des textes édités, ou de ceux qui ont pu nous être transmis, complétée par l'analyse des spectacles, voire des captations, lorsqu'elles nous ont été rendues disponibles. L'appui sur les entretiens et les essais de Wajdi Mouawad fut complété par d'autres échanges, menés auprès de différents membres de son équipe artistique. Cette documentation fut étayée par la lecture de nombreux travaux universitaires et articles de presse dont on trouvera trace en bibliographie. La démarche comparative se trouve, en outre, au fondement de ce travail, et ce, pour deux raisons. D'une part, l'appréciation des inspirations antiques du créateur ne pouvait se concrétiser sans un retour aux textes sources. Cette recherche est, d'autre part, mue par la conviction que le frottement comparatif est propre à faire valoir la singularité de chacun : mettre en évidence la particularité du geste créatif de Wajdi Mouawad impliquait la comparaison de son œuvre avec celle d'autres auteurs inspirés par cette matière. Quelle direction prendre alors ? Nombreux sont les dramaturges qui ont réinvesti cette matière dans leurs textes dramatiques, que ce soit parmi les auteurs du patrimoine classique (Corneille, Racine, Voltaire,...)¹, moderne (Anouilh, Cocteau, Giraudoux, Sartre, Yourcenar...)², ou, chez des auteurs contemporains. Si, pour Edward Bond, notre siècle est celui d'Antigone,

« Il y a toujours un paradoxe dans les affaires humaines parce qu'être humain peut être très dangereux, comme pour Antigone. Antigone meurt. Hegel dit : Antigone a ses raisons, Créon a les siennes et le problème est de concilier ces raisons, le problème de l'individu et le problème de la société. Je crois qu'Hegel a complètement tort, excusez-moi, et que Sophocle était d'accord avec moi parce que c'était un dramaturge et un bon dramaturge [...]. Mais si vous vous mettez dans cette situation extrême, si vous la mettez en jeu et en scène, vous êtes obligé de vous engager. [...] Si vous deviez revenir en arrière dans le temps, il y a cent ans, la pièce importante était *Œdipe*. C'est une pièce très profonde, et, en 1900, il était très difficile d'être humain sans être névrosé. La névrose était le symptôme de l'humain, de l'humanité. Mais je crois que maintenant le problème redevient celui de la société. Et donc *Antigone* devient très importante pour nous »³,

multiples encore sont les écrits, récemment composés, qui s'inspirent du fonds antique.

¹ Citons, entre autres, *Médée*, *Polyeucte*, *Horace* et *Œdipe* de Corneille, *La Thébaine*, *Iphigénie*, *Andromaque* et *Phèdre* de Racine ou encore l'*Œdipe* de Voltaire.

² Par exemple, *Antigone*, *Eurydice* et *Médée* d'Anouilh, *Antigone*, *Orphée* et *La Machine infernale* de Cocteau, *Électre* et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux, *Les Mouches* de Sartre, *Électre ou la Chute des masques*, *Qui n'a pas son Minotaure ?* de Yourcenar, ...

³ BOND Edward, "Le sens du désastre", Débat réalisé le 11 janvier 2001 à l'I.E.T dans le cadre du cours de Catherine Naugrette sur le théâtre contemporain et en partenariat avec le Théâtre National de la Colline, *Registres/6*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 145.

Citons, entre autres, Michel Azama¹, Guillaume Cayet², Didier-Georges Gabily³, Laurent Gaudé⁴, Joël Jouanneau⁵, Sarah Kane⁶, Jean-René Lemoine⁷, Dea Loher⁸, Tiago Rodrigues⁹, Max Rouquette¹⁰, Jean-Pierre Siméon¹¹,... Certes, les possibilités offertes par l'éventail des réécritures antiques semblaient variées.

Deux œuvres, pourtant, se sont assez vite imposées à notre examen : celles d'Eugene O'Neill et d'Heiner Müller. Chez l'auteur américain, les récits antiques retentissent de remembrances psychanalytiques, rappelant la relecture intime que Wajdi Mouawad propose des mythes. L'attention portée, dans les créations de l'auteur-metteur en scène, à la dimension collective de ceux-ci, fonde notre rapprochement avec les textes du dramaturge allemand. Ce sont les convulsions du monde dont ces écrits portent la trace, « l'Histoire qui les traverse »¹², qui se font écho. La confrontation de ces deux univers avec celui de Wajdi Mouawad nous paraissait d'autant plus porteuse que ces écritures étaient éloignées dans le temps (Eugene O'Neill, 1888-1953 ; Heiner Müller, 1929-1995), l'espace (le premier est né outre-Atlantique, tandis que le second est allemand) et l'esthétique (alors que le dramaturge américain a, comme l'auteur contemporain, foi dans le récit et la narration, Heiner Müller s'en méfie). Nous préciserons encore ultérieurement les raisons qui nous ont poussée à choisir ces deux dramaturges¹³, ainsi que leur corpus respectif (*Desire Under the Elms*, -*Désir sous les ormes*- et *Mourning Becomes Electra*, -*Le Deuil sied à Électre*- pour Eugene O'Neill ; *Philoktet*, -*Philoctète*- pour Heiner Müller)¹⁴.

¹ Avec *Iphigénie ou le péché des Dieux*, ou *Saint amour*, le deuxième volet de la trilogie *Saintes familles*, qui propose une réécriture du mythe d'Œdipe.

² S'inspirant de l'histoire du paysan Jérôme Laronze, *Neuf mouvements pour une cavale* renoue aussi avec le mythe d'Antigone.

³ Dans *Gibiers du temps* (Phèdre), ou *TDM3, Théâtre du Mépris 3* (Ulysse). Sur l'intertextualité antique dans le théâtre de Gabily, nous renvoyons au travail de Despoina Nikiforaki, intitulé *Émergence de la théâtralité : Eschyle, Sénèque, Gabily*.

⁴ Avec *Onyos le furieux* ou *Médée Kali*.

⁵ Avec sa reprise du mythe des Labdacides intitulée *Sous l'oeil d'Œdipe*.

⁶ Avec *L'Amour de Phèdre* (*Phaedra's love*).

⁷ Avec son *Iphigénie*.

⁸ Avec *Manhattan Medea*.

⁹ Dans *Iphigénie*, *Agamemnon*, *Électre* ou encore *Entre les lignes* (*Entrelinhas*), qui entremêle le texte d'*Œdipe Roi* de Sophocle aux lettres qu'un prisonnier écrit à sa mère entre les lignes d'une vieille édition de la tragédie grecque, trouvée dans une bibliothèque de prison.

¹⁰ Avec *Medelha* (*Médée*).

¹¹ Avec son *Philoctète*, sous-titré « Variation d'après Sophocle ».

¹² GAUDÉ Laurent, *Écoutez nos défaites*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2016, p. 36.

¹³ Voir *infra*, II^{ème} partie. Chap.III.I.A. et Chap.IV.I.B. Points de jonction, p. 174-176 et p.265-270.

¹⁴ Voir *infra*, II^{ème} partie. Chap.III.I.B. et Chap.IV.I.C. La démarche, p.176-177 et p. 270-273.

L'approche transdisciplinaire, enfin, s'est, elle aussi, révélée nécessaire pour mener à bien cette entreprise. Le mythe d'Œdipe, qui se trouve au cœur de l'œuvre de Wajdi Mouawad, a occasionné une démarche qui s'adosse parfois à la psychanalyse. Le recours à la philosophie, et, plus précisément, à la phénoménologie s'est imposé, à travers les pensées de Jan Patočka et d'Edmund Husserl, pour penser le rapport au temps qui se dégageait de l'œuvre de l'artiste. Les travaux de Paul Ricœur sur la métaphore, se situant entre phénoménologie et herméneutique, nous ont amenée à considérer autrement le rapport de l'artiste à l'homme et au monde.

Disposition

Cette réflexion avance en trois temps. Il s'est tout d'abord agi de s'immerger dans cet univers artistique afin d'y déceler les différentes inspirations antiques. Cette plongée a permis de proposer un panorama raisonné des créations de l'auteur-metteur en scène, donnant à voir une œuvre en tension, articulée autour de trois pôles antithétiques : le regard et la cécité, le moi et l'altérité, le monstre et l'humain.

À ce stade de l'analyse, le détour comparatif s'est avéré ensuite nécessaire pour ranimer la réflexion. Percevoir la spécificité de la façon dont Wajdi Mouawad avait recours au mythe antique ne pouvait se faire que par un pas de côté, nous invitant à reconsidérer, sous un autre angle, le geste de l'auteur-metteur en scène. Ce crochet, qui s'est avéré riche de questionnements, a permis la mise au jour de plusieurs balises susceptibles d'orienter notre parcours.

L'appui sur ces quelques jalons découverts lors de notre traversée a permis une ré-immersion dans l'œuvre mouawadienne. L'objectif ? Débusquer les sédiments tragiques (la transcendance, le chœur et l'émotion) que celle-ci réinvestit pour savoir comment ils s'actualisent dans l'écriture scénique polyphonique de l'artiste.

Autant les deux premiers temps de notre étude reposent essentiellement sur une lecture dramaturgique comparée des textes de Wajdi Mouawad, avec les écrits de l'Antiquité, d'Eugene O'Neill et d'Heiner Müller, ponctuellement prolongée par la prise en considération de manifestations scéniques de ceux-ci, autant le dernier temps du travail s'engage plus résolument dans la prise en compte de la mise en scène des spectacles. Alors que Joseph

Danan distinguait le « geste du metteur en scène » du « geste d'écrivain »¹, Wajdi Mouawad, lui, considère son travail comme le fruit d'un seul et même geste :

« La mise en scène d'autres auteurs m'apparaît comme une manière de poursuivre autrement mon travail de dramaturge. J'insiste encore sur le fait que je ne change pas de métier. Dans les présentations, on me qualifie parfois d'"auteur-comédien-metteur en scène-plasticien"; eh bien non ! Je suis auteur, qu'auteur, rien qu'auteur, même si j'écris avec des moyens différents »².

Nous ne discernons les deux entreprises que pour clarifier l'analyse. Est-il possible, à travers les multiples manifestations de la créativité de Wajdi Mouawad, de penser la cohérence d'un geste artistique singulier ?

Il y a une vingtaine d'années, Jean-Pierre Sarrazac faisait le constat suivant : l'art théâtral se pensait essentiellement sous le signe de la désillusion :

« Pour caractériser l'éloignement, voire l'indifférence que les créateurs contemporains les plus aigus ont pris à l'égard de cette idée d'un théâtre critique, on ne peut qu'invoquer le détachement -ou le "désenchantement" - postmoderne envers tout ce qui, globalement, rappellera les Lumières, les "grands récits", les grandes interprétations du monde. Toute pensée selon laquelle l'art théâtral -tout ce qui se passe au niveau du plateau- pourrait se retrouver subsumé, transcendé par une idée, un point de vue supérieur, un principe critique ou philosophique est aujourd'hui tenue en suspicion »³.

Partant du même constat que celui établi par Jean-Pierre Sarrazac, celui d'un désenchantement, l'œuvre mouawadienne répond, quant à elle, à la nécessité de « réenchanter »⁴ le monde. Tel le vieil oncle d'Assem Graïeb, qui, dans le roman de Laurent Gaudé, parvient à lire dans les « convulsions du monde [...] un sens »⁵, tandis que les « autres n'y [voient] que chaos », le théâtre de Wajdi Mouawad semble, malgré « [l]es sursauts, [l]es tragédies, [l]es tensions internationales »⁶, façonner l'espoir d'une cohérence. Celle-ci se voit étayée par un fonds mythique antique, puisant dans des récits d'origine grecque ou biblique (issu d'une famille maronite libanaise, Wajdi Mouawad a en effet aussi été nourri de ces légendes).

¹ DANAN Joseph, *op. cit.*, p. 15.

² MOUAWAD Wajdi, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Entretiens menés par Sylvain Diaz, "Auteur", Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, Montréal, 2017, p. 48.

³ SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, coll. Penser le théâtre, 2000, p. 74.

⁴ DAVREU Robert, *Traduire Sophocle ?*, in *Traduire Sophocle*, *op. cit.*, p. 24.

⁵ GAUDÉ Laurent, *Écoutez nos défaites*, *op. cit.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*

Questionnement

On retrouve donc un conflit au cœur de ce théâtre, déchiré entre violence et apaisement. Et de fait, Wajdi Mouawad propose même un théâtre « sous haute tension »¹, douloureusement écartelé, entre une conscience aigüe de l'horreur de notre monde actuel et un impétueux désir de consolation, qui lui, passe par la matière antique. Comme si le passé était un passage obligé pour celui qui cherche à vivre aujourd'hui. Les trois premières pièces du *Sang des Promesses* ne racontent pas autre chose : à Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup d'enterrer leurs morts, pour retrouver le chemin de la vie. Qu'est-ce à dire ? On souhaite faire ici l'hypothèse que le théâtre mouawadien, bien que tiraillé entre des extrêmes inconciliables, cherche, malgré tout, à créer un lien. Entre désenchantement et réenchantement, passé et présent, morts et vivants, cette œuvre nous semble proposer un geste hypoténuse.

On se réfère ici aux noms des compagnies fondées en 2005 par Wajdi Mouawad : Abé Carré Cé Carré, au Québec et Au Carré de l'Hypoténuse en France. Loin d'être anecdotique, la fascination du dramaturge pour les mathématiques, et, en particulier pour cette ligne capable de relier deux points opposés nous apparaît fondamentale, car elle fait écho à une question centrale pour cet artiste : qu'est-ce qui nous relie ? Qu'est-ce qui est susceptible de réunir les deux êtres les plus éloignés qui soient ? L'écrivain convoque en ce sens la pensée du philosophe tchèque Jan Patočka :

« Patočka arrive à cette idée qui m'a bouleversé, parce qu'il nomme quelque chose que je pressentais mais que j'étais incapable de formuler, qui est l'idée de l'ébranlement. Qu'est-ce qui unit deux personnes qui se tirent dessus parce que tout les sépare ? L'ébranlement de tirer sur l'autre »².

Alors que nous vivons une époque de profondes divisions, Wajdi Mouawad tente de proposer un théâtre qui relie. Il essaie, par l'écriture, de refondre une communauté de spectateurs, ce qui peut éveiller une certaine défiance, nous l'avons vu. Néanmoins, nous avons envie de faire ce pari, alors que l'inhumanité de notre monde est criante, que les humanités n'ont pas bonne presse (il suffit de se reporter aux récentes réformes du collège et du lycée, ou à la désaffection croissante de ces filières chez les étudiants), nous entrevoyons la nécessité de nous interroger sur le recours au modèle antique dans cette œuvre. Nous souhaitons, avec

¹ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", in *Traduire Sophocle, op. cit.*, p. 50.

² MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", in *OutreScène, La Revue du Théâtre National de Strasbourg, Pouvoirs de l'émotion*, art.cit., p. 32.

Wajdi Mouawad, faire l'hypothèse que ce « besoin de vivre avec les Grecs ¹ », de vivre avec les morts, est salutaire. L'œuvre mouawadienne esquisse un lien entre les Grecs de l'Antiquité et le monde actuel, les morts et les vivants, les anciens et les jeunes d'aujourd'hui, entre ceux d'ici et ceux de là-bas. Comment son théâtre, par le recours au modèle tragique, tente-t-il de mettre en œuvre le réenchantelement du monde ? Peut-on parler d'un geste artistique mouawadien ? En quoi ce geste créatif est-il un geste hypoténuse ?

¹ MOUAWAD Wajdi, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, op. cit., p. 8.

PREMIÈRE PARTIE :
LA RÉSURGENCE DES MYTHES
ANTIQUES

CHAPITRE I.
PANORAMA
DE L'ŒUVRE DE WAJDI MOUAWAD

L'œuvre de Wajdi Mouawad se nourrit des mythes antiques. À une présentation chronologique, nous préférons proposer un panorama ordonné en fonction du degré d'évidence des références intertextuelles. On distingue quatre types de création, que l'on classe du plus proche au plus éloigné des textes sources : les mises en scène des textes grecs, des réécritures contemporaines qui dialoguent explicitement avec les textes originaux, des textes où le mythe affleure, mais de manière plus implicite, d'autres, enfin, qui ne semblent pas entretenir de rapport direct avec cette matière antique.

I. LES MISES EN SCÈNE DES TEXTES GRECS

Après s'être consacré pendant quinze ans à l'écriture et à la mise en scène du *Sang des Promesses*, Wajdi Mouawad éprouve le besoin de retourner à l'auteur qui lui a donné envie d'écrire : Sophocle. Il décide de monter l'intégralité des pièces du dramaturge grec :

« Sophocle, c'est un vertige. Un souffle puissant. Une matrice de la littérature occidentale. Pour dialoguer entre le théâtre d'aujourd'hui et celui de cette époque fondatrice, j'ai éprouvé le désir d'expérimenter les sept tragédies. Car j'aime les aventures fleuves au long cours -partir sans savoir quand on va revenir, comme l'île au trésor- qui charrient avec elles marécages et beauté, paysages, eau pure et eaux sales, pollution et férocité, émotions et catharsis »¹.

Ces tragédies sont, traditionnellement, regroupées en deux ensembles : le cycle thébain (composé d'*Œdipe-roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone*), relié, en quelque sorte, au cycle troyen (*Philoctète*, *Ajax* et *Électre*) par *Les Trachiniennes* (puisque Héraclès, dont l'arc sera nécessaire à la victoire des Grecs devant Troie, revient de Thèbes). Seulement, cette structure ne satisfait pas totalement l'auteur/metteur en scène, qui lui préfère une organisation thématique. Grâce à Constantin Bobas, enseignant et traducteur, la trilogie *Des Femmes*, réunissant *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Électre* lui apparaît. S'imposent alors deux autres diptyques : *Des héros* (composé d'*Ajax* et *Œdipe-roi*), puis *Des mourants* (*Philoctète*, *Œdipe à Colone*) : « Femmes /Héros /Mourants. Comme un poème, un geste pour dire l'enchantement du monde. Savoir aimer, savoir être grand, savoir mourir »². C'est à son ami le poète Robert Davreu que Wajdi Mouawad confie la traduction des pièces. Ce projet, qui fédère pendant cinq ans une équipe artistique franco-québécoise, s'infléchit au fil des années : alors que la première trilogie consiste en une mise en scène fidèle au texte de Sophocle, les ensembles suivants s'orientent vers la réécriture.

¹ MOUAWAD Wajdi, in *Le Dernier Jour de sa vie*, <http://www.wajdimouawad.fr/spectacles/le-dernier-jour-de-sa-vie>.

² MOUAWAD Wajdi, « Le chemin change », *Traduire Sophocle*, Wajdi Mouawad/Robert Davreu, *op.cit.*, p. 20.

A. Des femmes : *Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Électre*

Le premier opus, *Des Femmes*, se focalise sur le sort de trois grandes héroïnes : « Déjanire et l'amour, Antigone et la justice, Électre et la vengeance »¹. Rappelant que Sophocle a composé ces tragédies à différents moments de sa vie (la datation de certaines pièces reste imprécise, mais le dramaturge les aurait écrites entre 27 et 82 ans²), le metteur en scène montre que ces œuvres portent la trace d'un désenchantement :

« l'auteur, de pièce en pièce, pressent la chute et le désastre du monde qui est le sien. Si *Les Trachiniennes* raconte encore un monde en mémoire de ce qui l'a rendu sublime, *Électre* montre bien la fin de ce monde, qui se termine dans le sang et la violence de la loi »³.

Malgré cette évolution, les trois tragédies se font écho : les destinées de chacune de ces femmes sont scellées par leurs choix. Dans *Les Trachiniennes*, Déjanire cherche à reconquérir l'amour de son époux Héraclès, qui s'est épris d'Iole. Pour ce faire, elle lui offre une tunique trempée dans le sang du centaure Nessos, qui, croit-elle, doit raviver les sentiments de son mari. En réalité, le présent l'empoisonne. Conformément à ce qui avait été annoncé par l'oracle, le héros meurt à cause de la ruse du monstre. Désespérée en apprenant sa méprise, Déjanire se poignarde.

Antigone raconte comment l'héroïne éponyme brave l'édit de Créon en enterrant son frère rebelle Polynice. Le roi de Thèbes la fait emmurer vivante, insensible aux lamentations du chœur et aux supplications d'Hémon, son fils, fiancé à la jeune femme. Seul Tirésias parvient à le faire changer d'avis, mais trop tardivement : les deux amants se sont entretués, et Eurydice, sa femme, s'est suicidée.

C'est à Mycènes que se déroule *Électre*. La jeune fille attend désespérément le retour de son frère Oreste pour obtenir réparation du meurtre de son père Agamemnon. Revenant d'exil, Oreste se fait passer pour mort, mais le frère et la sœur finissent par se reconnaître. Ils se vengent en tuant leur mère Clytemnestre et Égisthe, l'amant de celle-ci.

La fidélité aux textes de Sophocle se manifeste d'abord dans la traduction de Robert Davreu. Pour celui-ci, comme pour Wajdi Mouawad,

« Traduire [...] ne pouvait signifier adapter les œuvres. Il n'était [...] pas question d'ajouter ou de retrancher aux textes, ni d'en changer l'organisation ou la structure au-delà de ce qu'ils sont susceptibles de permettre sans les dénaturer [...]. Il nous fallait nous

¹ MOUAWAD Wajdi, « Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon », juillet 2011, *Programme du spectacle "Des Femmes"*, présenté au Théâtre des Célestins de Lyon, du 9 au 19 novembre 2011, p. 18.

² MOUAWAD Wajdi, « Propos recueillis par Josyane Savigneau pour *Le Monde* du 25/06/11 », *Programme du spectacle "Des Femmes"*, présenté au Théâtre des Célestins de Lyon, du 9 au 19 novembre 2011, p. 20.

³ MOUAWAD Wajdi, « Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon », art.cit.

approprié à l'écoute des œuvres de Sophocle, nous rendre propres à les recevoir, nous adapter à elles pour en offrir le présent »¹.

Pour offrir aux spectateurs le présent de ces textes anciens, Wajdi Mouawad s'interroge sur la façon dont il va mettre en scène le chœur antique :

« Dès lors qu'on commence à rêver à la mise en scène d'une tragédie grecque ; que ce soit Eschyle, Sophocle, Euripide ; se pose immédiatement la question du chœur. Il s'agit d'une question théâtrale : [...] "Qu'est-ce qu'un chœur ? Qu'est-ce qu'un groupe qui dit le même texte d'une seule voix ?". Aujourd'hui, ces questions renvoient à des images insupportables, qui ont construit des monstruosité dont l'Europe et le xx^e siècle sont sortis totalement détruits, blessés dans leur humanité et leur conception de l'homme. Plus profondément encore, la divinité comme sens collectif a disparu. Et sans cela, comment savoir à quoi l'on appartient ? Comme j'ai plutôt le sentiment d'appartenir à un éparpillement qu'à un rassemblement, un groupe de quinze personnes disant d'une seule voix le même texte ne représentait rien pour moi ; cela devenait formel, esthétique et déconnecté de ce que je ressens profondément »².

C'est dans Sophocle que l'artiste trouve comment redonner sens et corps à la parole collective. Dans l'avant-dernière strophe de la parodos d'*Antigone*, le chœur demande que Dionysos « ébranle sous ses pas le sol thébain »³. Comment faire en sorte que le sol tremble ? Comment faire renaître la folie dionysiaque aujourd'hui ? Le metteur en scène pense aux matchs de football, aux grandes messes du rock... La nécessité de la musique s'impose rapidement. Wajdi Mouawad en écoute beaucoup, réalisant peu à peu que ce qui convenait le mieux pour ce projet étaient des chanteurs sensibles à la poésie. C'est alors qu'il propose à son ami Bertrand Cantat de composer les musiques du chœur, en compagnie de Bernard Falaise, Alexander MacSween et Pascal Humbert.

Des femmes est créé à Cenon (Gironde) le 28 juin 2011, mais la participation au spectacle du fondateur de Noir Désir, meurtrier de sa compagne Marie Trintignant en juillet 2003, déclenche de vives réactions. La mise en scène de Mouawad est prévue au Festival d'Avignon, alors que Jean-Louis Trintignant est invité à y lire des poèmes. Le père orphelin, bouleversé, dénonce la maladresse de la programmation. Sensible à sa douleur, le chanteur annonce qu'il ne se rendra pas au Festival. La polémique éclate, tandis que d'autres structures refusent d'accueillir Bertrand Cantat :

« Si on comprend les réactions d'un père détruit par la disparition de son enfant, on peut aussi reconnaître que Cantat a purgé la peine fixée par la justice des hommes [...]. Jusqu'à quand, alors, faudra-t-il l'en bannir ? Faut-il refuser à un artiste ce qu'on reconnaît à un

¹ DAVREU Robert, "Traduire Sophocle ?", *Traduire Sophocle*, Wajdi Mouawad/Robert Davreu, *op. cit.*, p. 27.

² MOUAWAD Wajdi, "Le chœur grec", *Programme du spectacle "Des Femmes"*, présenté au Théâtre des Célestins de Lyon, du 9 au 19 novembre 2011, p. 23.

³ SOPHOCLE, *Antigone*, traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud Papiers, 2011, p. 10.

citoyen : le droit de reprendre son métier ? Parce qu'il est plus visible, plus exposé ? Vaste débat... »¹.

Toujours est-il qu'à lire la revue de presse de la trilogie, la participation du chanteur à cette création tend à en oblitérer la réception. Bertrand Cantat est, à de nombreuses reprises, présenté comme un « héros tragique »² transcendant le spectacle : « on passe son temps à attendre les passages chantés par Cantat », affirme en ce sens Fabienne Darge, qui souligne combien ses « mots brûlants, portés par un lyrisme noir à la Jim Morrison, prennent dans sa bouche une dimension tout autre, infiniment troublante - "Il est ici-bas des choses redoutables, Mais nulle qui soit plus redoutable que l'homme" (*Les Trachiniennes*) »³. Certains voient même dans le choix de Mouawad, une intuition sensationnelle :

« Sans doute que Mouawad voudrait faire renaître un demi-dieu déchu, mettant en scène finalement son retour, cernant le sujet dans le cadre implacable des métaphores des tragédies grecques. La vie de Cantat est une tragédie, son retour en devient une. Par une intuition supposée, pour le moins géniale, le metteur en scène veut l'exorciser et le ramener à la vie »⁴.

Cette polémique fut en réalité très douloureuse et inattendue pour l'auteur/metteur en scène qui y fait allusion au début de son *Ajax cabaret*.

B. Des héros : Ajax et Œdipe roi

Réunissant *Ajax et Œdipe roi*, le diptyque *Des héros* est créé en 2014 au Grand T de Nantes. Il se centre sur deux figures tragiques qui se font écho en ce qu'elles sont « conscientes de leur puissance, mais aveugles sur leur condition »⁵.

Ajax raconte la crise de folie du héros. Celui-ci espère recevoir les armes d'Achille, son ami défunt, mais Agamemnon et Ménélas, chefs des armées, les remettent à Ulysse. Dans un moment de délire, Ajax massacre le bétail de l'armée grecque, croyant s'attaquer aux compagnons de son rival. Une fois revenu à la raison, il ne peut accepter son acte infâme et se suicide.

Dans *Œdipe roi*, la peste s'est abattue sur la ville de Thèbes, ravagée. En consultant l'oracle, Œdipe, roi de la cité, apprend qu'il faut purifier celle-ci d'un élément qui la souille : l'assassin de Laïos, ancien roi de Thèbes, est resté impuni. Œdipe découvre après enquête

¹ PASCAUD Fabienne, "Sans Bertrand Cantat, l'interminable trilogie de Wajdi Mouawad tourne à vide", *Télérama*, 25/07/2011.

² *Ibid.*

³ DARGE Fabienne, "Wajdi Mouawad met Sophocle à l'épreuve", *Le Monde*, 21/07/2011.

⁴ SALEM Walid, "Cantat sur la scène de Mouawad : d'une tragédie l'autre", *Rue 89*, 03/07/11.

⁵ *Programme du spectacle "Des héros"*, présenté au Grand T de Nantes, du 10 au 18 janvier 2013, p. 5.

qu'il est à la fois le meurtrier de Laïos, son père et l'époux de sa mère Jocaste. Il se crève les yeux en maudissant sa destinée. Ainsi, Ajax, comme Œdipe, sont

« sublimes dans leur démesure. Chacun, à sa manière, revendique une individualité inenvisageable pour l'époque de la Grèce ancienne. Une individualité tournée non pas contre la société des hommes mais contre les dieux. [...]. Ajax autant qu'Œdipe en appellent à [...] une métaphysique humaine. Ils préfigurent, quinze siècles en amont, l'angoisse existentielle d'Hamlet. Aux regards des dieux, c'est de cela qu'ils sont fautifs et de cela qu'ils seront punis, Ajax en se donnant la mort et Œdipe en se jetant dans le royaume des ombres quand il se crève les yeux »¹.

Ces héros sont donc extrêmement puissants, mais profondément aveugles sur leur situation, et c'est ce paradoxe qui, selon Mouawad, fait le lien avec le monde d'aujourd'hui :

« Ajax ne voit pas qu'il s'en prend aux bêtes et à leurs bouviers, Œdipe ne perçoit pas dans quel lit il couche. C'est là un paradoxe bouleversant tant il nous ramène aux paradoxes des puissants de notre monde d'aujourd'hui. Paradoxe entre leur responsabilité publique et la hauteur de leur démesure. Dans la chute des carrières politiques qui tapissent les journaux, il y a le fracas des héros grecs, lesquels, à l'instant où la vérité crue se révèle à eux dans toute sa splendide brutalité, chutent avec une violence inouïe ».²

Pour autant, ce diptyque, présenté entre *Des femmes* et *Des mourants*, est conçu comme un ensemble charnière dans la trajectoire globale d'un projet qui prend progressivement acte de la fin des héros et de l'émerveillement des hommes. Alors qu'Ajax « ne doute pas de l'enchantement du monde », Œdipe, lui, n'en « est plus tout à fait convaincu »³. Par ailleurs, le caractère transitionnel de ce duo se manifeste également dans son rapport aux textes sources. Si *Œdipe roi* est fidèle au texte de Sophocle, *Ajax* se présente comme une adaptation de la tragédie grecque, à laquelle s'adjoignent des extraits d'Homère, mais aussi de l'auteur/metteur en scène. Wajdi Mouawad explique ce choix par les maladresses structurelles de la pièce, qui, rappelle-t-il, est une œuvre de jeunesse : « Trente années séparent l'écriture d'*Ajax* de celle d'*Œdipe*. Dans *Ajax*, [...] le héros meurt au milieu de la pièce, donnant un sentiment de fin anticipée et celui d'un nouveau départ tardif avec l'arrivée de nouveaux protagonistes »⁴. Ce sont ces imperfections qui conduisent l'artiste à s'engager dans la réécriture :

« Les maladresses structurelles que porte la pièce ont pour avantage de laisser une opportunité de dialogue avec l'auteur. Un fantasme qui consiste à se demander comment Sophocle aurait retravaillé sa tragédie s'il l'avait pu. De quoi se serait-il débarrassé et comment aurait-il résolu les questions dramaturgiques ? Ces questions ont ouvert un

¹ MOUAWAD Wajdi, "Entretien mené par Hinde Kaddour pour la Comédie de Genève", *Programme du spectacle "Des héros"*, présenté au Grand T de Nantes, du 10 au 18 janvier 2013, p. 6.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

champ de possibilités assez passionnant pour l'auteur que je suis, me donnant envie de "coécrire" le spectacle, non pas dans le but de corriger, mais de jouer avec le texte »¹.

Créé en 2014 avec Wajdi Mouawad dans le rôle titre, le spectacle évolue et devient *Ajax cabaret* en 2016. Le titre souligne désormais toute la distance prise avec le texte grec, ce que semble confirmer le fait que l'auteur/metteur en scène ne joue plus Ajax, désormais interprété par Victor de Oliveira. C'est cependant la mort du poète, ami et traducteur Robert Davreu, qui oriente le projet Sophocle vers une réécriture assumée du dramaturge grec.

II. DES RÉÉCRITURES EXPLICITES

À l'origine de véritables créations mouawadiennes, *Philoctète* et *Œdipe à Colone*, les deux dernières tragédies de Sophocle auxquelles l'artiste se confronte, s'apparentent davantage à des sources d'inspiration qu'à des textes mis en scène.

A. Des mourants : d'après *Philoctète* et *Œdipe à Colone*

Robert Davreu meurt le 25 novembre 2013, avant d'avoir traduit *Philoctète* et *Œdipe à Colone*. Cette disparition amène Wajdi Mouawad à poursuivre le cheminement amorcé avec l'*Ajax-cabaret*.

« Ressentant comme une trahison [...] la perspective de voir ces pièces traduites par une autre personne, la charge émotive de cet événement ne permettant pas de continuer le projet "comme si de rien n'était" ; Wajdi Mouawad s'est voué à la réécriture *Des Mourants*, jusqu'à une réappropriation complète tant dans la forme que dans le sens : écrire soi-même, écrire autrement, comme seule issue envisageable. C'est ainsi que de *Philoctète* et *Œdipe à Colone* sont respectivement nés le théâtre cinématographique *Inflammation du verbe vivre* et l'oratorio poétique *Les Larmes d'Œdipe* »².

Le choix des titres, résolument éloignés de ceux des textes antiques, confirme la distance prise avec le modèle grec.

1. *Inflammation du verbe vivre* : théâtre cinématographique inspiré de *Philoctète* de Sophocle

Créé en 2015 à Mons, *Inflammation du verbe vivre* est une variation autour du *Philoctète* de Sophocle. Partant du constat de sa douleur devant la disparition de son ami Robert Davreu, mort avant d'avoir achevé la traduction du texte, le dramaturge, à travers son

¹ *Ibid.*, p. 7.

² Dossier de presse du spectacle "*Le dernier Jour de sa vie. Ajax-cabaret/ Inflammation du verbe vivre/ Les Larmes d'Œdipe* », présenté au Théâtre National de Chaillot, du 26 mai au 3 juin 2016, p. 4.

alter ego Wahid, qu'il interprète, met en scène ses doutes et son impuissance à monter une pièce qui, avoue-t-il, lui « tombe des mains »¹. Dans une forme insolite, à la lisière entre théâtre et cinéma, il part en Grèce, dans les lieux mêmes des tragédies antiques, où résonnent encore les clameurs de la récente crise financière :

« S'autoriser à errer dans la création comme à vagabonder en Grèce, dériver dans deux mondes au bord de la chute. Un film... Et en hommage à l'ami disparu, partir en quête de Philoctète et des héros antiques. Et au fil de son voyage, y rencontrer les âmes abandonnées, y entendre les chiens qui hurlent, y croiser les dieux... pour finalement retrouver le goût de vivre et l'envie de poésie »².

Le dernier volet du cycle Sophocle s'inspire, lui aussi, de la Grèce contemporaine.

2. Les Larmes d'Œdipe : oratorio poétique inspiré d'Œdipe à Colone de Sophocle

Les Larmes d'Œdipe est créé le 28 juin 2015, à Mons-Capitale de la Culture. Dans ce spectacle, ponctué de chants lyriques, Wajdi Mouawad se réapproprie *Œdipe à Colone*, en faisant dialoguer l'œuvre de Sophocle avec les récents événements de la crise grecque. Œdipe, au crépuscule de sa vie, parvient à Athènes, accompagné de sa fille Antigone. Dans les ruines d'un théâtre antique grondent les rumeurs de la ville en colère. Surgit le Coryphée qui se fait l'écho de cette Athènes moderne : la cité pleure l'assassinat par la police d'Alexandros Gregoropoulos, un jeune manifestant de 15 ans. Sur fond de crise financière, la mort du héros tragique entre en résonance avec celle de l'adolescent, faisant vibrer le mythe antique des remous du monde d'aujourd'hui.

Inflammation du verbe vivre et *Les Larmes d'Œdipe* sont donc deux réécritures dont la nécessité s'est progressivement imposée au cours de l'immersion dans le projet Sophocle. Si l'on comprend les obstacles qui ont amené Wajdi Mouawad à changer de cap, délaissant la mise en scène pour l'écriture, il n'en reste pas moins que l'artiste était, malgré tout, à l'origine de ce choix. Les deux précédentes réécritures du dramaturge, *Une chienne* et *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, répondaient au contraire à des commandes qui avaient été adressées à l'auteur.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, Leméac/Actes-Sud Papiers, Montréal, 2016, p. 17.

² Programme de salle du spectacle "Le dernier Jour de sa vie. Ajax-cabaret/ Inflammation du verbe vivre/ Les Larmes d'Œdipe », présenté au Théâtre National de Chaillot, du 26 mai au 3 juin 2016, p. 4.

B. Une chienne, Phèdre phénicienne

Alors qu'il préparait, pour le Théâtre de l'Odéon, un spectacle autour de Phèdre, Krzysztof Warlikowski demande à Wajdi Mouawad de retravailler les traductions qui avaient été faites des textes d'Euripide et de Sénèque dans un sens « plus poétique, plus moderne aussi »¹. Le projet devait à l'origine compiler les pièces de ces tragiques grec et latin avec les textes de Sarah Kane et de J. M. Coetzee. Au fur et à mesure de leurs échanges, l'artiste polonais demande au dramaturge « d'inventer des répliques, des idées et des intentions absentes des textes originaux »². Il devenait peu à peu « impossible de rester fidèle aux auteurs tout en satisfaisant les intuitions de Krzysztof »³, jusqu'au jour où le metteur en scène demande à Wajdi Mouawad d'écrire en son nom :

« Le projet qui s'appelle *Phèdre(s)* est de trois auteurs : Toi, S. Kane, et J.M. Coetzee ! Tu ne peux pas savoir combien ça me soulage et me rend heureux d'arriver là, encore une fois avec toi ! Le problème c'est le temps. On commence le 17 janvier ! [...] Penses-tu que, vu ton emploi du temps, si l'on s'écrit souvent, ça puisse être une solution pour nous ? Il me faudrait le texte plus ou moins pour la deuxième moitié de septembre ! Qu'est-ce que tu penses de tout ça ? »⁴.

Wajdi Mouawad accepte.

« Sans plus d'Euripide ni de Sénèque derrière lesquels me protéger, il m'incombait de renifler les mailles de cette Phèdre. La reniflant, j'ai retrouvé des odeurs familières qui m'ont rappelé l'origine phénicienne de Phèdre, celle de sa mère Pasiphaé et de sa grand-mère Europe, enlevée par Zeus sur les plages de Sidon, où, enfant, nous allions pique-niquer avec mes parents. Cette Phèdre-là était libanaise, palestinienne, syrienne. Elle était de mon sang. J'étais donc à même de réaffirmer à un public européen le fond asiatique de Phèdre. Elle, joyau de l'écriture racinienne, était une Levantine, une chienne. Penser cela après les attentats de novembre 2015 à Paris, c'était retrouver les lieux des massacres de mes guerres et de mes exils puisque tel fut aussi le destin du peuple de Phèdre, après que Thésée eut décimé la cité de Minos. Krzysztof me jetait là où je n'osais aller seul, en cette Grèce phénicienne, à cet instant de l'alphabet, quand les dieux et les humains ont commencé à douter les uns des autres.

Cette chienne-là est née de ce fracas »⁵.

Phèdre(s) compile *Une chienne* de Wajdi Mouawad, *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane et *Elisabeth Costello* de J. M. Coetzee. Mis en scène par Krzysztof Warlikowski, le spectacle est créé le 17 mars 2016 au Théâtre de l'Odéon.

Une chienne s'ouvre sur un face à face inattendu. Dans un night-club de la péninsule arabique, La Vierge dialogue avec Aphrodite : elle espère changer son image de femme

¹ MOUAWAD Wajdi, "Une amitié", in *Une chienne*, Leméac/Actes-Sud Papiers, Montréal, 2016, p. 11.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ WARLIKOWSKI Krzysztof, Texte envoyé à Wajdi Mouawad, le 13/08/15, cité dans "Une amitié", in *Une chienne*, *op. cit.*, p. 12.

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Une amitié", in *Une chienne*, *op. cit.*, p. 12-13.

immaculée en jouant dans un film pornographique. Ce prologue, qui se clôt sur une relation intime entre les deux femmes, place la réécriture de Phèdre sous le signe de la déesse de l'amour. La fille de Minos et de Pasiphaé, incapable de résister à son désir, avoue à Oenone sa passion interdite, mais, lorsqu'elle entend Hippolyte et la confidente rire de son amour, elle est humiliée. Phèdre pense à tuer pour se délivrer de cette douleur. Elle s'évanouit pourtant, avant de se réveiller entre les bras d'Hippolyte qui lui dit son indifférence au monde. C'est alors que l'Ange entre dans la chambre de la Vierge et lui fait l'amour. Phèdre observe le couple et meurt en prononçant ces mots : « Le soleil semble la regarder de face »¹, qui font écho à une réécriture mouawadienne plus ancienne : *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*.

C. *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, né du silence des mythes anciens : « Cadmos, Laïos et Œdipe face au Sphinx »²

C'est à la demande de Dominique Pitoiset, metteur en scène et directeur du Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine que le projet d'écrire cette pièce a vu le jour. Au départ, les deux artistes avaient imaginé « raconter l'histoire de la ville de Thèbes »³ à partir d'un montage de textes des grands tragiques grecs. La défaite de la ville aux sept portes aurait été abordée à travers *Les Phéniciennes*, d'Euripide, *Les Sept contre Thèbes*, d'Eschyle et *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone* de Sophocle. Plusieurs difficultés ont alors surgi : « la multiplicité des écritures et la différence de concevoir le théâtre chez chacun de ces trois auteurs »⁴, puis, plus profondément, « le rapport que chacun de ces génies entretenait avec les dieux »⁵ :

« Entre l'époque d'Eschyle et celle d'Euripide, il y a un déplacement qui crée une désillusion. Si pour le premier, il faut toujours obéir aux dieux, pour le second ceux-là, s'ils existent, se moquent de nous. Sophocle entretenant, à mon sens, la position la plus profondément complexe, va du doute à la conviction, de l'aveuglement à l'égarement. Cette différence fondamentale du rapport au divin empêchait toute jonction entre les pièces écrites par l'un et par l'autre »⁶.

Malgré tout, « l'envie de vivre avec les Grecs était forte »⁷. Les lectures de Wajdi Mouawad le ramènent à un moment fondateur : « l'enlèvement d'Europe, à Sidon, en Phénicie, c'est-à-dire

¹ *Ibid.*, p. 42.

² MOUAWAD Wajdi, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2008, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

au Liban ! Sidon où, enfant, j'allais faire des pique-niques avec mes parents avant la destruction, l'exil, la colère et les chagrins »¹. Partant de ce souvenir intime, la pièce raconte « l'histoire de Cadmos qui, parti à la recherche d'Europe, fonde Thèbes pour donner naissance à sa quête »². L'écriture mouawadienne s'immisce dans les bribes de silence des récits antiques. « Aucune pièce d'Eschyle, Sophocle ou Euripide ne nous est parvenue pour raconter Cadmos, Laïos et Œdipe face au Sphinx »³. *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* comble ces espaces narratifs laissés vacants. Le spectacle (dont le titre rappelle la vingt-sixième maxime de La Rochefoucauld : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement »⁴) est créé le 13 mai 2008 au Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine, dans une mise en scène de Dominique Pitoiset.

Qu'ils soient voulus par l'auteur (*Inflammation du verbe vivre, Les Larmes d'Œdipe*) ou qu'ils répondent à une commande antérieure (*Une chienne, Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*), ces spectacles se présentent comme des réécritures explicites de mythes antiques, mais l'écho aux textes grecs se révèle parfois plus feutré.

III. DES RÉSONANCES MYTHIQUES IMPLICITES

On reprend ici le classement proposé par Wajdi Mouawad, qui, au cycle épique du *Sang des Promesses* oppose le cycle domestique.

A. *Le Sang des Promesses : Littoral, Incendies, Forêts et Ciels*

Créé entre 1997 et 2009, *Le Sang des Promesses* est un ensemble de quatre spectacles. Ceux-ci furent tous représentés en 2009 lors de la 71ème édition du Festival d'Avignon : la trilogie initiale (*Littoral, Incendies et Forêts*) dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, tandis que *Ciels*, le dernier volet, était joué au Parc des expositions. Cette dernière pièce occupe une place singulière dans la tétralogie. Sa spécificité nous permet de mettre en évidence ce qui réunit, les trois premières composantes du quatuor :

« Contrairement aux trois autres, *Ciels* ne supporte aucune référence au passé, ni à l'enfance, ni aux origines des protagonistes [...]. *Ciels* ne fait pas se côtoyer ni dialoguer les vivants avec les morts [...]. *Ciels* enfin ne met pas au centre de son récit un personnage sorti de l'adolescence [...]. Tout sépare donc *Ciels* des trois premières pièces et parce que

¹ MOUAWAD Wajdi, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, op. cit., p. 8-9.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, 26, Paris, GF Flammarion, 1998, [1665], p. 47.

tout ou presque les sépare, le cri¹ à son instant surgit dans sa diagonale pour créer le lien et donner naissance à ce quatuor que j'ai eu envie d'intituler *Le Sang des promesses* »².

Si, dans ces textes, les références aux textes antiques sont plus implicites, elles n'en sont pas moins essentielles. La quête des origines, commune aux trois premiers textes de la tétralogie, rappelle en effet le voyage d'Ulysse : c'est « une odyssee entreprise par Wilfrid dans *Littoral*, poursuivie par Jeanne dans *Incendies*, et que Loup mène à son terme dans *Forêts* »³. Les structures des pièces, tout comme les thématiques abordées font résonner l'ensemble avec les mythes anciens :

« Avec *Le Sang des promesses*, le spectateur entre donc dans une nuit généalogique qui est aussi celle de la tragédie grecque, celle des familles déchirées ou maudites, des incestes et des parricides, des malédictions et des fautes, de l'ignorance coupable et du savoir dangereux. La dramaturgie de Mouawad s'en ressent singulièrement : le lien du sang s'y traduit comme chez les Grecs par des signes manifestes, les pieds enflés d'Œdipe deviennent de plus contemporains tatouages, les paroles défient le temps, prémonitoires, et les crimes de jadis ne demeurent pas cachés. La vérité survient par la bouche muette des oracles, des épileptiques, ou encore des aveugles. Le mal se manifeste par la violence de la guerre, bien sûr, mais il se révèle aussi en chacun, lance sur terre l'animal et le monstre, avant de céder devant les visages réunis d'une humanité réconciliée »⁴.

Au moment de créer *Littoral*, Wajdi Mouawad ne pouvait imaginer qu'il se lançait dans une aventure qui allait l'occuper pendant plus d'une décennie.

1. *Littoral*

Littoral est créé à Montréal le 2 juin 1997, au Théâtre d'Aujourd'hui. La pièce raconte l'histoire de Wilfrid, qui, apprenant la mort de son père inconnu, décide de l'enterrer dans son pays natal. Accompagné du cadavre de son père, d'un réalisateur de cinéma et du chevalier Guiromelan (les doubles fantasmés du protagoniste), le jeune orphelin entreprend un long voyage, dans un coin du monde dévasté par les horreurs de la guerre. À travers ses rencontres, il retrouve le fondement de son identité.

Quinze ans plus tard, Wajdi Mouawad et sa compagnie retravaillent ce texte pour sa recréation au Festival d'Avignon, ce qui ne se fait pas sans interrogations :

« Recréer *Littoral* me pose une question furieuse : comment faire pour ne pas trahir celui que j'étais il y a quinze ans ? Comment ne pas le tromper comme celui qui retouche son journal d'enfance des années plus tard pour lui donner un sérieux plus prononcé ? [...]

¹ Le cri émis par le comédien John Arnold, interprétant Charlie Eliot Johns, qui clôt *Ciels*, et par-là même, la tétralogie.

² MOUAWAD Wajdi, "Le Cri hypoténuse", *Ciels, Le Sang des promesses / 4*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2012, p. 10.

³ MOUAWAD Wajdi, cité par Etienne Leterrier, "Vers la lumière", in *Le Matricule des anges, Dossier Wajdi Mouawad*, n°105, Juillet/Août 2009, p. 29.

⁴ LETERRIER Etienne, "Vers la lumière", art.cit., p. 29.

Comme rester vivant avec ce qui est mort en nous ? Comment porter son propre corps mort pour lui trouver une sépulture? »¹.

La nouvelle version du spectacle est créée le 17 mars 2009 au théâtre Forum Meyrin en Suisse. *Littoral* est repris au Théâtre de la Colline en 2020, à l'issue du premier confinement dû à la pandémie de coronavirus. Pour Wajdi Mouawad, l'histoire de Wilfrid cherchant en vain à enterrer son père, traînant son cadavre de village en village, faisait tristement écho « aux corps des malades décédés lors de la crise sanitaire provoqué par le Covid-19, trop nombreux pour qu'un lieu de sépulture leur soit trouvé rapidement, enterrés parfois sans leur famille »². Deux distributions sont prévues pour cette recreation, jouant en alternance, l'une majoritairement masculine, l'autre, exclusivement féminine, dans laquelle le personnage de Wilfrid est remplacé par Nour.

Quelques années après la création de *Littoral* en 1997, Wajdi Mouawad compose *Incendies*, qui deviendra le deuxième volet du *Sang des promesses*.

2. *Incendies*

Incendies s'ouvre sur la mort de Nawal Marwan. Dans son testament, elle demande à ses deux jumeaux, Jeanne et Simon, de partir en quête de leur origine et de retrouver leur père et leur frère. Aidés par le notaire Hermile Lebel, ami de la défunte, les deux jeunes gens partent à leur recherche dans un pays dévasté par la guerre et qui s'avère celui de leur naissance. Ils finissent par découvrir que leur père n'est autre que leur frère aîné. L'enfant, qui fut arraché à Nawal à sa naissance, devint, sans le savoir le violeur et le tortionnaire de sa mère. *Incendies* est créée le 14 mars 2003 à l'Hexagone Scène Nationale de Meylan. La pièce fut également reprise en 2007 dans une mise en scène de Stanislas Nordey, ami de Wajdi Mouawad. Elle est suivie du troisième volet du cycle : *Forêts*.

3. *Forêts*

Forêts, créée le 7 mars 2006 à l'Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, raconte l'histoire de Loup, jeune adolescente de 16 ans, entière et révoltée. À la mort de sa mère, Aimée Lambert, atteinte d'une tumeur au cerveau, la jeune femme part à la recherche de ses origines, poussée dans cette aventure par le paléontologue Douglas Dupontel. Loup reconstitue peu à peu le parcours des femmes de sa lignée, sur six générations.

¹ MOUAWAD Wajdi, <http://www.wajdimouawad.fr/archives/littoral>.

² MOUAWAD Wajdi, <https://www.colline.fr/versant-est/littoral>.

Meurtries par le viol, l'inceste, les guerres, celles-ci ont vu leurs destins tragiques scellés par des promesses rompues. Au fil de cette odyssée à travers son passé, Loup finit par découvrir qui elle est et la personne qu'elle souhaite devenir.

4. *Ciels*

Dernier volet du quatuor, *Ciels* est monté le 18 juillet 2009 au Festival d'Avignon. Il met en scène cinq personnes, qui, enfermées depuis plusieurs mois dans un endroit secret très hautement sécurisé, écoutent des milliers de conversations, tenues dans différentes langues et divers pays du monde. Ces espions, qui travaillent pour une grande puissance, ont capté plusieurs messages codés portant sur *L'Annonciation* du Tintoret et de Pierro della Francesca. Les déchiffrer permettrait de déjouer un attentat de très grande ampleur, mais ces agents sont gênés dans leur mission par d'importants problèmes personnels...

En contrepoint de l'aventure épique du *Sang des promesses*, menée durant plusieurs années avec une équipe conséquente, Wajdi Mouawad crée *Seuls* en 2008. Il est l'auteur, le metteur en scène et l'interprète de ce spectacle qui ouvre la voie à ce qu'il nomme le « cycle domestique »¹.

B. *Le Cycle domestique : Seulset Sœurs*

Les deux premiers volets du cycle, *Seuls* et *Sœurs*, sont créés. D'autres figures viendront prochainement compléter cette cartographie familiale : *Frères, Père, Mère*.

1. *Seuls*

Le spectacle *Seuls* est représenté pour la première fois à l'Espace Malraux de Chambéry, le 4 mars 2008. Harwan, jeune étudiant en sociologie de l'imaginaire, peine à trouver la conclusion de sa thèse intitulée *Le Cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage*. Il décide de se rendre à Saint-Pétersbourg pour rencontrer l'artiste québécois qui travaille sur un nouveau solo inspiré du *Fils prodigue* de Rembrandt, exposé au Musée de l'Ermitage ; mais le jeune chercheur tombe dans le coma, explorant les profondeurs de son âme et de son inconscient, dans une performance silencieuse où les mots laissent la place aux couleurs et à la peinture.

¹ <http://www.wajdimouawad.fr/wajdi-mouawad/biographie>

2. *Sœurs*

Sœurs, deuxième opus du cycle domestique, est créé au Grand T de Nantes, le 23 septembre 2014. Il s'inspire de la vie de deux femmes (la sœur de l'auteur, Nayla Mouawad, et la comédienne Annick Bergeron), qui n'auraient pas dû se rencontrer, mais qui, du fait des guerres et des exils, partagent un destin d'humiliations. Geneviève Bergeron, avocate spécialisée dans les conflits africains, se rend à Ottawa pour donner une conférence auprès de futurs médiateurs. Désespérée par leur indifférence, ainsi que par d'autres affronts et contrariétés, Geneviève en vient à saccager sa chambre d'hôtel. Les dégâts seront évalués par Leila, experte en assurance d'origine libanaise et émigrée au Québec.

Les allusions mythiques que l'on peut déceler dans ce second volet du cycle domestique sont plus discrètes encore, comme celles qui se trouvent, plus ponctuellement dans les autres œuvres de Wajdi Mouawad que nous présenterons, distinguant les textes théâtraux des autres.

IV. LES AUTRES TEXTES

A. Les textes théâtraux

Nous proposons de ces textes un classement thématique, inévitablement subjectif : après avoir évoqué les pièces centrées sur des destins de familles ou de jeunes personnes, nous présenterons celles qui posent la question de la création artistique.

1. Des destins de familles et de jeunes personnes

Alors que certaines pièces de Wajdi Mouawad brossent le portrait de cellules familiales tourmentées, d'autres se focalisent davantage sur le destin de jeunes personnes.

1.1. Destins de familles

Journée de noces chez les Cromagnons, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, *Temps* et *Tous des oiseaux* racontent l'histoire de familles qui s'entredéchirent.

1.1.1. *Journée de noces chez les Cromagnons*

Créée le 14 janvier 1994, au Théâtre d'Aujourd'hui de Montréal, *Journée de noces chez les Cromagnons* raconte l'histoire d'une famille qui décide de préparer les noces de Nelly, la fille aînée, malgré l'orage et les bombardements. On comprend très vite que le fiancé

n'existe pas. Pourtant, chacun donne le change et se comporte comme si celui-là devait réellement arriver. Les obus tombent, les salades sentent le poisson, la famille s'écharpe, tandis que Nelly souffre de narcolepsie chronique, « un don de Dieu dans un pays en guerre »¹ selon le père. Attendu par les uns, craint par les autres, le fils aîné, Walter, poète et milicien revient pour donner à sa sœur son cadeau de mariage. Il est suivi de peu par le fiancé qui arrive, contre toute attente, pour emmener Nelly vers des « soleils multiples »². Une bombe M. 16 nouvelle version explose et tue Neel, le frère cadet.

1.1.2. *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*

Le 26 mai 1998, dans le cadre du Quatrième carrefour international de Québec, Wajdi Mouawad met en scène *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. Rien ne va plus depuis que la famille Philisti-Ralestine s'est installée chez les Protagoras. Nelly, la fille Protagoras, décide de quitter l'appartement, pour se rendre dans un lieu où elle pourra étudier en paix. Quant à Willy, le fils, qui n'arrive plus à peindre ni à aimer librement, il s'enferme dans les toilettes et refuse d'en sortir tant que l'appartement sera occupé. S'amorcent alors de sombres et basses tractations entre les différents habitants de l'immeuble, visant à régler l'épineuse question de la répartition territoriale.

1.1.3. *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*

La pièce, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, écrite par Wajdi Mouawad, est créée en janvier 1999 au Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène d'André Brassard. Voilà dix ans qu'Esther, la sœur d'Edwige, a disparu. Aujourd'hui, sa famille organise des funérailles, mais Edwige, qui ne croit pas en la mort de sa sœur, se réfugie dans la cave de la maison. Pourtant, c'est elle, avant tout, que les gens sont venus voir, elle dont les mains coulent miraculeusement quand elle prie. Alors qu'Edwige refuse de monter au salon où le village au grand complet se bat, Esther rejoint sa sœur dans la cave, prête à accoucher.

1.1.4. *Temps*

Le spectacle *Temps* est le fruit d'une commande du Théâtre du Trident à Québec. Etreigné en mars 2011 à la Schaubühne de Berlin, il réunit une équipe essentiellement québécoise, mais aussi française, américaine et russe. Un froid abyssal s'abat sur la ville minière de Fermont, traversée par des hordes de rats de plus en plus envahissantes. Il est

¹MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cromagnons*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011, p. 24.

²*Ibid.*, p. 64.

temps de débarrasser la ville du Mal qui la souille. Noëlla fait venir Edward et Arkadiy, ses deux frères qu'elle n'avait pas revus depuis quarante ans. Elle se présente à eux comme leur sœur, tout en leur révélant que leur père, Napier de la Forge, également ingénieur et poète, l'avait violée dès l'âge de 5 ans. Cette relation avait précipité le suicide de leur mère et rendue la jeune fille sourde et muette. En tuant le père incestueux, les enfants tempèrent la colère des cieux et permettent le retour du printemps.

1.1.5. *Tous des oiseaux*

Dans *Tous des oiseaux*, créé le 17 novembre 2017 au Théâtre de la Colline, Eitan, d'origine israélienne, tombe éperdument amoureux de Wahida, d'origine palestinienne. Ce coup de foudre déchire la famille du jeune garçon, provoquant notamment l'ire de David, Juif convaincu, profondément épris de religion. Pris d'un doute, Eitan s'interroge sur son ascendance, découvrant que son père n'est pas né de celui qu'il croyait être son grand-père, mais d'une mère palestinienne inconnue. Ce fil narratif s'entrelace à celui d'Hassan Al-Wazzân, diplomate musulman du XVI^{ème} siècle, devenu chrétien après avoir été capturé par des pirates et offert au pape Léon X. Le spectacle, joué dans la langue des personnages (l'anglais, l'allemand, l'arabe et l'hébreu), invite à questionner la notion d'identité.

Au lieu de prendre en considération des destinées familiales, certaines pièces se focalisent sur l'histoire de jeunes personnes.

1.2. Destins de jeunes

À travers *Alphonse*, *John*, et *Victoires*, Wajdi Mouawads'immisce dans la conscience de jeunes gens en souffrance.

1.2.1. *Alphonse*

Alphonse ou les aventures extraordinaires de Pierre-Paul-René, un enfant doux, monocorde et que ne s'étonne jamais de rien est créé à Beloeil le 12 décembre 1993 au Théâtre de l'Arrière-scène, dans une mise en scène de Serge Marois, avec Wajdi Mouawad dans le rôle titre. La pièce raconte l'histoire d'un jeune adolescent de 14 ans, Alphonse (ou Pierre-Paul René), qui a disparu. Alors que sa famille le recherche désespérément, que la police enquête auprès de ses amis à l'école, il fait, lui, l'expérience de l'invisible, rencontrant sur sa route, des personnages réels ou imaginaires tels que Pierre-Paul-René, Judith, Walter, Victor...

1.2.2. *John*

Écrit en 1997, *John* est un texte de commande, publié en 2007 dans le premier volume des Petites Formes de la Comédie-Française, en partenariat avec l'avant-scène théâtre¹. Cette courte pièce fait entendre la voix de John, adolescent désespéré qui tente d'enregistrer le dernier message qu'il veut laisser à ses proches, avant de se suicider. Cette petite forme est mise en scène par Stanislas Nordey dans divers établissements scolaires, dans le cadre du programme Éducation et proximité en 2017, puis reprise en 2019 au Théâtre des Quartiers d'Ivry.

1.2.3. *Victoires / Notre Innocence*

Victoires est un texte, publié en 2016, qui est né à l'issue d'un travail que Wajdi Mouawad a mené en 2015 avec les élèves de troisième année du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Victoire, étudiante exceptionnelle du CNSAD, vient de se suicider, à vingt-quatre ans. Le jour de son enterrement, ses condisciples prennent tour à tour la parole, transgressant leurs propres peurs, silences et duplicités. Retravaillé par Wajdi Mouawad et l'équipe des jeunes comédiens du Conservatoire, le texte, devenu *Notre innocence*, est créé le 14 mars 2018 au Théâtre de la Colline.

Dans ces textes qui se centrent sur le destin de familles ou de jeunes, la question de la création surgit fréquemment, au travers de la figure d'un ou de plusieurs artistes par exemple. Elle nous semble néanmoins prendre une plus grande importance dans certaines de ses créations.

2. Des pièces centrées sur la question de la création artistique

Rêves, *Assoiffés*, *Fauves* et *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge* interrogent, chacune à leur manière, l'acte de création.

2.1. *Rêves*

Après le succès de *Littoral* en 1997, Wajdi Mouawad connaît une période de flottement. « Qu'écrire après »² cette saisissante aventure ? « En quoi la création a-t-elle un

¹ MOUAWAD Wajdi, *John*, in *Les Petites Formes de la Comédie-Française*, L'avant-scène théâtre-La Comédie-Française, Paris, 2007, p. 107-122.

² MOUAWAD Wajdi, « Chemin », Préface à *Rêves*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud Papiers, 2002, p. 6.

lien avec le monde ? »¹ se demande le dramaturge. L'idée d'un récit centré sur la création et ses rouages s'impose rapidement.

Rêves raconte l'histoire de Willem qui, une nuit, s'installe dans une chambre d'hôtel pour écrire *Architecture d'un marcheur*, un roman qui le hante, mais qu'il ne parvient à mettre en mots. Les personnages qu'il invente prennent corps, au gré de son imagination, tandis que l'hôtesse ne cesse de l'interrompre pour échanger avec lui. *Rêves* est créé le 3 juin 1999, dans une mise en scène de l'auteur, à l'Agora de la danse de Montréal, lors du festival de théâtre des Amériques.

2.2. *Assoiffés*

Le metteur en scène Benoît Vermeulen demande à Wajdi Mouawad d'écrire un texte pour sa compagnie Le Clou. Les deux artistes commencent à échanger autour de leur adolescence, des désirs et des peines qui l'ont mue. Wajdi Mouawad rédige des textes sans structure apparente, tandis que le metteur en scène se charge d'en trouver la cohérence. Le spectacle est créé au Québec, le 12 octobre 2006, dans le cadre d'une résidence au Théâtre Lionel-Groulx de Sainte-Thérèse-de-Blainville. Dans cette pièce, le réel et la fiction s'entremêlent, tout comme le passé et le présent, tout comme ces deux corps enlacés qui ont été retrouvés dans les eaux glacées du Saint-Laurent. De ces deux corps, Boon, anthropologue judiciaire, identifie celui du jeune Murdoch, son voisin, disparu le 6 février 1991, alors qu'il avait 17 ans. Ce jour-là, Murdoch ne pouvait s'empêcher de parler en criant au monde sa colère. Lorsqu'il reconnaît son cadavre, Boon se retrouve face à celui de l'adolescent qu'il a été, face aux rêves d'écriture qu'il a laissé mourir, face à Norvège, le personnage fictif, assoiffé de beauté qu'il avait inventé le jour de la disparition de Murdoch

2.3. *Fauves*

On suit, dans *Fauves*, présenté pour la première fois au Théâtre de la Colline le 9 mai 2019, l'histoire du réalisateur Hippolyte Dombre, qui, ne cessant de tourner une scène de son film, manque les derniers instants de sa mère, Leviah. Chez le notaire, il apprend que celle-ci était bigame et que son père n'était pas celui qu'il pensait. Il se rend donc au Québec, en quête de ses origines, sombrant peu à peu dans la folie. Ce spectacle se distingue par sa forme, où la répétition, liée au ressassement, s'adosse à une structure sinusoïdale, brouillant à l'envi la clarté de l'avancée narrative. Le texte du spectacle n'a, à ce jour, pas encore été publié chez Actes Sud. Sa trame servirait de base à une recreation, prévue en 2022 à la Colline.

¹ *Ibid.*

2.4. Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge

Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge, créé à la Colline le 13 novembre 2019 et né de la rencontre entre Arthur H. et Wajdi Mouawad, raconte l'histoire d'Alice, chanteur à succès, reconnu du public et de la critique, mais en légère perte de vitesse. Pour relancer sa carrière et stimuler les ventes de ses disques, Faustin, un de ses amis, lui propose de se faire passer pour mort...Comment rester fidèle à ses idéaux de jeunesse ? Comment se libérer du regard que le monde porte sur vous et qui vous détermine ? Telles sont les questions que pose ce spectacle qui interroge l'acte de création, la réception des œuvres, mais aussi la sincérité des liens qui peuvent unir l'artiste et son public.

Pour autant, la création de Wajdi Mouawad n'est pas seulement théâtrale. En sus de ses activités de metteur en scène et dramaturge, l'écrivain s'essaie à d'autres genres littéraires.

B. Les textes non théâtraux

Wajdi Mouawad est aussi romancier et essayiste.

1. Romans

Les romans de Wajdi Mouawad, *Visage retrouvé* et *Anima*, tous deux publiés chez Actes Sud, entrent en résonance avec les thématiques de ses pièces.

1.1. *Visage retrouvé*

Le roman *Visage retrouvé*, publié en 2002, raconte l'histoire de Wahab, qui, le jour de son quatorzième anniversaire, ne reconnaît plus le visage de sa mère lorsqu'il rentre de l'école. Il décide alors de fuguer, alors que le réel se disloque sous ses yeux. Il fait, en quelques jours, l'expérience de la peur et de la beauté, sur un fond de colère irrépressible.

1.2. *Anima*

Le roman *Anima* est publié en 2012. En rentrant chez lui, Wahhch Debch découvre sa femme, violée et assassinée selon un sinistre rituel par un Indien Mohawk qui profane les plaies vives de ses victimes. C'est à travers le point de vue des animaux qu'il croise que l'on suit la quête de Wahhch, lancé à travers l'Amérique dans une terrible chasse à l'homme.

2. Un essai : *Le Poisson soi*

Dans cet essai autobiographique et réflexif publié en 2011 aux Éditions du Boréal, l'auteur s'immerge dans les eaux troubles de la création et du retour aux sources, dans un

texte renouant avec les thèmes qui lui sont chers, mais dans une forme plus décousue, intense et poétique. Brouillant les frontières d'une temporalité trop linéaire, *Le Poisson soi* s'ouvre sur l'image d'un vieillard et d'un enfant, qui, assis l'un en face de l'autre, discutent : « qui était cet enfant si je suis le vieillard que je serai plus tard ? Et si j'étais l'enfant que je fus, qui est ce vieillard attablé en face de moi? »¹ se demande l'écrivain.

De même que le vieillard et l'enfant semblent se confondre, de même, les textes de littérature jeunesse composés par l'auteur, par leurs thèmes ou leur origine, s'inscrivent dans la continuité des autres textes de l'écrivain.

C. Les textes de littérature jeunesse

Parmi les textes jeune public écrits par Wajdi Mouawad, on distingue deux œuvres destinées à la scène (*Pacamambo* et *Un obus dans le cœur*) et un album illustré (*La Petite Pieuvre qui voulait jouer du piano*).

1. *Pacamambo*

Révoltée par la mort de sa grand-mère Marie-Marie, Julie s'est enfermée avec son cadavre pendant 19 jours dans la cave. Le psychiatre l'amène à raconter son histoire. Julie s'explique : avec son chien, Le Gros, elle voulait voir La Mort, car elle avait « deux mots à [lui] dire »². En l'attendant, elle prend soin du corps en décomposition, le maquille, le parfume. Elle rêve aussi de Pacamambo, ce pays de toutes les lumières, dont lui parlait sa grand-mère, où elle espère un jour la rejoindre. Cette pièce de théâtre jeune public est écrite par Wajdi Mouawad en 2000. Elle est montée pour la première fois par le metteur en scène Serge Marois et sa compagnie L'Arrière Scène le 29 octobre 2000 au Centre Culturel de Beloeil.

2. *Un obus dans le cœur*

Un obus dans le cœur est une adaptation pour la scène du roman *Visage retrouvé*³. Fruit d'une commande du Théâtre de Sartrouville à Wajdi Mouawad, le texte est monté le 24 février 2003 à la médiathèque de Fontenac (Yvelines), dans une mise en scène de Christian Gagneron.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Le Poisson soi*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. Liberté grande, 2011, p. 15.

² MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, Arles, Actes Sud Junior, Poche théâtre, 2007, p. 25.

³ Voir *supra*, I^{ère} partie. Chap.IV.B. Les textes non théâtraux, p. 56.

3. *La Petite Pieuvre qui voulait jouer du piano*

Cet album¹, illustré par Stéphane Jorisch et publié en 2015, raconte l'histoire d'Hector, une petite pieuvre qui rêve de faire du piano. Quand le Grand Cétacé l'apprend, il l'avale pour le rapprocher de Glen Gould qui séjourne dans son ventre. Le poulpe et le musicien composent alors un magnifique concerto pour deux mains et huit tentacules. Lorsqu'il considère qu'il n'a plus rien à lui apprendre, Glen Gould renvoie son disciple chez lui, où la petite pieuvre donne de nombreux concerts. En introduisant la musique dans le royaume des poulpes, Hector fait naître l'émotion, mais aussi la peur de ceux qui la redoutent. Malgré le chaos, la petite pieuvre continue de jouer...

À l'image des morceaux interprétés par Hector qui, tout à la fois, émeuvent et inquiètent leur auditoire, le théâtre de Wajdi Mouawad peut apparaître comme une œuvre en tension, écartelée entre des aspirations contradictoires. Ce théâtre, résolument actuel, absolument contemporain, s'ancre en effet dans les profondeurs des mythes antiques. Quelles fables ancestrales se voient convoquées dans ses compositions ? Comment l'auteur-metteur en scène concrétise-t-il leur résurgence ? Dans le tissu de ses textes ? Dans la chair de ses spectacles ? En quoi ce recours à la matière antique est-il révélateur du geste artistique mouawadien ?

¹ MOUAWAD Wajdi / Stéphane JORISCH, *La Petite pieuvre qui voulait jouer du piano*, Montréal, Les Éditions de la bagnole, 2015.

CHAPITRE II.

UNE ŒUVRE EN TENSION

La référence antique est, chez Wajdi Mouawad, un choix d'écriture et de mise en scène. Nous commencerons par répertorier les divers mythes antiques que l'auteur convoque dans ses textes en tentant d'en dresser une typologie. Ces emprunts peuvent s'organiser en trois pôles antithétiques, oscillant entre regard et cécité, identité et altérité, humanité et inhumanité.

I. L'AVEUGLE ET LE VISIONNAIRE

« *Qui sommes-nous et qui croyons-nous être ?
Des aveugles qui se pensent doués de vision !* »,
Wajdi Mouawad, *Seuls* ¹.

Une figure antique revient, de manière obsédante, dans l'œuvre de Wajdi Mouawad : celle d'Œdipe. La fascination que ce personnage mythique exerce sur l'artiste se manifeste tout d'abord dans ses mises en scène. À deux reprises en effet, et à près de vingt ans d'intervalle, Wajdi Mouawad monte *Œdipe-roi* de Sophocle. L'*Œdipe*, de Georges Enesco, est programmé fin 2021 à l'Opéra national de Paris Bastille. Pourtant, c'est avant tout dans l'écriture qu'Œdipe hante l'imaginaire mouawadien. Ainsi, la pièce *Les Larmes d'Œdipe* est présentée comme une réécriture d'*Œdipe à Colone*. La figure oedipienne est également centrale dans *Littoral*, *Incendies* et *Seuls*. D'autres œuvres font aussi écho au personnage, quoique de manière plus éparse. Qui est Œdipe, sinon « un aveugle [...] qui s'avéra être l'assassin de son père, l'époux de sa mère et le frère de ses propres enfants »²? Si la monstruosité du parricide incestueux inspire l'artiste à de nombreuses reprises, c'est avant tout l'aveuglement du personnage qui l'impressionne. La cécité oedipienne fonde, chez Wajdi Mouawad, une dramaturgie de la révélation, qui se révèle, par ailleurs, porteuse d'interrogations identitaires et esthétiques.

En face de l'aveugle se dresse la vigie. Face à Œdipe, Antigone. L'artiste exprime dans un entretien toute l'admiration qu'il ressent pour ce personnage :

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, Chemin, texte et peintures*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2008, p. 184.

² MOUAWAD Wajdi, *Les Larmes d'Œdipe*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2016, p. 18.

« Je trouve la position d'Antigone la plus belle qui puisse être, car ne cherchant pas le "changement", elle devient vigie. Elle voit venir au loin. Antigone, comme Vénus, pressent la catastrophe »¹.

Alors qu'Œdipe intéresse Mouawad pour le profond bouleversement intérieur que la découverte insoupçonnée de l'intime rend possible, Antigone semble inspirer l'auteur en un sens contraire. Immuable, son regard avisé impose avec force sa vérité. Mouawad monte *Antigone* de Sophocle en 2011, dans le cadre de la trilogie *Des Femmes*, mais le personnage féminin inspire également l'écrivain dans la composition de *Littoral*.

Entre ces deux extrêmes se dressent enfin d'autres reflets de personnages antiques. Inspirés de devins aveugles d'antan, s'inscrivant dans la lignée de Calchas ou de Tirésias, ces prophètes d'aujourd'hui s'avèrent profondément lucides sur le monde qui les entoure.

A. Œdipe

Après une brève évocation des deux mises en scène que Wajdi Mouawad a proposées de l'*Œdipe-roi* de Sophocle, nous nous attellerons à l'étude des résurgences du personnage dans les différents textes de l'auteur, en distinguant celui qui apparaît dans *Les Larmes d'Œdipe* (qui conserve l'appellation du héros grec), des références oedipiennes présentes dans *Littoral*, *Incendies* et *Seuls*, qui elles, sont plus diffractées.

1. Œdipe en scène

C'est en 1998, au Théâtre Denise-Pelletier à Montréal que Wajdi Mouawad monte la pièce de Sophocle pour la première fois. Il la reprend en 2014, au Grand T de Nantes, en même temps que l'*Ajax* du même auteur. Si l'on doit insister sur ce qui distingue ces deux spectacles, certains partis pris communs nous paraissent dignes d'être soulignés.

Les deux versions de l'œuvre de Sophocle se différencient tout d'abord par le choix du texte. Alors que Wajdi Mouawad réalise sa première mise en scène à partir d'une adaptation de Jacques Lacarrière, en 2014, il demande à son ami, le poète Robert Davreu, de traduire pour lui l'intégralité des pièces du dramaturge grec. L'attention particulière portée à la langue du texte source dans cette seconde mise en scène se double d'une ambition plus générale, celle de faire entendre l'intégralité des tragédies de l'auteur antique. L'*Œdipe-roi* d'alors, présenté en même temps qu'*Ajax*, s'inscrit dans le diptyque *Des héros*, qui fait lui-

¹ MOUAWAD Wajdi, in *Architecture d'un marcheur*, Entretiens avec W. Mouawad, Jean-François Côté, Montréal, Leméac, 2005, p. 43.

même partie d'un ensemble plus vaste, le Projet Sophocle. Textes et projets diffèrent donc, et l'on peut penser que les deux distributions (notamment du fait de la musicalité respective des langues des comédiens) accusent les différences entre les deux spectacles. Les choix relatifs au traitement du chœur divergent également. À Montréal, Mathieu Farhoud Dionne est en charge de la musique, associant des instruments et des styles d'époques et de pays différents. À Nantes, le chœur réunit Bernard Falaise pour les compositions et la guitare, et deux chanteurs originaires d'univers artistiques distincts : Jérôme Billy (chant lyrique) et Igor Quezada (rock). Par certains choix scéniques pourtant, ces deux mises en scène se font écho.

Il y a, tout d'abord, la lenteur des déplacements et leur agencement dans l'espace scénique. En 1998, les comédiens se meuvent « avec des gestes ralentis au point d'en paraître pétrifiés, ils évoluent et tournent sur place comme en état d'apesanteur »¹. Tels des planètes, ils gravitent autour d'Œdipe, qui semble les attirer. L'idée est reprise en 2014, tout comme celle de l'épaisse corde attachée au cou de Jocaste dès le début de la pièce et qui se tend progressivement jusqu'à l'étranglement final.



Œdipe-roi, de Sophocle, mise en scène de Wajdi Mouawad, Œdipe (Victor de Oliveira) et Jocaste (Nathalie Bécue), Grand T de Nantes, 2015 ©Frank Berglund

¹ LAZARIDÈS Alexandre, "Contrepoint visuel : Œdipe roi", *Jeu : revue de théâtre*, n°87, (2), 1998, p. 62.

D'emblée contrainte dans ses déplacements, la reine de Thèbes apparaît comme « une bête qui s'est résignée à sa laisse et à son destin »¹. Une image scénographique commune réunit, enfin, les deux propositions artistiques. Dans la première mise en scène, c'est une toile, colorée de teintes brunes et dorées qui descend par à-coups sur la scène, représentation floue et estompée, « telle une photographie tremblée, des colonnes doriques et des arches mauresques »². Dans la seconde, un mur de cire se dresse au lointain, fondant progressivement à l'approche de la lumière de la vérité. Au moment de la révélation finale, « une fente matricielle » s'ouvre au bas de la toile ou du mur, expulsant brusquement Œdipe

« abondamment ensanglanté sur le devant de la scène. Celui qui fut roi vient de naître à la vérité dans la douleur, livré comme une bête suppliciée à notre avidité de spectateurs, désormais pleinement conscient de l'aveuglement entêté et absurde [...] qui l'avait jusqu'alors empêché de voir ce qui aurait dû lui crever les yeux [...]. Enfant, on lui avait percé les pieds pour le livrer aux bêtes, homme fait, il s'est percé les yeux pour renaître autrement et ailleurs »³.

La nudité du comédien Victor de Oliveira renforce cette idée d'une renaissance d'Œdipe dans la mise en scène de 2015.



Œdipe-roi, de Sophocle, mise en scène de Wajdi Mouawad, Œdipe (Victor de Oliveira) Grand T de Nantes, 2015
©Frank Berglund

Toujours est-il que ces deux scénographies (de Wajdi Mouawad en 1998, Emmanuel Clolus en 2015), en mettant en scène cette déchirure du voile -de toile ou de cire-, exhibent la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

dynamique de la révélation (étymologiquement, *re-velare*, ôter le voile), qui se trouve au cœur de l'intérêt que l'auteur-metteur en scène porte à la figure œdipienne.

Deuxième volet du cycle Sophocle, le diptyque *Des héros* correspond à un tournant majeur dans le projet. Après *Ajax*, devenu *Ajax-cabaret*, Wajdi Mouawad se réoriente résolument vers l'écriture. *Des mourants*, qui devait réunir *Philoctète* et *Œdipe à Colone* de Sophocle, devient l'espace de créations très personnelles inspirées de ces deux tragédies antiques. Si la figure mythique de l'ancien roi de Thèbes se voit bien convoquée dans *Les Larmes d'Œdipe*, c'est moins comme aveugle que comme mourant.

2. L'Œdipe des *Larmes*

Dans *Les Larmes d'Œdipe*, la mort du héros tragique entre en résonance avec celle du jeune Alexandros Gregoropoulos, blessé lors des manifestations qui éclatent dans la Grèce d'aujourd'hui. Accompagné de sa fille Antigone, Œdipe dépérit alors qu'il entend monter les clameurs de l'Athènes moderne. La pièce, inspirée d'*Œdipe à Colone*, évoque davantage la confrontation avec la mort que le combat qu'engagerait Œdipe pour découvrir la vérité, même si les deux sont bien évidemment liés comme le rappelle le titre d'une pièce antérieure de Wajdi Mouawad, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Dans cette ultime pièce du Projet Sophocle, qui clôt le dernier volet, *Des mourants*, le thème de l'aveuglement est estompé au profit des larmes qui surgissent de l'oratorio poétique. La question de la cécité est, en revanche, au centre de *Littoral*, *Incendies* et *Seuls*.

3. Réminiscences œdipiennes dans *Littoral*, *Incendies* et *Seuls*

Alors que dans *Littoral*, l'inspiration œdipienne se concentre dans deux personnages (Amé et Wilfrid), elle tend à prendre, dans *Incendies* et *Seuls*, une importance plus structurelle.

3.1. Amé et Wilfrid dans *Littoral*

Littoral est nourri de la « lecture des Grecs »¹. Dès son prologue, où il revient sur « l'origine de l'écriture »², l'auteur fait explicitement référence à cette figure antique comme à

¹ MOUAWAD Wajdi, «Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*.», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 19/10/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.

² MOUAWAD Wajdi, «De l'origine de l'écriture», in *Littoral*, *Le Sang des promesses I*, Paris, Actes Sud, Babel Littérature, 2010, p. 7.

un des modèles auxquels il a eu recours pour concevoir ses personnages. Outre le héros grec, *Hamlet* et *L'Idiot* ont également inspiré cette création :

« 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. Enfin, il m'a semblé clair que ces trois personnages racontaient, d'une certaine manière, une histoire à relais. Si Œdipe est dans l'aveuglement, Mychkine, son opposé, est dans la pure clairvoyance ; quant à Hamlet, qui se trouve au centre, il est dans le profond questionnement, entre la conscience et l'inconscience. 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 des trois garçons qui étaient, pour moi, chacun un reflet des trois géants »¹.

Dans *Littoral*, le héros qui rappelle Œdipe, se nomme Amé.

3.1.1 Amé, reflet d'Œdipe

En cherchant à enterrer son père, Wilfrid rencontre Amé, qui est très nettement inspiré du héros grec. Celui-ci raconte pourquoi il a tué son père :

« 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, c'est moi !" Les hommes étaient fiers d'être abattus par moi ; je les égorgeais au corps à corps, les yeux dans les yeux, je les débarrassais de leurs armes, je leur ôtais leurs chaussures et je jetais leurs cadavres aux chiens. Je rentrais dans la nuit finissante ; arrivé à la croisée des chemins, j'ai vu un homme encagoulé ; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. 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, l'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 tout 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 ! Ma mère de loin m'a vu et à ma vue elle s'est mise à hurler, à pleurer, elle s'est mise à courir, folle, sourde aux appels : "Où vas-tu, où vas-tu !" Mais rien ! Que le vent ! Elle s'est précipitée vers le gouffre et elle s'y est lancée. « Maman ! Maman !" j'ai hurlé, comme je n'avais encore jamais hurlé ! Et puis le noir depuis, même en plein jour, même en plein jour ! »².

Amé, par son parricide inconscient, ne peut manquer de nous rappeler Œdipe : l'un comme l'autre tuent leur père sans le savoir, précipitant aussi la mort de leur mère. Son récit, saturé par l'emploi de la première personne, (« *Je* revenais du combat, *j'*avais passé *ma* nuit à *me* lever [...] pour hurler : "Je suis Amé, c'est moi". Les hommes étaient fiers d'être abattus par *moi*») ³, souligne toute la présomption d'un personnage qui réveille le souvenir de l'orgueilleux Prince de Thèbes. L'aveuglement, corollaire de cette superbe, les réunit

¹ *Ibid.*, p. 8-9.

² *Ibid.*, p. 97-98.

³ *Ibid.*

également. De même qu'Œdipe accuse Tirésias de cécité lorsque celui-ci lui révèle l'étendue de son malheur :

« aveugle que tu es, des oreilles, de l'esprit et des yeux! [...]. Tu ne t'emplis que de nuit : comment pourrais-tu me nuire à moi, ou à tout autre qui voit la lumière du jour ? »¹,

de même, Amé est persuadé que ce sont les autres qui sont aveugles lorsqu'ils refusent d'enterrer immédiatement le père de Wilfrid : « Les aveugles, c'est vous ! », s'écrie-t-il, « Moi je vois clair »². Enfin, le motif de « la croisée des chemins »³ est commun aux deux œuvres.

Seulement, dans *Littoral*, la mort du père est directement suivie de la reconnaissance de l'acte meurtrier par le fils : « Le corps était là ! J'ai reconnu mes gestes, mes coups, et j'ai regardé, et j'ai compris! »⁴. Ce qui sous-tend toute l'intrigue de l'*Œdipe-roi* de Sophocle, la prise de conscience de son crime par le coupable, est ici condensé en une phrase. Wajdi Mouawad cherche à gagner une certaine efficacité dans sa version. L'enjeu est moins le développement d'une réécriture que la rencontre avec des figures mythiques immédiatement reconnaissables. Le choix de la mort de la mère répond au même souci d'intensité :

« Ma mère de loin m'a vu et à ma vue elle s'est mise à hurler, à pleurer, elle s'est mise à courir, folle, sourde aux appels : "Où vas-tu, où vas-tu !" Mais rien ! Que le vent ! Elle s'est précipitée vers le gouffre et elle s'y est lancée »⁵.

Dans la première version de *Littoral*⁶, comme dans le texte de Sophocle⁷, la mère du parricide se pend. Le saut dans le vide renforce l'impression de fulgurance éveillée dans cette seconde variante. Parallèlement, le souvenir du rapport incestueux entre Œdipe et sa mère est amené par la mention du sexe du père, châtré, mais ce pan du mythe est gommé, ce qui permet, là encore, de condenser le récit.

Plus fondamentalement, c'est le mobile du crime et sa cruauté qui retiennent l'attention. Chez Sophocle, le parricide est inévitable. Voulu par les dieux, annoncé par l'oracle de Phoebos, il relève de la fatalité tragique : Laïos savait que « son destin serait d'être tué par le fils qui naîtrait de lui et de [Jocaste] »⁸. De son côté, Œdipe, cherchant à éviter son destin, l'embrasse de plus belle. Il s'éloigne de Polybe qu'il croit être son père, et rencontre Laïos :

¹ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012, Épisode I, p. 15.

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Littoral, Le Sang des promesses I*, Montréal/Arles, Actes Sud, Babel Littérature, 2010, p. 98.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, juillet 1999, p. 95.

⁷ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Exode, p. 44.

⁸ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Épisode II, p. 25.

« Au moment où mes pas me portaient près de cette croisée des trois chemins, un héraut, et, monté sur un char tiré par des pouliches, un homme [...] s'avançaient à ma rencontre. Le cocher et le vieillard lui-même cherchent à me pousser de force hors du sentier. Alors moi, de colère, je frappe celui qui m'écartait, le conducteur du char. Mais le vieux me voit et guette l'instant où je passe à sa portée pour m'asséner en pleine tête un coup de son double aiguillon. Il le paya au prix fort car, frappé aussitôt par le bâton que brandit cette main, il tombe à la renverse et, de son char, roule droit à terre...et puis je les tue tous...»¹.

À la responsabilité divine se superpose la responsabilité humaine : c'est parce qu'il empêche Œdipe de passer que Laïos précipite la colère meurtrière de ce dernier. La rencontre de deux orgueils est aussi à l'origine du parricide. Chez Mouawad, les dieux sont absents et le crime semble ne pas avoir de mobile réel : « Je rentrais dans la nuit finissante ; arrivée à la croisée des chemins, j'ai vu un homme encagoulé ; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. J'ai tiré »² dit Amé. Le décalage entre l'acte du père, apparemment anodin (« il a fait un pas vers moi, en levant un bras »), et la réaction du fils (« J'ai tiré ») souligne le caractère hasardeux d'un meurtre qui aurait pu ne pas se produire, mais qui est, en même temps, inévitable, du fait de la réécriture. Si «les dieux ne sont plus là »³, la mort doit continuer de «dialogue[r] avec quelque chose de plus grand »⁴. Ici la folie belliqueuse précipite l'homme dans une fureur irréversible :

« Je revenais du combat, j'avais passé ma nuit à me lever au beau milieu des combats pour hurler : "Je suis Amé, c'est moi !" . Les hommes étaient fiers d'être abattus par moi ; je les égorgeais au corps à corps, les yeux dans les yeux, je les débarrassais de leurs armes, je leur ôtais leurs chaussures et je jetais leurs cadavres aux chiens »⁵.

On observe un déplacement de la fatalité tragique. Comme le montre Peter Sloterdijk dans *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*⁶, l'époque moderne est celle du monstrueux provoqué et créé par l'homme. Le parricide n'est plus inspiré par les dieux, comme chez Sophocle. C'est la démence guerrière qui est à l'origine d'une violence aveugle, inéluctable et terrifiante. Alors que le meurtre est évoqué dans le texte grec par une formule laconique : « je les tue tous »⁷, celui d'Amé s'impose avec toute son horreur, dans une cruauté qui confine au sadisme :

¹ *Ibid.*, p. 27-28.

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral, Le Sang des promesses I*, op. cit., p. 97.

³ MOUAWAD Wajdi, «Autour de *Littoral, Incendies et Forêts.*», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 19/10/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Littoral, Le Sang des promesses I*, op. cit., p. 97.

⁶ SLOTERDIJK Peter, *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, traduction Olivier Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 2000.

⁷ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, op. cit., Épisode II, v. 814, p. 72.

« 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, l'ai lancé aux oiseaux, j'ai mutilé son visage »¹.

La barbarie de ces actes révèle toute l'inhumanité d'un personnage et de tout ce qui sourd derrière lui : la guerre et les exactions qu'elle charrie dans son sillage.

3.1.2. Wilfrid, « un Œdipe dans le chaos »².

Wilfrid, quant à lui, s'impose d'emblée comme un anti-Œdipe. Alors que le héros grec abat son père avant de partager la couche de sa mère, Wilfrid tue sa mère (celle-ci meurt à la naissance de son fils) et apprend la mort de son père alors qu'il était au lit avec une femme, « juste au moment de l'éjaculation »³. Il est complètement perdu :

« Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? Ma mère est morte en me mettant au monde, mon père est mort pendant que je baisais comme un perdu ! À moi seul j'ai inversé le jour avec la nuit et la nuit avec le jour en tuant ma mère pour coucher avec mon père »⁴.

Le schéma œdipien porté par le personnage est inversé, ce qui traduit la confusion identitaire de Wilfrid. Bien qu'il soit construit à l'opposé d'Œdipe, Wilfrid conserve l'aveuglement constitutif de cette figure mythique, du moins au début de la pièce. *Littoral* sera justement le récit de l'acquisition de la clairvoyance pour Wilfrid. On voit également comment Wajdi Mouawad esquisse un geste hypoténuse, en reliant l'histoire du jeune homme à des forces qui la surplombent, lui conférant ainsi une dimension tragique. On dialogue ici avec la nuit et le jour et avec les forces profondes de l'inconscient. L'histoire de Wilfrid entre en résonance avec ce qui la dépasse. Loin de se cantonner à la simple réminiscence d'un personnage, le modèle antique prend une ampleur plus vaste, ce qui se confirme dans le deuxième volet de la tétralogie du *Sang des Promesses : Incendies*.

3.2. Le mythe d'Œdipe dans *Incendies* : une inspiration structurelle

Dans *Littoral*, Wajdi Mouawad convoquait le souvenir d'Œdipe, mais la résurgence de cette figure mythique se concentrait dans l'histoire d'un personnage, Amé, reflet d'un des trois géants littéraires évoqués dans la préface, aux côtés d'Hamlet (Sabbé) et de Mychkine (Massi). Dans *Incendies*, la réécriture se fait plus complexe. Certes, le personnage de Nihad/Abou Tarek rappelle, à bien des égards, le héros de Sophocle, mais dans ce deuxième

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral, Le Sang des promesses I, op. cit.*, p. 97.

² RUBIRA Virginia, *Les Mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makélé*, Paris, Éditions Acoria, 2014, p. 25.

³ MOUAWAD Wajdi, *Littoral, Le Sang des promesses I, op. cit.*, p. 14.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Littoral, op. cit.*, p. 29-30.

volet de la tétralogie, c'est la structure dramaturgique de l'œuvre-même qui se voit façonnée par le souvenir du mythe antique.

3.2.1. Un récit rétrospectif qui remonte aux origines

En effet, chez Sophocle comme chez Mouawad, la construction de l'intrigue est rétrospective, le récit remonte aux origines. Dans *Œdipe-roi*, le personnage éponyme part à la recherche de l'identité du meurtrier de Laïos, à l'origine de la peste qui terrasse Thèbes :

« L'affaire, quand bien même les dieux ne l'auraient pas soulevée, requérait que vous n'en laissiez pas non lavée la souillure. Le meilleur des hommes, votre roi, avait péri : enquêter à fond s'imposait. Mais à présent, attendu que c'est moi qui possède le pouvoir qu'il détenait auparavant, qui possède le lit et la femme de même fécondée, attendu que commune serait aujourd'hui la descendance de nos enfants, si le malheur n'avait frappé son clan -mais le sort s'est abattu sur sa tête-, c'est moi, dès lors, qui mènerai la bataille pour lui comme s'il eût été mon propre père. Et je tenterai tout pour réussir à prendre l'auteur du meurtre »¹.

Œdipe affirme ici sa détermination à retrouver le criminel. Ignorant sa culpabilité, le héros part à la recherche de lui-même, victime d'une fatalité empreinte d'ironie tragique. Il est la « souillure »² qu'il pourchasse, la « descendance » qu'il croit morte, inconscient de sa piété filiale lorsqu'il pense agir « comme s'il eût été [son] propre père »³.

Dans *Incendies*, c'est le testament de Nawal Marwan qui enjoint aux jumeaux de retrouver leur père et leur frère :

« 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.

Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire
Une lettre vous sera donnée

¹ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Épisode I, p. 11.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Le silence sera brisé
Et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe »¹

Ici, la recherche se présente d'emblée pour ce qu'elle est : une quête des origines. Malgré quelques réticences, Jeanne s'y engage assez rapidement², tandis que son frère s'y résout plus tardivement³. Dans les deux pièces, l'enquête aboutit à une révélation terrible.

3.2.2. La révélation d'un inceste inconscient

Comprenant, suite aux propos du berger, qu'il est le meurtrier recherché, Œdipe prend conscience de son crime abominable :

« O lumière, puissé-je à l'instant te voir pour la dernière fois, moi dont la clarté me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, époux de celle à qui je ne devais pas m'unir, meurtrier de celui qu'il ne fallait pas que je tue ! »⁴.

Le parricide se découvre aussi coupable d'amour incestueux. La triple périphrase traduit l'accumulation indicible de l'horreur. Jocaste n'est plus ni mère, ni épouse, seulement cet être qui eut « d'anciennes semailles »⁵.

Chez Wajdi Mouawad, la révélation a lieu en deux temps : Jeanne apprend qu'Abou Tarek est son père⁶, tandis que Simon apprend que celui-ci est aussi leur frère⁷. Comme Œdipe, Abou Tarek a eu, sans le savoir, une relation incestueuse avec sa mère, Narwal Marwan, mais dans *Incendies*, l'horreur va crescendo puisque l'inceste est accompagné de viol et de torture :

« Mon témoignage, je le ferai face à mon bourreau. Abou Tarek. Je prononce votre nom pour la dernière fois de ma vie [...]. Je vais vous rappeler à moi, tout de même, vous rappeler à mon visage, puisque mon visage était ce qui vous occupait le moins. Vous vous souvenez bien plus précisément de ma peau, de mon odeur, jusqu'au plus intime de mon corps qui n'était pour vous qu'un territoire qu'il fallait massacrer peu à peu. [...] Vous savez les vérités de votre colère sur moi, lorsque vous m'avez suspendue par les pieds, lorsque l'eau, mélangée à l'électricité, lorsque les clous sous les ongles, lorsque le pistolet chargé à blanc dirigé vers moi. Le coup du pistolet et puis la mort qui participe à la torture, et l'urine sur mon corps, la vôtre, dans ma bouche, sur mon sexe, et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois, et si souvent que le temps s'est fracturé. Mon ventre qui gonfle de vous, votre infecte torture dans mon ventre et seule, vous avez voulu que je reste seule, toute seule pour accoucher. Deux enfants, jumeaux »⁸.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies, Le Sang des promesses II*, Montréal/Arles, Actes Sud, Babel Littérature, 2010, p. 18-19.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Épisode IV, p. 40-41.

⁵ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Exode, p. 43.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 100-101.

⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 102-103.

Lors de ce témoignage, Nawal Marwan sait qu'Abou Tarek est son bourreau. Elle ignore, à ce moment-là, qu'il est aussi son fils. C'est à la fin de la pièce que l'on apprend qu' « un plus un font un »¹, que le « fils est le père de son frère, de sa sœur »². L'impuissance du langage à exprimer l'horreur est commune aux deux auteurs. Elle se manifeste par l'abondance des périphrases dans le texte de Sophocle³. Chez Mouawad, la solution passe par le dédoublement et la superposition. Comment s'adresser à son fils, s'il est aussi bourreau et violeur ? À cette impossibilité, Nawal Marwan répond en écrivant deux lettres : l'une au père⁴, l'autre au fils⁵, séparant par les mots ce que l'entendement est incapable de confondre. Ainsi le vouvoiement juxte le tutoiement, la haine côtoie l'amour, et l'accablement, l'espoir.

3.2.3. La fatalité de l'horreur

Dans la tragédie, l'horreur est inévitable. Chez Sophocle, elle est annoncée par le biais de l'oracle, qui se fait relais de la volonté divine : « Un oracle arriva jadis à Laïos », raconte Jocaste à Œdipe, « son destin serait d'être tué par le fils qui naîtrait de lui et moi »⁶. Ses propos ne font que confirmer ceux de Tirésias :

« TIRÉSIAS. Alors, je te le dis : cet homme que tu cherches, avec force menaces et proclamations relatives au meurtre de Laïos, cet homme est ici-même ; on le croit étranger, immigré, mais la suite montrera qu'il est thébain de naissance. Il ne trouvera pas là matière à se réjouir : aveugle après avoir vu clair, mendiant, alors qu'il était riche, il ira son chemin, tâtant de son bâton une terre étrangère. On le verra tout à la fois frère et père de ses propres enfants, époux et fils de la femme dont il est né, mari de sa mère et meurtrier de son père »⁷.

Ces atrocités se réalisent en effet. C'est le propre de la tragédie : l'homme est soumis à la fatalité divine sur laquelle il n'a aucune prise. Ainsi, Jocaste et Laïos cherchent en vain, à se débarrasser de leur fils maudit. Le serviteur qui avait la mission de tuer l'enfant le confie à un berger. La prophétie se concrétise :

« LE SERVITEUR. J'ai eu pitié, maître, je croyais qu'il l'emporterait dans un autre pays, celui d'où il était venu. Il l'a sauvé pour les pires malheurs qui soient ! Et si tu es vraiment celui qu'il dit, alors sache que tu es né maudit.

ŒDIPE. Hélas ! hélas ! Comme tout finit par être clair ! O lumière, puissé-je à l'instant te voir pour la dernière fois, moi dont la clarté me révèle fils de qui je ne devais pas naître,

¹ *Ibid.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 124.

³ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Épisode IV, p. 40-41 et Exode, p. 43.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 126-127.

⁵ *Ibid.*, p. 127-129.

⁶ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Épisode II, p. 25.

⁷ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Épisode I, p. 17.

époux de celle à qui je ne devais pas m'unir, meurtrier de celui qu'il ne fallait pas que je tue ! »¹.

On retrouve le motif de l'enfant promis au sacrifice et rescapé de justesse dans *Incendies*. Dans le texte de Wajdi Mouawad, c'est le concierge de Kfar Rayat qui est à l'origine de cet acte. Nawal Marwan, incarcérée dans cette prison, violée et torturée par Abou Tarek, qu'elle ignore être son fils, donne vie à deux enfants :

« LE CONCIERGE. La nuit où elle a accouché, la prison au complet faisait silence. Elle a accouché seule, toute seule, accroupie dans un coin de sa cellule. On l'entendait hurler, et ses hurlements étaient comme une malédiction sur nous tous. Lorsqu'il n'y a plus rien eu, je suis rentré. Tout était noir. Elle avait mis l'enfant dans un seau et l'avait recouvert d'une serviette. Moi, j'étais celui qui allait jeter 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. Profonde. Sans lune. La rivière était gelée. Je suis allé jusqu'au fossé, je l'ai laissé là. Mais j'entendais les cris de l'enfant et j'entendais les chants de la femme qui chante. Alors, je me suis arrêté, ma conscience était froide et noire comme la nuit. Les voix étaient comme des coulées de neige dans mon âme. 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 du haut, vers 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". Et je suis reparti »²

Notons d'emblée l'habileté de Wajdi Mouawad, qui fait croire à ses personnages (et, par conséquent, au public), qu'il n'y a qu'un seul enfant dans le seau. Il s'agit de retarder au maximum le moment de la révélation. Mentionner des jumeaux à ce stade de l'intrigue risquerait grandement de fausser l'effet de surprise final. L'erreur du concierge est d'ailleurs légitimée par l'obscurité, la serviette recouvrant le seau, et le fait que le gardien n'ait « pas osé regarder »³ à l'intérieur.

Dans *Œdipe-roi*, le serviteur explique qu'il a sauvé l'enfant par « pitié »⁴. Au-delà du sentiment humain, les dieux sont constamment invoqués⁵ : ce sont eux qui ont ordonné l'inévitable horreur tragique. Dans *Incendies*, il n'est fait aucune mention des dieux. La succession de phrases simples dessine une continuité plus temporelle que logique. Une impression de hasard se dégage au premier abord : « La rivière était gelée. Je suis allé jusqu'au fossé, je l'ai laissé là. Mais j'entendais les cris de l'enfant et j'entendais les chants de la femme qui chante. Alors, je me suis arrêté (...) »⁶. À y regarder de plus près, on constate cependant que les éléments jouent un rôle important dans le salut des jumeaux. C'est parce que la rivière était gelée qu'ils n'ont pas été noyés. L'univers semble ensuite s'immiscer dans

¹ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, op. cit., Épisode IV, p. 40-41.

² MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 94-95.

³ *Ibid.*

⁴ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, op. cit., Épisode IV, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 5, 6, 9, 10, 18, 41, ...

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 95.

l'intériorité du concierge : « ma conscience était froide et noire comme la nuit. Les voix étaient comme des coulées de neige dans mon âme ». Ces images suggèrent que les forces cosmiques poussent insidieusement l'homme à agir de la sorte. S'il n'y a plus, comme chez Sophocle, de sentiment intime soufflé par les dieux, on garde ici une trace discrète et poétique d'un cosmos orchestrant la marche de l'histoire. L'hiver a sauvé les enfants de la mort. Les voix des hommes (les cris des enfants, les chants de la mère) se confondent avec les éléments ; le cosmos rejoint le mythe. L'horreur inévitable de la tragédie est celle du mythe, légende immémoriale à la quelle on ne peut échapper (la légende est, étymologiquement, *legenda* : ce qui doit être lu, ce qui doit être dit). C'est d'ailleurs ainsi que l'auteur-metteur en scène définit la tragédie : « Même si les dieux ne sont plus là : c'est pas grave, on va quand même faire en sorte que la mort dialogue avec quelque chose de plus grand. Pour tomber dans une fête, ce qu'on appelle la tragédie »¹. Dans l'enchaînement irrévocable des événements tragiques, l'horreur provoque de terribles réactions.

3.2.4. La réponse à l'horreur

La révélation de la vérité, terrible, est insupportable. Tandis que Jocaste se suicide, Œdipe se crève les yeux pour ne plus voir les conséquences de ses actes :

« Arrachant [des] vêtements [de Jocaste] les agrafes d'or qui la parent, il les lève et frappe dans leurs orbites les globes de ses yeux, en disant : ils ne verront plus ni le mal que j'ai subi, ni celui que j'ai fait, mais enténébrés désormais verront ceux qu'il n'aurait pas dû voir, sans reconnaître ceux qu'il eût aimé connaître »².

Pour Œdipe, l'aveuglement est une réponse à l'horreur subie et provoquée. Il est à comprendre à la fois comme une punition que le criminel s'inflige à lui-même, mais aussi comme un signe concrétisant son aveuglement passé. Alors que l'image de la cécité est récurrente dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, elle est, dans *Incendies*, remplacée ici par celle du mutisme. De même qu'Œdipe décide volontairement de s'exclure du commerce des hommes en s'aveuglant, de même Nawal se mure dans un silence total lorsqu'elle comprend que son bourreau est en réalité son fils.

« Pendant dix ans elle passe ses journées au palais de justice à assister à des procès sans fin de tordus, de vicieux, d'assassins de tous genres puis, du jour au lendemain, elle se tait, ne dit plus un mot ! Cinq ans sans parler, c'est long en tabarnak ! »³.

Mutisme et cécité se répondent. Ils sont à la fois une réponse à l'horreur, une sorte de châtiment que les personnages s'imposent, mais ils sont aussi signe de cette horreur, symbole

¹ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies et Forêts*", art.cit.

² SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, op. cit., Exode, v.v 1269-1275, p. 44.

³ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 23.

de l'aveuglement antérieur d'Œdipe, symbole de l'indicible abomination vécue par Nawal. Ne pouvant exprimer sa douleur, Nawal se tait, pendant cinq ans, jusqu'à sa mort. On observe d'ailleurs une contamination du silence dans *Incendies*. Celui-ci devient obsédant, à travers les cassettes de silence enregistrées par Antoine Ducharme, l'infirmier qui veilla Nawal Marwan jusqu'à sa mort¹. Le mutisme apparaît comme le symptôme d'une vérité douloureuse et innommable. Dès qu'un personnage s'achemine vers celle-ci, il se tait. C'est par exemple ce qui effraie Simon lorsque Jeanne commence à enquêter sur le mystère maternel :

« SIMON. Tu es en train de faire comme elle. [...].

JEANNE. Je ne fais rien.

SIMON. Tu te tais. Tu ne dis plus rien. Comme elle. Elle rentre un jour et elle s'enferme dans sa chambre. Elle reste assise. Un jour. Deux jours. Trois jours. Ne mange pas. Ne boit pas. [...]. Se tait [...]. Son téléphone sonnait, elle ne répondait pas. Ton téléphone sonne, tu ne réponds pas. Elle s'enfermait. Tu t'enfermes. Tu te tais.

JEANNE. Simon. Viens t'asseoir à côté de moi. Écoute. Écoute un peu.

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 deux écoutent le silence.

JEANNE. On l'entend respirer.

SIMON. Tu écoutes du silence !...

JEANNE. C'est son silence »².

Lorsque, plus tard, Simon prend conscience de la vérité, celui-ci a la même réaction :

« HERMILE LEBEL. Il n'a toujours pas dit un mot. Il est resté avec Chamseddine et quand il est sorti, Jeanne, votre frère avait le regard de votre mère. Il n'a rien dit de la journée. Ni le lendemain, ni le surlendemain [...] Simon s'est tu Jeanne, et j'ai peur. On a peut-être trop poussé pour connaître la vérité »³.

D'ailleurs, le silence se transmet ; Jeanne est frappée de mutisme lorsqu'elle comprend qu'ils sont nés de leur frère : « SIMON. Tu te tais. Comme je me suis tu quand j'ai compris. J'étais dans la tente de Chamseddine, et dans sa tente j'ai vu le silence venir tout noyer »⁴. Tel un raz de marée de douleur, le silence vient submerger le personnage enseveli par une vérité terrible et indicible. Il s'imposera très vraisemblablement aussi à Nihad/ Abou Tarek, lorsque celui-ci aura compris la teneur de son acte. C'est du moins ce que prévoit Marwan dans sa lettre :

« Jannaane et Sarwane.

Tous deux fils et fille du bourreau et nés de l'horreur.

Regardez-les [...].

Bientôt vous vous tairez.

Je le sais.

Le silence est pour tous devant la vérité »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 45-47.

² *Ibid.*, p. 53-54.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

Formellement, cette lettre, en vers, donne voix au silence ; les interstices de la page laissent résonner l'horreur.

3.3. Œdipe dans *Seuls* : une lucide cécité

Nul parricide n'est raconté dans *Seuls*. Nulle relation incestueuse. Pourtant, l'inspiration oedipienne n'y est pas en reste. La thématique de l'aveuglement revient de façon obsédante dans le spectacle. La pièce raconte l'histoire d'Harwan, doctorant en sociologie de l'imaginaire, qui travaille sur « Le Cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage »¹. Victime d'un accident vasculaire cérébral, le jeune étudiant tombe dans le coma. On entend la voix du médecin annonçant qu'Harwan « sera probablement aveugle »². À l'instar d'Œdipe, perd la vue.

3.3.1 L'aveuglement d'Harwan

La cécité du personnage ne suffit pas, assurément, à faire de celui-ci une nouvelle résurgence de la figure oedipienne. Il faut replacer cet élément dans le contexte plus général de l'écriture polyphonique du spectacle. Les mots du médecin s'immiscent dans l'« entrelacement des écritures »³ caractéristique de *Seuls*. À ce moment de la représentation, ils s'apparentent davantage à un bruit de fond, une voix lointaine qui semblent émaner des profondeurs de la conscience d'Harwan. Le décor, qui donnait à voir la « chambre d'hôtel »⁴ de Saint-Pétersbourg où le jeune doctorant s'était rendu pour rencontrer Robert Lepage, s'est brusquement transformé en « chambre d'hôpital »⁵. Pourtant, la solitude du comédien, le travail du son (on entend un chien qui aboie, des cloches, le vent, les cigales)⁶ et l'opacité bleutée de la lumière, confèrent à l'espace une certaine étrangeté. Le spectateur est à la fois dans la chambre du malade et dans l'inconscient d'Harwan, il plonge avec lui dans le coma. Ce faisant, il voit le personnage réagir aux mots du médecin :

*« Harwan est abasourdi par ce qu'il vient d'entendre.
Il se lève.
Sa main attrape un couteau.
Il erre.
Il s'arrête.
Il se crève les yeux : ses yeux saignent ».*⁷

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 132-133.

² *Ibid.*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁷ *Ibid.*, p. 171.



Seuls, écrit et mis en scène par Wajdi Mouawad, Harwan (Wajdi Mouawad) © Thibaut Baron

Si le texte nous raconte qu'Harwan risque de perdre la vue à la suite de son accident, le jeu du comédien nous montre quelqu'un qui, comme Œdipe, « se crève » volontairement « les yeux »¹. En effet, lorsqu'il vit sa mère pendue, le héros grec,

« sans répit, à coups redoublés, [...] frappait ses paupières et ses prunelles sanglantes inondaient ses joues ; car ce qui jaillissait, ce n'était pas le lent goutte à goutte d'un sang vicié, mais une pluie noire, une vraie grêle de sang... »².

La mise en scène de Wajdi Mouawad fait écho au texte de Sophocle : c'est un flot important de sang, matérialisé par des jets de peinture rouge, qui jaillit des prunelles d'Harwan lorsque celui-ci s'arrache les yeux, et non un discret « goutte à goutte »³.

Puis, de même que le geste d'Œdipe vient accompagner la douloureuse révélation de sa véritable identité, de même, l'automutilation permet à Harwan de recouvrer la vue.

*« Harwan arrache le ruban adhésif et le papier qui a pris la forme de son visage.
Il le contemple. [...]
Il voit.
Il voit les tubes de peinture.*

¹ *Ibid.*

² SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Exode, p. 40.

³ *Ibid.*

*Il voit les pinceaux.
Il voit des couleurs.
Il trouve une seringue remplie de peinture bleue.
Il éjecte la peinture sur le masque».¹*

Après s'être crevé les yeux, Harwan « contemple »², il « voit »³. Alors qu'il se destinait à être professeur d'université, il comprend qu'il était en train de passer à côté de sa vie. Il se remet à peindre comme lorsqu'il était enfant. « Comment on fait pour voir si on est en train de rater sa vie ou pas ? »⁴ se demandait le personnage au début du spectacle :

« Quand on l'a ratée, on l'a ratée, au moins c'est fait, mais quand on est en train de la rater...
Comment on fait pour voir ?
Comment on fait pour se crever les yeux et pouvoir enfin voir notre sens, notre rythme, notre place ? »⁵

Enfin, pour Harwan, tout homme est un Œdipe qui s'ignore : « Qui sommes-nous et qui croyons-nous être ? Des aveugles qui se pensent doués de vision ! »⁶ conclut-il à la fin de sa thèse.

3.3.2. Œdipe en abyme

Seuls comporte une dimension résolument autobiographique. Le spectacle est, tout d'abord, écrit, joué, interprété et mis en scène par Wajdi Mouawad. Comme pour bon nombre de ses personnages antérieurs (Wilfrid, Wahab, Walter...), on retrouve, dans Harwan, le « w » de « Wajdi ». Le jeune chercheur présente, enfin, de nombreux points communs avec l'artiste : libanais d'origine, il a dû quitter son pays à cause de la guerre. Comme lui, il a oublié sa langue maternelle. Il est, comme lui, un fervent admirateur de Robert Lepage. Alors que le spectacle s'ouvre sur l'image d'Harwan « nu au milieu d'une foule »⁷, il est clair que Wajdi Mouawad se met lui aussi à nu dans ce spectacle. Dans *Seuls*, la figure œdipienne apparaît comme un espace de projection du questionnement intérieur du personnage, qui vient lui-même refléter les interrogations profondes et sincères de l'auteur/metteur en scène dans son rapport à l'art et au théâtre. En effet, après *Forêts*, Wajdi Mouawad cherche à écrire autrement. Finies les grandes fresques, les aventures collectives et les épanchements lyriques. L'artiste souhaite se recentrer sur l'intime, retrouver une certaine densité dans l'écriture. Il souligne lui-même les difficultés auxquelles il s'est heurté lors de la création :

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 171.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 152.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁷ *Ibid.*, p. 125.

« on ne change pas sa respiration comme ça. Pour cela, il faut [...] mourir, casser l'outil qui nous a permis de survivre jusque-là, il faut le haïr, le tuer même, le manger, le mâcher, le digérer, le chier et le regarder pourrir »¹.

Repenser la création ne se fait pas sans douleur. « Il faut mourir »², afin de renaître des déjections et débris de son moi passé. Si Wajdi Mouawad compare souvent l'artiste à un scarabée qui se nourrit de « la merde du monde »³, il convient de souligner ici l'autoréférentialité de *Seuls*. Pour ce spectacle, Wajdi Mouawad dit explicitement être parti de ses excréments à lui. Ce passage par la mort pour retrouver la vie n'est pas sans rappeler une nouvelle fois le personnage d'Œdipe, qui, en s'aveuglant, s'inflige une mort symbolique au monde, pour mieux y renaître, en toute lucidité.

3.3.3. Œdipe, figure hypoténuse

Harwan accomplit le même cheminement que le héros grec : de la mort, à la vie symbolique, de l'obscurité, à la lumière. Œdipe, telle l'hypoténuse, fait le lien entre deux extrêmes. Mais, qu'est-ce qui, concrètement, rend cette renaissance possible ?

« Harwan [...] se crève les yeux : ses yeux saignent. [Il] arrache le ruban adhésif et le papier qui a pris la forme de son visage.

Il le contemple. [...]

Il fixe le masque dans les lignes de la silhouette qu'il a tracée.

Il descend.

Il voit.

Il voit les tubes de peinture.

Il voit les pinceaux.

Il voit des couleurs.[...]

*Il éjecte la peinture sur le masque ».*⁴

C'est grâce au dédoublement permis par le « masque »⁵ qu'Harwan peut s'arracher les yeux pour mieux se contempler. Qu'est-ce qu'Harwan pour Wajdi, sinon, un personnage, un *persona*, un « masque », qui, le temps de la création, prend « la forme de son visage »⁶, pour lui permettre de retrouver ce qui, à l'instar du père du fils prodigue, espère son retour ? Ainsi, le souvenir d'Œdipe permet-il au personnage de faire le lien entre son moi passé, doctorant qui brigue un poste à l'université, et son moi présent, aveugle rendu à la vue dans sa prise de conscience d'un élan vital qui le porte vers la matière et les couleurs. Mais si Œdipe s'impose comme une figure hypoténuse, c'est aussi par le lien qu'il permet d'établir entre le Wajdi

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, « Le Scarabée », *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Le Grand T, Éditions Joca seria, Hors série Comme au théâtre, Pour une école du spectateur, 2009, p. 115.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, *op. cit.*, p. 171.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Mouawad auteur du *Sang des Promesses*, engagé dans une grande fresque lyrique, épique et collective, et l'artiste en quête de silence et de vérité intérieure. Cela nous amène à montrer que l'aveuglement du personnage fait écho à celui du spectateur. *Seuls* est une illustration exemplaire de la dramaturgie de la révélation construite par Wajdi Mouawad.

3.4. Dramaturgie de la révélation

Le personnage mouawadien n'est pas le seul à passer de l'aveuglement à la lumière. À de nombreuses reprises, l'artiste cherche en effet à placer son public dans une posture similaire. Tel Œdipe, le spectateur se voit trompé, puis brutalement dessillé, exposé à une lumière aveuglante. L'analyse de la dramaturgie de la révélation dans *Seuls*, nous amènera ensuite à mettre en évidence la récurrence de cette structure dans l'œuvre mouawadienne, ce qui permettra alors de s'interroger sur les raisons qui président à la réitération d'un tel agencement.

3.4.1. La dramaturgie de la révélation dans *Seuls*

Le spectateur suit, dans *Seuls*, l'histoire d'Harwan, un jeune étudiant qui doit précipitamment organiser un voyage à Saint-Petersbourg afin de rencontrer Robert Lepage, l'artiste au centre de sa thèse de doctorat. Alors qu'il fait des photos pour son passeport, il apprend que son père a eu un accident cérébro-vasculaire. Il appelle alors sa sœur :

« HARWAN.[...] La police vient de m'appeler / Papa / Un accident cérébro-vasculaire/ La femme de ménage/ Ils ne savent pas encore / [...] J'en sais rien Layla, je viens tout juste de raccrocher / dans une cabine photo / Tu peux quitter tout de suite ? / Hôpital Saint-Luc »¹.

Harwan se rend ensuite à l'hôpital pour voir son père², avant de décoller et d'arriver à Saint-Petersbourg³. Installé dans sa chambre d'hôtel, il apprend avec regret que Robert Lepage est resté à Montréal. C'est alors qu'on entend, tout à coup, la voix de sa sœur Layla grésiller sur son répondeur :

« RÉPONDEUR. Bonjour, vous êtes chez Harwan, laissez votre message après le signal sonore.

VOIX DE LAYLA. Harwan, c'est Layla, c'est Layla ta sœur, Harwan, Harwan, tu m'entends ? Harwan, est-ce que tu m'entends ? Harwan, réveille-toi, Harwan, réveille-toi.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 144.

² *Ibid.*, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 157.

Harwan, si tu m'entends fais un geste. Regarde qui est là, papa est venu, il voudrait te parler. Harwan, papa est là »¹.

Par un brusque retournement, le spectateur comprend alors que ce n'est pas le père du personnage, mais Harwan, qui est victime d'un AVC :

« VOIX DE LAYLA. Harwan, écoute-moi, tu as eu un accident, c'est un accident que tu as eu. Harwan, tu es dans le coma, on nous dit qu'on doit te le dire. Harwan, écoute-moi, tu es dans le coma, tu comprends, tu es dans le coma Harwan. Harwan, tu penses peut-être que tu continues à faire ce que tu faisais, tu continues à faire tes activités, à mener la même vie, mais non Harwan, tu as eu un accident »².

Le rapprochement entre Harwan et le spectateur s'impose. En tentant d'expliquer à son frère la situation, Layla prononce des paroles qui valent également pour le public. Comme Harwan, le spectateur croyait que c'était le père qui était hospitalisé. Qui plus est, sa position d'observateur attentif le plonge dans une passivité paradoxale qui n'est pas sans rappeler le coma du personnage. Il est enfin réduit, comme celui-ci, au silence et à l'écoute. Comprenant que ce n'est pas le père, mais Harwan qui est victime de léthargie, le personnage, comme le spectateur, passent de l'erreur à la vérité. Tels Œdipe, ils font l'épreuve d'une douloureuse révélation.

3.4.1.1 Troubler la vue du spectateur

Pour dessiller le public, il s'agit de créer en amont les conditions de son aveuglement. Quels moyens sont mis en œuvre par le dramaturge pour manipuler la réception de celui-ci ? L'auteur-metteur en scène s'attache tout d'abord à instaurer une relation de confiance entre le public et le personnage. Pourtant, celle-ci vise en réalité à égarer l'assemblée de spectateurs dans sa compréhension des faits. Dès le départ, Harwan apparaît, nu et fragile, dans son intimité, exprimant ses doutes et ses espoirs. Il semble se livrer avec sincérité à son auditoire qui est naturellement disposé à le croire. Cependant, à un moment, ses paroles ne sont plus dignes de foi. En effet, alors qu'Harwan dit à sa soeur « Je peux te parler ?/ La police vient de m'appeler / Papa / Un accident cérébro-vasculaire »³, c'est lui-même qui est, en réalité, victime de cet accident.

Jusqu'ici, lorsque le public entendait Harwan parler, ou qu'il le voyait faire quelque chose, il entendait et voyait juste. Mais à partir de l'accident, le statut de la parole et de l'image change. Ce qui se déroule sur le plateau (Harwan va voir son père à l'hôpital, Harwan se rend à Saint-Pétersbourg, etc), tout comme ce qui y est dit, ne doit plus être compris comme

¹ *Ibid.*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 144.

tel, au premier degré, mais comme une vision fantasmée d'un personnage plongé dans le coma. Seulement le spectateur ne peut le découvrir que rétrospectivement. Wajdi Mouawad s'ingénie en outre à perdre son public par le rythme soutenu de sa narration. La juste interprétation de la situation se voit gênée par la multiplication et la superposition des signes adressés simultanément au spectateur :

« *Dans une cabine photo.*

VOIX DU PHOTOMATON. [...] Appuyez sur les flèches droite et gauche pour voir les décors proposés. Appuyez sur le bouton vert pour sélectionner le décor de votre choix. Ajustez la taille de votre visage à l'aide des boutons indiqués. Quand vous êtes prêt, appuyez sur le bouton vert. Vous êtes prêt ? Attention !

Déflagration électrique.

Harwan s'écroule.

Harwan de nouveau assis face à l'écran.

Appuyez sur les flèches droite et gauche pour voir les décors proposés. Appuyez sur le bouton vert pour sélectionner le décor de votre choix. Ajustez la taille de votre visage à l'aide des boutons indiqués. Quand vous êtes prêt, appuyez sur le bouton vert. Vous êtes prêt ? Attention !

Son téléphone sonne.

Il répond au moment où la photo est prise.

HARWAN. Allô oui ?

VOIX DU PHOTOMATON. Si cette photo vous satisfait, appuyez sur le bouton vert, sinon appuyez sur la flèche gauche pour reprendre une photo.

HARWAN. C'est mon père/ Qu'est-ce qui se passe ?

VOIX DU PHOTOMATON. Vos photos sont en cours d'impression. Merci de patienter.

Musique du Photomaton.

HARWAN. Quoi ?!/ Quoi ?!/ Ma soeur/ Excusez-moi je n'ai rien retenu / Le temps d'arriver.

VOIX DU PHOTOMATON. Votre photo est prête. Vous pouvez la récupérer à l'extérieur de la cabine. Merci et à bientôt.

Harwan raccroche »¹.

Wajdi Mouawad glisse subrepticement un indice qui est censé alerter le spectateur sur la situation : dans le spectacle, la « *déflagration électrique* »² se concrétise par un énorme choc lumineux et sonore qui fait sursauter bon nombre de spectateurs. L'éclair intense et lumineux coïncide avec l'aveuglement du public recherché par l'auteur. L'évanouissement d'Harwan signale bien son accident : « *Harwan s'écroule. / Harwan de nouveau assis face à l'écran* »³. Il est si rapide cependant (la deuxième didascalie nous montre directement « *Harwan[...] assis* » et non Harwan en train de se relever), qu'il est presque imperceptible, noyé dans le flux dense et rythmé des informations qui sont données aux spectateurs (la voix du photomaton se superpose en effet aux actions du personnage). La répétition à l'identique des paroles de la voix de la cabine fait entendre le caractère mécanique de la machine, tout en suggérant aussi, peut-être, le ralentissement du cerveau victime de l'accident vasculaire.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 144.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

3.4.1.2. Dévoiler progressivement la vérité

Toujours est-il que cette répétition est récurrente dans la suite du spectacle. Ainsi, les paroles de Layla (« Harwan, tu es dans le coma, on nous dit qu'on doit te le dire. Harwan, écoute-moi, tu comprends »¹) ne peuvent manquer de nous rappeler celles qu'Harwan avait prononcées lorsqu'il rendait -nous devrions plutôt dire lorsqu'il semblait rendre- visite à son père (« Bonjour papa. C'est Harwan. Tu m'entends ? *Silence*. Il paraît qu'il faut continuer de te parler comme on te parlait avant »²). Parallèlement, Harwan, en quittant son père alité à l'hôpital, croit lui mettre en boucle une chanson de Mohamed Abd el-Wahab : « je t'ai apporté quelque chose qui va, je pense, te faire plaisir. J'ai fait un montage pour que tu puisses entendre ton passage préféré. Je l'ai mis en boucle »³. Il s'avère que c'est Layla qui est à l'origine de cette action :

« VOIX DE LAYLA. Papa et moi on va te quitter, mais je t'ai apporté quelque chose, un petit cadeau qui va te faire énormément plaisir. Je te l'ai mis en boucle. À demain, *bye*.

Musique arabe »⁴.

Ces répétitions créent un effet de miroir. Elles invitent le spectateur à relire avec justesse l'événement qu'il croyait s'être déroulé sous ses yeux. Non, ce n'est pas le père, mais le fils qui est victime d'une profonde léthargie : « Harwan, c'est un accident que tu as eu, tu étais dans une cabine Photomaton, [...] c'est une dame qui t'a trouvé par terre, évanoui »⁵. C'est à travers les répétitions, mais aussi la dissémination d'indices dissonants que l'auteur achemine son public vers un dévoilement progressif de la vérité. Tel Œdipe, tel Harwan, le spectateur est amené à lever le voile sur la vérité.

3.4.2. Donner à voir l'essentielle cécité de l'homme

Si Wajdi Mouawad s'attache à créer, chez le personnage et le spectateur, les conditions d'une terrible révélation, c'est que celle-ci est, selon lui, profondément constitutive de notre être. On la retrouve, tout d'abord, dans le rapport que l'artiste entretient à son œuvre. Ainsi, lorsqu'il évoque le processus de création de *Seuls*, Wajdi Mouawad souligne son manque de clairvoyance face au spectacle à venir :

« À travers ce dédale, je réalise qu'au cours de ces quatre années qui viennent de passer depuis le moment où j'ai senti *Seuls* poser son regard sur moi j'ai cru longtemps qu'il

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵ *Ibid.*

s'agissait d'une histoire où la relation père/fils était centrale et je remarque combien ce paramètre, sans être un détail, n'est pas le fondement du spectacle.

Il est l'arbre qui cache la forêt.

Pendant tout ce temps, comme tous ceux qui ne savent pas regarder, j'ai été trompé par le récit du tableau de Rembrandt et je n'ai pas vu que Harwan ne revenait pas vers le père mais vers lui-même, vers la peinture.

Je ferais de cet aveuglement la structure du spectacle :

Faire croire que le père tombe dans le coma au moment où Harwan s'apprête à partir à Saint-Pétersbourg alors qu'en vérité c'est lui-même qui vient d'avoir un accident. L'instant où il en prendra conscience sera celui de la révélation du spectacle »¹.

L'« aveuglement »² est donc explicitement recherché par l'auteur, il est souhaité comme un principe structurant du spectacle, faisant écho à la cécité de l'artiste devant la vérité de sa création : « comme tous ceux qui ne savent pas regarder, [...] je n'ai pas vu »³, dit-il. Le moment où le public comprend que ce n'est pas le père, mais le fils qui est tombé dans le coma sera celui de « la révélation du spectacle »⁴. L'emploi de l'article défini (c'est le moment de « la révélation du spectacle », non d'« une révélation ») est symptomatique d'une recherche récurrente, essentielle chez l'auteur/metteur en scène.

Cette dramaturgie de la révélation, mise en œuvre par Wajdi Mouawad dans *Seuls*, se retrouve, en effet, dans bon nombre de ses spectacles. Nous ne reviendrons pas ici sur la parenté que certaines pièces mouawadiennes entretiennent avec le roman policier. Isabelle Patroix a, par exemple, démontré, d'une part, que la structure narrative d'*Assoiffés*, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, ou *Ciels* empruntaient à ce genre romanesque, et que d'autre part, leurs protagonistes étaient sensiblement inspirés de la figure de l'enquêteur⁵. On sait combien la structure de la révélation est constitutive du roman policier. Ce qui nous intéresse ici, c'est de constater la récurrence d'une telle construction dramaturgique, d'en interroger les raisons, afin d'en comprendre les véritables enjeux.

Que Wajdi Mouawad ait choisi de mettre en scène l'intégralité des tragédies de Sophocle ne fait que corroborer cette idée. Lorsqu'on demande à l'artiste ce qui a présidé au choix de cette œuvre antique, le metteur en scène exprime ce qui le touche chez cet auteur grec :

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 119.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ PATROIX Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Thèse de doctorat, dirigée par Jean-Pol Madou, Université de Grenoble, Littérature et arts, recherches sur l'imaginaire, 2014, p. 199-200 et p. 277-280.

« La révélation des aveuglements. Leur mise en lumière. La violence de ce que signifie se connaître soi-même. Dans les sept tragédies de Sophocle qui nous sont parvenues, le personnage tragique, ou plutôt celui sur lequel s'abat le tragique, est aveugle jusqu'à la révélation de son aveuglement, instant qui précède de peu sa chute. L'instant de la révélation du monstrueux me tarade »¹

C'est la même logique de composition qui retient son attention : dans ces pièces de Sophocle, le personnage opère un cheminement, qui va de l'aveuglement au dévoilement du monstrueux. La dramaturgie de la révélation, caractéristique de l'écriture et des mises en scène mouawadiennes, apparente le personnage et le spectateur à une figure œdipienne qui se voit brusquement éblouie par une vérité, qu'elle soit douloureuse ou non. À la question « Qui sommes-nous ? »² posée par Harwan, Wajdi Mouawad répond, à l'instar de celui-ci, « Des aveugles qui se pensent doués de vision ! »³. C'est du moins ce que semblent suggérer ses créations. Cette composante essentielle de l'écriture, qui fait passer le personnage, et, à travers lui, son public, d'un extrême à l'autre, nous semble symptomatique du geste artistique de l'auteur-metteur en scène. Si, comme l'affirme Wajdi Mouawad, « deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse »⁴, alors nous montrerons ultérieurement combien cette dramaturgie de la révélation est constitutive du geste hypoténuse mouawadien⁵. Ce choix dramaturgique, qui nous semble porteur d'une vision de l'homme, nous paraît aussi symptomatique du positionnement esthétique de l'artiste.

3.5. Esthétique de l'aveuglement

En faisant d'Harwan, double de l'auteur/metteur en scène, une figure œdipienne, Wajdi Mouawad propose avec *Seuls* un nouvel exemple de la « parabole esthétique de la cécité »⁶ définie par Catherine Naugrette dans son ouvrage *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain* :

« Par ces temps de détresse, l'artiste contemporain ne peut plus, littéralement, voir le monde tel qu'il l'appréhende, en tant qu'homme et en tant que sujet, par le regard, dans l'immédiateté d'une vision brute. Ou bien s'il le voit encore, s'il accepte de le voir, il se refuse à le peindre en miroir, à l'exposer dans sa beauté, car il est devenu impossible de faire confiance à l'image visuelle : le monde tel qu'on le perçoit ne reflète plus la réalité. On ne peut plus le représenter tel qu'il est capté par le regard, car son image s'est effondrée. Toute tentative pour accorder rationnellement ce que l'on sait du monde avec

¹ MOUAWAD Wajdi, Entretien avec J-F Perrier pour le Festival d'Avignon 2011, Dossier pédagogique du spectacle *Des Femmes*, présenté au Théâtre des Célestins de Lyon, du 9 au 19 novembre 2011, disponible sur le site du théâtre <http://www.memoire.celestins-lyon.org/index.php/Memoires-Celestins/Accueil/Saisons/2011-2012/Des-femmes>, p. 17.

² MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 184.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 7.

⁵ Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap. VII.II.C. La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

⁶ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Éditions Circé, coll. Penser le théâtre, Paris, 2004, p. 67.

notre vision de fait, pour ajuster à la chose ce que la réalité nous donne à penser, est vouée à l'échec. Sans doute faut-il précisément devenir aveugle pour pouvoir encore espérer dire le monde, en tant qu'il est celui de l'artiste en tant qu'il peut encore se définir comme monde commun. Pour se faire Voyant comme le voulait Rimbaud, il faut en passer par la cécité, devenir aveugle, ou du moins partiellement aveugle. Pour être poète, il faut d'abord et paradoxalement, accepter de ne plus voir. Renouer en quelque sorte avec le mythe, la figure de l'oracle, de l'aveugle qui sait, là où celui qui voit ignore. La position aujourd'hui de l'artiste emprunte à nouveau à l'inépuisable figure d'**Œdipe**. Pour voir enfin la réalité et la reconnaître en tant que telle, à l'instar de **Tirésias**, à la fois aveugle et devin, il faut se crever les yeux »¹.

Ainsi, nous l'avons montré, c'est au moment où il se crève les yeux qu'Harwan « voit »², qu'il comprend que ce qui « espère [son] retour »³, c'est la fougue spontanée de l'enfance, l'enchantement immédiat des couleurs, l'indicible poésie de la peinture. Pour « pouvoir encore espérer dire le monde »⁴, le personnage passe, certes, par la cécité, mais aussi, paradoxalement, par le silence. À partir du moment où l'on comprend qu'Harwan est plongé dans le coma, celui-ci ne dit plus un mot. On entend les voix des membres de sa famille, d'un médecin, des sons émergents de sa mémoire. On entend même la conclusion de sa thèse, mais celle-ci est prise en charge par la voix de son directeur de recherche, Paul Rusenski⁵. Comme Nawal dans *Incendies*, Harwan reste muré dans un mutisme définitif. Une nouvelle fois, silence et cécité se font écho pour laisser résonner la vérité. « Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre, pour m'être mis à parler ! »⁶ demande Harwan à son père :

« Je veux dire, papa, est-ce que tu crois que je suis capable de me taire, ne serait-ce qu'une heure, juste une heure...et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler en arabe ? »⁷.

De fait, le spectacle *Seuls* s'achève par une sorte de performance muette, lors de laquelle Harwan, aveugle, s'adonne à la vérité criante et silencieuse des couleurs et de la peinture. Le personnage apparaît, comme bon nombre d'autres figures mouawadiennes, comme le paragon de la cécité essentielle de l'homme en général, de l'artiste en particulier. On pourrait aussi citer l'exemple plus récent d'Alice, le protagoniste de *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*, ce chanteur à succès, qui, symboliquement, perd la vue en mettant en scène sa propre mort, afin d'attirer les feux des projecteurs sur son œuvre, et qui la retrouve au moment où il comprend combien il est préférable de s'écarter de la lumière pour vivre, dans l'ombre, une communion artistique intime et sincère. Telle l'hypoténuse, la figure

¹ *Ibid.*, p. 68-69.

² MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 171.

³ *Ibid.*, p. 184.

⁴ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 68-69.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 182-184.

⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁷ *Ibid.*

œdipienne fait le lien entre mensonge et vérité, parole et silence, douleur du monde et réenchantement poétique.

Les réminiscences œdipiennes ont ceci de commun qu'elles concrétisent une trajectoire. Les personnages incarnent un cheminement personnel qui va de la cécité à la lucidité, mais Wajdi Mouawad met également en scène des figures qui réunissent, dans l'immédiateté de leur être, cette irréconciliable tension entre l'obscurité et la lumière. Il s'agit des aveugles clairvoyants, héritiers de Calchas et Tirésias.

B. De lucides aveugles

Inspirés des devins antiques, ces personnages sont porteurs de vérité. Leur aveuglement apparent est le signe manifeste de leur voyance. Dans *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Wajdi Mouawad redonne vie au personnage de Tirésias. De même, Wazâân, dans *Littoral*, laisse pressentir l'ombre de l'ancestral prophète aveugle.

1. Tirésias dans *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*

Si Tirésias est aveugle, c'est, comme le montre Françoise Frontisi-Ducroux, parce qu'il n'est pas fait pour voir le monde des hommes, mais celui des dieux¹. Cette figure mythique réapparaît dans *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Sur les conseils de Lycos, Laïos interroge Tirésias sur ce qu'il doit faire. Le devin lui répond en ces termes :

« Souffle
Souffle ton dernier souffle
Expire.
Toi qui dis aimer ta cité à la hauteur de ta peine
Aime-la plus que ta peur
Plus que toi-même
Plus que ta raison
Écoute et tu lui épargneras chaos et malheurs »².

Laïos rejette l'injonction de Tirésias. De même qu'Œdipe imaginera que le présage du voyant est un subterfuge auquel Créon a recours pour l'évincer du trône³, de même Laïos voit, dans l'exhortation du devin, une trahison :

¹ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'Homme-cerf et la femme-araignée, Figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2003, p. 27.

² MOUAWAD Wajdi, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, op. cit., p. 53.

³ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, op. cit., p. 20.

« Tu es soumis à ceux-là
Amphion et Zéthos
Mes cousins qui m'ont chassé
Pris ma terre
Mon règne
Les tyrans !
Je vois clair dans ton jeu ! [...]
Aveugle aveugle »¹.

Comme son fils à venir, Laios se croit doué de vision, tandis qu'il dénie au mage ses capacités de divination². Dans cette réécriture contemporaine, qui s'immisce dans les failles du silence des mythes, résonnent les voix futures d'un destin déjà écrit. Le spectateur perçoit, dans les paroles du père, celles de son fils, Œdipe, qui n'est pas encore né. Suggérant ainsi l'infinie répétition des drames familiaux, Wajdi Mouawad redonne vie aux ombres du passé. Tirésias est un aveugle lucide, dont la parole, incomprise des hommes, épaisse et obscure, charrie le poids de la vérité. Le personnage de Wazâân, dans *Littoral*, lui est comparable.

2. Wazâân dans *Littoral*

« Aveugle qui lit en pleine nuit »³, anciennement dénommé Ulrich⁴ dans la première version de *Littoral*, Wazâân est le premier homme à s'adresser à Wilfrid lorsque celui-ci arrive, lesté du cadavre de son père, dans le pays de ses origines. Ses premiers mots, qui correspondent au début de l'*Iliade* d'Homère⁵, rapprochent d'emblée ce personnage de l'aveugle lucide qu'incarne le poète. La clairvoyante cécité de Wazâân est par ailleurs immédiatement donnée à voir, sur un mode comique :

« WAZÂÂN. Qui es-tu ?
WILFRID. Ah ! Bon Dieu ! je ne vous avais pas vu !
WAZÂÂN. C'est pourtant moi l'aveugle »⁶.

ou encore :

« WILFRID. Vous ne vous souvenez pas d'Ismail ?
WAZÂÂN. Ismail ? ...non.
WILFRID. De Jeanne alors, avec qui il était marié.
LE PÈRE. Montre-lui la photo !
WILFRID. Il est aveugle papa ! »⁷

¹ MOUAWAD Wajdi, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, op. cit., p. 54-55.

² SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, op. cit., p. 15.

³ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1999, p. 65.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1999, rééd. Babel Littérature, 2010, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 67-68.

Pour autant, sa voix, qui résonne d'accents prophétiques, fait écho à certaines inquiétudes exprimées par le dramaturge : « WAZÂÂN. Écoutez la colère de la jeunesse qui fera de vous les vaincus des vaincus. La jeunesse est en colère contre vous. Elle part et avec elle le soleil »¹. Comme le montre Sylvain Diaz dans sa postface à *Tous des oiseaux*, ces paroles prolongent *La Lettre ouverte aux gens de mon âge* écrite par Wajdi Mouawad, la proximité entre le personnage et son auteur étant également suggérée par l'initiale de leur nom, W, commune à Wajdi et Wazâân (ce qui n'était pas le cas avec la première dénomination du devin, Ulrich)².

Ces Wazâân et Tirésias, figures de voyants, lucides malgré leur cécité, retissent donc les liens rompus entre les morts et les vivants pour redonner du sens au temps présent. Ne viennent-ils pas, à leur manière, incarner cette « parabole de la cécité »³ analysée par Catherine Naugrette ?

« De façon récurrente, l'artiste moderne vit et définit sa capacité à voir le monde (et à le représenter) à travers les figures symboliques d'un aveuglement, qui peut n'être que partiel ou bien se révéler total, absolu, selon la volonté que l'artiste manifeste de continuer encore à représenter et à montrer quelque chose du réel ou à refuser désormais tout rapport au monde, toute espèce de référentialité, de réalisme »⁴

Au refus de toute référentialité, Wajdi Mouawad préfère, quant à lui, « continuer [...] à représenter et à montrer quelque chose du réel »⁵. Cette persévérance le lie, là encore, au prophète de *Littoral* :

« WAZÂÂN. Avancer toujours, même si on n'y croit plus. Avancer malgré la perte du but, avancer malgré la raison qui nous fige, nous immobilise, malgré la futilité que l'on découvre même dans ce qu'avancer veut bien signifier. Avancer même si on perdu toute fierté, toute capacité à espérer. Avancer »⁶

Dans cette certitude inébranlable, il y a quelque chose qui rapproche le devin du personnage d'Antigone.

¹ *Ibid.*, p. 82.

² DIAZ Sylvain, *Postface de Tous des oiseaux* de Wajdi MOUAWAD, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, Babel Littérature, 2019, p. 167.

³ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, *op. cit.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 82.

C. Antigone

Alors qu'Œdipe est aveugle à sa monstruosité, Antigone, elle, est « vigie »¹. Elle « pressent la catastrophe »², l'inhumanité de l'édit prononcé par son oncle. En interdisant à Polynice d'être enterré, Créon enfreint « les lois non écrites, impérissables [...], qui émanent des dieux »³. C'est ce qui pousse Antigone à désobéir, à offrir malgré tout, une sépulture à son frère. Si l'on retrouve des références explicites à ce personnage dans *Les Larmes d'Œdipe* et dans *Littoral*, il convient également d'en repérer les résurgences plus discrètes dans *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, *Incendies*, *Forêts* et *Pacamambo*.

1. Les références explicites à Antigone

Les Larmes d'Œdipe et *Littoral* se réfèrent explicitement au personnage antique.

1.1. Une Antigone en *Larmes*

Présentée comme une réécriture d'*Œdipe à Colone* de Sophocle, la pièce *Les Larmes d'Œdipe* donne à voir une Antigone qui accompagne son père dans son cheminement vers la mort. C'est moins la vigilance du personnage que son identité filiale qui est convoquée dans cette réécriture.

1.2. Les ombres d'Antigone dans *Littoral*

Littoral est traversé par l'ombre d'Antigone. Celle-ci est tout d'abord incarnée par Joséphine, un des personnages croisés par Wilfrid lors de son voyage.

1.2.1. Joséphine et les bottins

L'héroïne de Sophocle brave l'interdit de son oncle Créon, régent de la ville de Thèbes, qui proscrit la mise en terre de Polynice. Ce faisant, elle honore la mémoire de son frère mort. Parallèlement, Joséphine, en consignait dans des bottins les noms des habitants de tous les villages qu'elle traverse, rend hommage à tous les disparus :

« JOSÉPHINE. Les noms ! Tous les noms ! La plupart sont partis ou morts et personne ne sait plus où ils sont ! Cris et peines et chagrins ! Il ne restait plus que des cendres, alors les noms ! À quoi ça sert une pierre ? Une statue ? Ni pierre ni statue dans le pays pour graver

¹ MOUAWAD Wajdi, in *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 43.

² *Ibid.*

³ SOPHOCLE, *Antigone*, traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 19.

les noms ! Vivants et morts réunis ! Voici la statue ! Seul endroit où les habitants de mon pays dorment ensemble dans le calme des numéros de téléphone !»¹.

La référence à Antigone est d'ailleurs explicite lorsque Joséphine croise Wazâân, ce vieillard aveugle, réminiscence probable du devin Tirésias : « JOSÉPHINE. Wazâân, l'aveugle, m'a dit que je savais une mémoire. Il m'a appelé par un nom que je n'avais jamais entendu. Il m'a dit : "Bonne route, Antigone !" »². Alors qu'Edward Bond retenait d'*Antigone* « la scène obscure », opposant deux nécessités entrant en conflit, « celle d'agir en être humain et celle d'agir en être social »³, Wajdi Mouawad se saisit d'un autre fil narratif de l'écheveau mythique. Qu'est-ce qui lui permet de faire le lien entre Joséphine et l'héroïne grecque ? C'est, nous apprend le personnage, sa capacité à « sauv[er] une mémoire »⁴, son aptitude à l'emporter sur la mort et l'anéantissement. De même qu'Antigone recherche le repos de son frère dans le monde des morts, de même Joséphine aspire à ce que « les habitants de [son] pays dorment ensemble dans le calme des numéros de téléphone »⁵. La résurgence de la figure antique dans *Littoral* va, une nouvelle fois, dans le sens de l'apaisement et de la consolation.

Un même soupçon de folie pèse cependant sur ces deux personnages féminins. S'adressant à Créon, Antigone renverse l'accusation qui lui est portée (« Si [...] je te parais agir comme une folle, fou est peut-être bien lui-même celui qui me taxe de folie ! »)⁶, tandis que Joséphine rappelle que les villageois lui firent grief de démente lorsqu'elle part rejoindre la fille qui chante : « On m'a répondu qu'il n'y avait que les fous pour suivre les fous »⁷. Dans les deux cas, le reproche est signe de la déraison de qui le formule. La figure d'Antigone s'impose comme sentinelle d'humanité devant un monde qui dérive vers la barbarie.

1.2.2 Wilfrid et son père

Si Joséphine est expressément comparée à Antigone, Wilfrid, par sa quête, ne peut manquer de faire émerger le souvenir de la soeur de Polynice. Comme celle-ci, le jeune homme est mu par un désir : celui d'assurer à l'un de ses proches une sépulture décente, malgré tout ce qui peut l'entraver. Antigone est empêchée dans son action par un édit officiel. Wilfrid peine à trouver un lieu pour enterrer son père. Le caveau familial lui étant refusé⁸, le jeune homme demande au juge la permission de rapatrier le corps de son père dans son pays natal :

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 113-114.

² *Ibid.*, p. 118.

³ BOND Edward, "Le sens du désastre. Débat", art. cit., p. 145.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.* p. 113-114.

⁶ SOPHOCLE, *Antigone*, traduction Robert Davreu, *op. cit.*, p. 20

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 114.

⁸ *Ibid.*, p. 38.

« ce serait une façon de réconcilier les morts avec les vivants. Les vivants ont de la peine, mais les morts, c'est important aussi. Les morts n'ont pas d'âge, vous savez, alors il faut les aider à trouver le repos. [...] Tout est prêt. J'irai au pays natal de mon père, [...] , et je trouverai un lieu de repos pour son âme »¹.

Dans *Littoral*, le corps du mort est en exil. La fidélité aux défunts est commune aux deux personnages, l'accomplissement du rite funéraire est la condition nécessaire pour que l'âme du disparu repose en paix. Antigone se révolte contre la décision de son oncle concernant le cadavre de son frère : elle refuse de l'abandonner « sans larmes ni tombeau », comme une « pâture succulente que les oiseaux rapaces guignent d'un oeil ravi »². Wilfrid, tel une autre Antigone, recherche « un lieu de repos »³ pour l'âme de son père. D'ailleurs, au moment où Joséphine se plaint du poids des morts qu'elle charrie, et pour lesquels elle souhaite trouver une sépulture, le jeune homme répond : « On a comme qui dirait le même problème ! »⁴. La parenté entre les deux personnages est soulignée une nouvelle fois lorsqu'ils arrivent au bord de la mer : « WILFRID. Reste avec moi. Toi et moi on est pareils. Moi mon père, toi tes noms »⁵. Les deux jeunes gens finissent d'ailleurs par s'embrasser⁶ ce qui achève de donner à voir leur communion. Ainsi donc, Wilfrid et Joséphine sont engagés dans la même quête, celle d'Antigone. De quelle quête s'agit-il exactement ? Dans un livre d'entretiens, Wajdi Mouawad exprime tout le sens que revêt pour lui l'action de l'héroïne grecque :

« Antigone ne voulait pas changer Créon, elle voulait, je pense, rappeler à Créon combien est fragile la notion d'humanité. Elle cherchait à lui rappeler qu'en interdisant une sépulture à un homme, il cessait d'être humain selon la conception profonde que s'en faisait les penseurs grecs. Antigone pressentait, pourrait-on dire, les massacres du XXème siècle. Permettre à un tyran de faire selon sa loi, c'est donner le signe qu'il n'existe que des points de vue arbitraires, qu'il n'existe aucun sens et que, en vertu de cette absence de sens, chaque tyran est en droit de faire ce qui lui plaît. Je trouve la position d'Antigone la plus belle qui puisse être, car ne cherchant pas le "changement", elle devient vigie. Elle voit venir au loin. Antigone, comme Vénus, pressent la catastrophe »⁷.

Pour Edward Bond, le tragique requiert « l'instant Antigone », la mise en scène de situations extrêmes, dont on ne peut sortir indemne. « Il faut se demander comment accomplir notre humanité »⁸. Le retour aux Grecs, est, pour l'auteur/metteur en scène comme pour le dramaturge britannique, une manière d' « éveiller [notre] sens de l'humain »⁹. Loin de se

¹ *Ibid.*, p. 62-63.

² SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 6

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷ MOUAWAD Wajdi, in *Architecture d'un marcheur*, *op. cit.*, p. 43.

⁸ BOND Edward, "Le sens du désastre. Débat", *art. cit.*, p. 143.

⁹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, *op. cit.*, p. 22.

circonscire à ces deux personnages, le rôle de vigie se voit finalement adopté par tous les jeunes qui peuplent *Littoral*.

1.2.3. Des jeunes sur « la route d'Antigone »¹

La première personne que Wilfrid croise sur sa route est Simone, qui chante « pour rappeler aux vivants les morts »². Comme Joséphine et Wilfrid, Simone œuvre pour « sauv[er]une mémoire »³. Elle épaula très vite le jeune homme dans sa quête de sépulture : « Vous n'avez pas le droit de refuser l'hospitalité aux morts ! »⁴ lance-t-elle aux villageois, dans un cri qu'Antigone aurait pu adresser à Créon. C'est elle qui parvient à fédérer les énergies autour d'un but commun. « Attends, ne t'en va pas », dit-elle à Amé, « on va trouver un lieu paisible pour enterrer ce père et nous poursuivrons notre route »⁵. De fait, Amé, Massi, Sabbé finissent eux-aussi par reprendre à leur compte la recherche d'une sépulture digne de ce nom. Le père de Wilfrid devient le père de chacun : « reconnais en lui le père disparu, le père assassiné, le père ensanglanté »⁶. C'est lui qu'il s'agit d'enterrer. Dans sa postface, Charlotte Farcet souligne combien les personnages sont proches des acteurs qui leur ont donné naissance.

« Dans sa réflexion, *Littoral* fait entendre ce qui est en jeu dans la “soif” de cette équipe. Simone, Amé, Sabbé, Massi, Joséphine sont mus par le désir de prendre la parole. Prendre la parole pour sortir de l'oubli et de l'ignorance. Prendre la parole pour témoigner et attester de son existence. Avoir le courage de dire “je” et ne pas renoncer à soi-même. Prendre le risque d'exister. S'inscrire dans une histoire et porter une mémoire, pour lutter contre l'oubli des charniers. Être le fil, mais le fil vivant, qui relie ceux d'hier et ceux de demain, être Antigone »⁷.

C'est dire que la figure d'Antigone n'est pas seulement une source d'inspiration pour le personnage. Elle dépasse le niveau de la fiction, animant profondément l'acte créateur de Wajdi Mouawad et de sa troupe, la Compagnie Ô Parleur⁸.

2. Des résurgences plus discrètes de la figure d'Antigone

D'autres pièces de Wajdi Mouawad convoquent le souvenir d'Antigone sans la nommer expressément. Pour Monique Borie, cette figure mythique est une métaphore du héros tragique :

¹ CÔTÉ Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 31.

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 72.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Ibid.*, p. 85-86.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ FARCET Charlotte, *Postface à Littoral*, op. cit., p. 175.

⁸ Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap. VI.II.B.1.2.3.3. *Littoral*, un spectacle manifeste ?, p. 385-391.

« Antigone, en quelque sorte, vit déjà dans le royaume des morts, tout en appartenant encore au monde des vivants. Elle habite en fait cette zone-lisière qui ne fait véritablement partie ni du territoire des morts ni de celui des vivants. Ce tombeau, caverne de pierre où par l'ordre de Créon elle doit descendre vivante, est la métaphore de cette situation tragique »¹

C'est peut-être une des raisons qui expliquent la vitalité de cette inspiration antique dans les textes de l'auteur-metteur en scène. Dans *Pacamambo* par exemple, Julie prend minutieusement soin du cadavre de sa grand-mère, accomplissant un véritable rite funéraire, à l'image de celui qu'effectue la sœur de Polynice. Antigone, c'est aussi, comme le rappelle Simone Fraisse, « le symbole de la résistance individuelle à l'arbitraire d'État au nom d'un devoir supérieur »². C'est en ce sens que Camille Bard, dans son mémoire consacré aux résurgences de la figure d'Antigone dans le théâtre de Wajdi Mouawad³, retient trois personnages : Edwige (dans *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*), Simone (*Littoral*) et Nawal (*Incendies*). Résolus, déterminés, ces personnages réactivent l'image de cette « résistante qui lutte et s'oppose au nom du bien et de la vérité, face à l'homme [...], à l'autorité familiale et à la cité »⁴. Notre analyse de ces figures féminines qui font implicitement écho au personnage grec distinguera celles qui sont confrontées à la question du rite funéraire de celles qui imposent leur résistance.

2.1. Enterrer les morts, non les vivants

Julie (*Pacamambo*) et Edwige (*Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*) sont confrontées à la question du rite funéraire.

2.1.1. Julie dans *Pacamambo*

Pacamambo pose, comme *Antigone*, la question de la sépulture et de l'attention à porter aux morts. Ce texte de littérature jeunesse met en scène, Julie, une petite fille qui s'enferme plusieurs jours dans la cave avec le cadavre de sa grand-mère. Évoquant l'écriture de sa pièce, Wajdi Mouawad se réfère explicitement à deux sources d'inspiration (*Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline et *La Vie devant soi* de Romain Gary⁵), sans mentionner l'*Antigone* de Sophocle. Pourtant, l'héroïne de *Pacamambo* rappelle, à plusieurs égards, celle de la tragédie antique.

¹ BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, Le temps du théâtre, 1997, p. 40.

² FRAISSE Simone, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, U-Prismes, 1974, p. 16.

³ 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 maîtrise, réalisé sous la direction de Marie-Christine Lesage, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, U.F.R. d'Etudes théâtrales, janvier 2006.

⁴ *Ibid.* p. 3.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, Arles, Actes Sud Junior, Poche théâtre, 2007, p. 70.

Le soin apporté au cadavre est un souci commun à ces deux personnages féminins. Antigone ne peut supporter l'idée que son frère Polynice devienne la pâture des oiseaux¹. C'est pourquoi elle s'adonne, à deux reprises, au rituel funéraire ancestral, malgré l'édit prononcé par Créon : « là voilà qui, de ses mains, apporte de la poussière sèche ainsi qu'une belle aiguère en bronze martelé, et répand par trois fois sur le corps les libations d'usage »². Parallèlement, la jeune Julie emporte sa grand-mère dans la cave (ce qui peut symboliser l'inhumation du corps). À la lueur d'une bougie, elle oint le cadavre de parfum, le maquille, retrouvant instinctivement les gestes d'un rite mortuaire³. Cette attention donnée par les deux personnages est le signe d'une croyance : il manifeste un certain rapport au monde des morts.

Julie, comme Antigone, en sont particulièrement proches. Cela se traduit en terme d'espace (la première se réfugie à « la cave »⁴, tandis que la seconde est ensevelie dans une « caverne »⁵). Antigone, cette « âme morte vouée au service des morts »⁶, célèbre, à la fin de la pièce, « ses noces avec Hadès »⁷, tandis que Julie raconte son intime communion avec la terre mortuaire :

« j'étais la terre dans laquelle
On a enterré ma grand-mère.
J'étais le sable
Et la terre. [...]
Et j'étais le ciel,
Et la pluie,
Et les larmes »⁸.

Par leur proximité avec le monde des morts, Antigone et Julie s'opposent aux autres personnages. Alors que le psychologue rappelle à la petite fille l'étanchéité qui sépare le monde des vivants et celui des morts, Julie se révolte contre cette conception étriquée : « les morts, c'est les morts, /Et [...] les vivants, c'est les vivants » s'écrie le psychiatre, « un vivant qui vit avec un mort, /C'est pas naturel »⁹. Ce à quoi Julie répond :

« C'est facile pour vous de parler,
De dire ce qui est normal et pas normal,
Comme ceux qui disent lui c'est un homme,
Lui c'est pas un homme !
Pacamambo est en vous,
Mais vous dites que tout ça, c'est des histoires,

¹ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 19.

³ MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, *op. cit.*, p. 47 et 50.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 23

⁷ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 45.

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, *op. cit.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

Rien que des histoires
Et moi je vous plains parce que c'est vous qui êtes mort, monsieur,
C'est vous ! »¹



Pacamambo, de Wajdi Mouawad, mise en scène de Serge Marois, Le Gros (Michel Lavoie), Julie (Julie Beauchemin), Marie-Marie (Chantal Dumoulin), le psychiatre (Denis Lavalou), Maison Théâtre, 2001

© Robert Etcheverry

Ce dialogue fait écho à celui qui oppose Créon et Antigone². La condamnation du psychiatre, qui désapprouve la fuite de Julie dans la cave avec le cadavre de sa grand-mère, rappelle celle de Créon, qui incrimine l'inhumation de Polynice par Antigone. Les raisons de ces réprobations sont différentes (le psychiatre invoque la normalité, la bienséance ; le maître de Thèbes, la trahison du défunt), mais ces refus provoquent une rébellion commune aux deux personnages féminins. Toutes deux deviennent « vigie »³, rappelant à leur interlocuteur, « combien est fragile la notion d'humanité »⁴. Il en découle, dans les deux cas, une confusion « entre le haut et le bas »⁵ : « c'est vous qui êtes mort, monsieur »⁶ s'écrie Julie au psychiatre, tandis que Créon a :

« confondu le haut et le bas, précipitant une vivante au monde souterrain et lui assignant pour y vivre l'indigne séjour d'un tombeau, tandis qu'[il a retenu] ici un mort qui appartient aux dieux d'en bas »⁷.

¹ *Ibid.*

² SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 19-23.

³ MOUAWAD Wajdi, in *Architecture d'un marcheur*, *op. cit.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*

⁵ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 41.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, *op. cit.*, p. 51.

⁷ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 41.

Antigone défend, seule contre tous, le droit de son frère à être inhumé. Elle est perçue par Créon comme une « âme morte vouée au service des morts »¹ : « va donc sous terre aimer les morts ! »² s'écrie son oncle.

2.1.2. Edwige, l'Antigone des vivants

Dans *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, l'héroïne mouawadienne adopte une position inverse : « il est si facile d'enterrer les vivants »³ affirme-t-elle. Edwige est la seule à s'opposer à la cérémonie désirée par tous, celle de l'enterrement de sa soeur, Esther. Elle est du côté de la vie, certaine que sa soeur, disparue depuis longtemps, n'est pas décédée. Le rituel attendu par tous lui semble contre-nature. Elle crie haut et fort son désaccord :

« EDWIGE. Vous ce n'est pas bien ! Vous voilà si pressés d'enterrer que corps ou pas corps, vous avez même acheté un cercueil pour rien, pour personne, pour faire semblant... [...] Le cercueil, vous l'avez mis au beau milieu du salon, je l'ai vu ! et pour cacher l'odeur du bois vide, vous avez mis partout des fleurs »⁴.

L'analyse de l'espace amène à rapprocher les deux pièces, chacune structurée par une tension verticale. Tirésias rappelle en ce sens son erreur à Créon⁵. Antigone finit sous terre, emmurée vivante. Parallèlement, Edwige se cloître dans la cave, refusant de rejoindre ceux qui célèbrent l'enterrement à l'étage supérieur. Pourtant, l'espace souterrain devient, chez Wajdi Mouawad, le monde de la vie et de la vérité. C'est dans la cave qu'Esther revient, en chair et en os, donner vie à son enfant, tandis qu'à l'étage, se déploie un simulacre d'enterrement animé par des ombres. Certes, c'est Edwige qui s'enferme au « *sous-sol* »⁶, mais ce sont les autres, engoncés dans le mensonge et les conventions, qui sont morts en réalité.

« EDWIGE. Tu es dans ta tombe, Alex, ta tombe est fermée, fermée complètement, totalement, hermétiquement, et ta tombe, mon frère, est bien plus effrayante que ma petite cave [...]. Tu es dans ta tombe, Alex ; c'est toi qui a peur, Alex, toi ! Moi je suis sortie de ma tombe et rien, rien ne pourra m'y refaire entrer. Vous êtes des ensevelis, toi et tous tes amis, c'est pour cela que vous vous êtes en haut et que moi je suis en bas ! Retourne à ton monde de désespéré, Alex, retournes-y [...] jamais vous n'aurez le courage de descendre dans cette cave ; son obscurité même est encore pleine d'une lumière aveuglante pour vos yeux ravagés »⁷.

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 21.

³ MOUAWAD Wajdi, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal/Arles, Leméac- Actes Sud, 2011, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 41.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, *op. cit.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

On retrouve, dans le texte mouawadien, la confusion entre le haut et le bas qui structure la tragédie de Sophocle. S’y superpose une métaphore de la lumière et de la vérité qui rappelle à la fois la figure œdipienne déjà évoquée, et peut-être aussi l’image de la caverne développée par Platon dans *La République*¹. Les deux textes se rejoignent enfin dans la dénonciation du pouvoir néfaste de l’argent. Créon tient ce métal responsable de la corruption de tous (« Il n’y a pas d’invention plus fertile en maux pour les hommes que celle de l’argent. C’est l’argent qui [...] égare les âmes vertueuses et leur enseigne le chemin de la honte »²), y compris de Tirésias (« La race des devins est avide d’argent »³). Le frère d’Edwige souligne, quant à lui, combien l’argent éveille la méfiance des hommes⁴. Outre son attention aux morts, Antigone se distingue par sa force résistante.

2.2. Résister

Dans son mémoire⁵, Camille Bard étudie trois personnages (Edwige, dans *Les Mains d’Edwige au moment de la naissance*, Simone, dans *Littoral*, et Nawal dans *Incendies*), pour montrer combien ces « femmes en lutte, [...] en opposition au pouvoir établi, au pouvoir de l’homme » et qui « résist[e]nt devant le conflit »⁶, peuvent être comprises comme des avatars d’Antigone. Ainsi Nawal incarne, de manière exemplaire, la « figure de la résistante »⁷. Elle se révolte contre la loi patriarcale, luttant contre un univers masculin guerrier et inhumain. Quant à Edwige, c’est par sa détermination et le combat qu’elle mène contre la majorité et les faux-semblants, qu’elle se rapproche de cette figure mythologique. Enfin, sans mentionner le cas de Joséphine (pourtant explicitement comparée à l’héroïne grecque dans *Littoral*⁸), Camille Bard repère ce qui, dans le personnage de Simone, fait écho à celui de Sophocle :

« Simone est la figure d’une jeunesse révoltée, [...] une jeunesse en colère, en colère contre une guerre terrible, contre l’absurdité humaine, [...] qui lutte et qui se tue, une jeunesse du dire et de l’agir, qui cherche à rompre le silence »⁹.

Ainsi Julie, Edwige, Joséphine, Simone, Nawal, dans leur diversité, proposent une vision kaléidoscopique des diverses concrétisations de la figure d’Antigone dans l’écriture mouawadienne. À chaque fois, ces personnages s’imposent par leur humanité. Sentinelles

¹ PLATON, *La République*, Livre VII, 514 a-518 c, Gallimard, Paris, 1993, p. 357-364.

² SOPHOCLE, *Antigone*, op. cit., p. 14-15.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Les Mains d’Edwige au moment de la naissance*, op. cit., p. 17.

⁵ BARD Camille, *Résurgence de la figure d’Antigone dans trois pièces de Wajdi Mouawad : Etude d’Incendies, de Littoral, et des Mains d’Edwige au moment de la naissance*, Mémoire de maîtrise, réalisé sous la direction de Marie-Christine Lesage, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, U.F.R. d’Etudes théâtrales, janvier 2006.

⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁷ *Ibid.*

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 118-119.

⁹ BARD Camille, op. cit., p. 66.

animées par la prescience d'un désastre à venir, elles sont autant de « vigies »¹ dans un monde tragique en ébullition.

Remodelant à l'envi les personnages d'Œdipe et d'Antigone, l'œuvre mouawadienne s'en inspire, tissant ainsi un lien entre les textes anciens et le théâtre contemporain. Figures hypoténuses, le souvenir de ces mythes antiques fait cheminer les personnages mouawadiens de l'aveuglement à la lucidité. Ce tremblement ouvre dès lors la voie à un nouveau pôle d'investigation, oscillant entre identité et altérité.

II. LE MOI ET L'AUTRE

Entre aveuglement et lucidité, le personnage mouawadien nous questionne la notion d'identité. « Qui sommes-nous »² se demandait Harwan dans *Seuls*. Cette interrogation, qui fait écho à une réflexion menée par l'écrivain au moment du Festival d'Avignon 2009³, pourrait être posée par bon nombre d'autres figures émergeant de cet univers artistique. Un autre pôle antithétique s'impose donc, au cœur de cette étude, opposant identité et altérité. Qui suis-je ? Quel est ce moi que je découvre dans l'horreur ? Suis-je ce moi traversé par l'horreur ? Quel est cet autre que je découvre en moi ? Dans l'œuvre mouawadienne, le moi est souvent dupliqué. Le mythe du double, de la gémellité est convoqué à de nombreuses reprises, c'est lui qui ouvrira l'investigation. Parfois, c'est le moi qui devient lui-même méconnaissable. Au lieu de se reconnaître en l'autre, il découvre sa propre étrangeté. On interrogera alors l'identité altérée de l'être mu par la passion, à travers la figure de Phèdre. Puis, nous finirons par l'étude d'un moi immuable, jamais autre, inspiré de Sisyphe.

A. Le moi gémellaire

Par son ambivalence, la figure gémellaire vient en quelque sorte synthétiser le geste hypoténuse mouawadien. Qu'est-ce qu'un jumeau en effet, sinon cet être qui réalise cette impossible union du même et de l'autre ? Ce motif parcourt l'œuvre et la réflexion de l'auteur franco-libanais. Il revêt différents visages : aux jumeaux qui paraissent hérités des mythes ancestraux, ou aux couples indissociables de créateurs et créatures susceptibles de rappeler

¹ MOUAWAD Wajdi, in *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 43.

² MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 184.

³ MOUAWAD Wajdi, *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité*, Entretien avec Laure Adler, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011.

Pygmalion et Galatée, s'adjoignent dans cette œuvre, de nombreuses autres figures de dédoublement que nous analyserons également. L' « efflorescence du mythe [du double] au moment du romantisme ne doit pas faire oublier que le mythe [...] remonte bien plus haut dans le temps »¹. Le « mythe littéraire des Gémeaux », nous rappelle Jean Perrot, est proche « du mythe du Sosie ou du double qu'il renforce tout en l'enfermant dans un cadre strictement familial »². Quelles sont les différentes manifestations de la figure gémellaire chez Wajdi Mouawad ? Comment comprendre cette prolifération ? En quoi cette collision de l'identique et de l'altérité se révèle force dramaturgique ?

1. L'obsession gémellaire

Dans un entretien mené en mars 2009 pour la préparation du Festival d'Avignon, Wajdi Mouawad raconte sa rencontre avec Rabih Mroué, artiste libanais du même âge que lui, resté au pays pendant la guerre. Il évoque le sentiment de culpabilité qu'il a ressenti, la gêne, qui pouvait possiblement s'immiscer entre eux :

« Comment faire pour se retrouver et se parler ? Ce qui revient dans mon théâtre, c'est précisément le fait que j'ai un "frère jumeau", resté au Liban, j'ai un frère jumeau que je ne rencontrerai sans doute jamais, mais que Rabih Mroué pourrait presque incarner, presque jouer. Il regarde ma vie de l'autre côté, d'un autre point de vue. Je serais peut-être devenu milicien, je serais peut-être mort...Nécessairement dans mes pièces, il y a des jumeaux. Dès que je pose le pied à Beyrouth, avec la chaleur, l'odeur, la sensation, tout revient, l'arabe que je suis incapable de parler ailleurs, ou mon nom que plus personne n'écorche. Il y a un retour à la maison que je ne peux pas partager totalement avec ceux qui y vivent depuis si longtemps »³.

La figure gémellaire s'impose, nécessaire. Stigmate de l'arrachement à la terre natale, elle est une réponse à la douleur de l'exil. Le jumeau cristallise cet autre perdu, qui aurait pu être, mais qui n'a pas été. Mais quel est cet autre, justement ? Un monstre ?

« Que serais-je devenu si j'étais resté au Liban ? Ma famille et moi étions partis avant le massacre de Sabra et Chatila en 1982, commis par des milices chrétiennes auxquelles j'avais rêvé d'appartenir dans mon enfance. Aurais-je été parmi eux ? »⁴

Un peintre ?

¹ FERNANDEZ BRAVO Nicole "Double", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 488.

² PERROT Jean, "Gémeaux : quadratures et syzygies", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 628.

³ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 66-67.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Présentation Chemin", in *Programme du spectacle "Des héros"*, présenté au Grand T de Nantes, du 10 au 18 janvier 2013, disponible sur le site du théâtre : http://www.legrandt.fr/sites/default/files/dossier_des_heros.pdf, p. 4.

« Si j'étais resté au Liban, je serais probablement devenu artiste, mais je n'aurais jamais fait de théâtre ni été dans les mots; j'aurais été peintre, je serais resté dans le silence de la couleur : C'est ce que *Seuls* m'a permis de réaliser et de retrouver »¹.

« On ne peut pas présumer de soi »² affirme Wajdi Mouawad, mais la création ouvre l'exploration de ces possibles, démultipliée par la figure du double. Répertorier les différentes manifestations de celle-ci permettra d'en analyser les ressorts dramaturgiques dans l'œuvre mouawadienne.

2. Les figures du double

Les figures gémeillaires s'actualisent de diverses façons dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Nous distinguerons plusieurs types de duos oscillant entre identité et altérité : créateurs et créatures, alter egos et jumeaux.

2.1. Créateurs et créatures

Le lien existant entre créateur et créatures renvoie, d'une part, à celui qui relie Wajdi Mouawad et ses personnages, mais il se réfère, d'autre part, à celui qui relie les personnages à leurs propres créatures.

2.1.1. L'auteur et ses personnages

Wajdi Mouawad entretient, indiscutablement, un rapport très intime avec bon nombre de ses personnages. Wilfrid³, Wahab⁴, Walter⁵, Willy⁶, Willem⁷, Harwan⁸, Wahid⁹, Loup (Wolf)¹⁰, ...L'auteur s'ingénie fréquemment à trouver des prénoms comportant un « w ». Le « W » de « Wajdi », tel un chromosome, atteste de la paternité de l'auteur sur sa création.

Celle-ci est d'autant plus sensible lorsque le dramaturge, également acteur, incarne lui-même le personnage. Ce fut le cas, entre autres, pour le Walter des *Journées de nocés*, pour Harwan dans *Seuls*, ou, plus récemment, Wahid dans *Inflammation du verbe vivre*. Nous ne reviendrons pas sur les résonances autobiographiques de ce théâtre, déjà amplement

¹ MOUAWAD Wajdi, *Qui sommes nous? Fragments d'identité*, op. cit., p. 51.

² MOUAWAD Wajdi, "Présentation Chemin", in *Programme du spectacle "Des héros"*, op. cit., p. 4.

³ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Journée de nocés chez les Cromagnons*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2005.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002.

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2008.

⁹ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2016.

¹⁰ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2006, nouvelle édition 2009 et Babel Littérature, 2012.

étudiées¹. Comme toute création, l'œuvre mouawadienne se nourrit de l'intime. La spécificité du dramaturge franco-libanais, c'est qu'il met en scène, de manière récurrente, des doubles de sa propre personne. « Et si Harwan », s'interroge-t-il dans *Seuls*, « c'était Wajdi si Wajdi n'avait pas fait de théâtre ? »². Parallèlement, Wahid est confronté à la même difficulté que son auteur lorsqu'il doit mettre en scène le *Philoctète* de Sophocle, une pièce qui lui « tombe des mains »³, et pour laquelle il n'a pas de traduction puisque son ami, Robert Davreu, est mort, avant d'avoir pu l'achever :

« WAHID. Comment vous dire ? (*Pause*). Quand je tente de comprendre ce que je dois faire, je suis confronté aussitôt au fait que je n'ai pas de texte parce que Robert Davreu est mort, et cette relation impossible entre la création d'un objet et la mort d'un ami, ce lien entre mort et création me met dans un état effroyable, ouvre une brèche, une faille, je ne sais pas, avec un sentiment...de dégoût...de dégoût profond...insupportable. [Et ce] n'est qu'un symptôme...car la faille est plus profonde...»⁴.

Dans le même ordre d'idées, Wajdi Mouawad, avec *Rêves*, met en scène un jeune écrivain, Willem, en prise avec les affres de la création. De quoi ces doubles de l'auteur sont-ils le signe ?

Il semblerait que ces figures d'artiste (Wahid est metteur en scène, Willem, écrivain. Quant à Harwan, s'il est doctorant, c'est, semble-t-il, malgré lui. Son véritable désir était de peindre, comme le montre la performance qui clôt le spectacle) émergent lorsque l'élan créateur est en crise. *Rêves* naît après les tournées et le succès inattendus de *Littoral*. « Cette aventure fut saisissante, mais elle provoqua un traumatisme dans mon travail d'écriture », reconnaît Wajdi Mouawad, « Qu'écrire après ? »⁵. *Seuls* sourd du désir de « tuer le "bavardage" qui jusqu'ici était le [s]ien »⁶, avoue le dramaturge. Celui-ci ressent aussi la nécessité d'interrompre un moment les grandes aventures épiques et collectives engagées avec *Le Sang des Promesses*. Enfin, *Inflammation du verbe vivre* répond au blocage réel de l'auteur-metteur en scène qui se voit dans l'incapacité de monter *Philoctète*, comme il l'avait pourtant annoncé. Doubles de l'artiste en crise, les personnages Willem, Harwan et Wahid sont confrontés à des difficultés intimement éprouvées par leur auteur. Par la mise en abyme et le dédoublement, Wajdi Mouawad aborde de front la question de la création :

¹ On pourra par exemple se reporter à l'article de Pierre L'HÉRAULT, "De Wajdi...à Wahab", in *Jeu : revue de théâtre*, n°111, (2) 2004, p. 97-103, ou aux parties consacrées à la part autofictionnelle de l'œuvre mouawadienne dans l'étude de Marie-Christie GAREAU, *La Faille de Wajdi Mouawad*, Mémoire réalisé sous la direction de Martine Delvaux, Université du Québec à Montréal, Août 2011, p 49-59 ou dans celle d'Isabelle PATROIX, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Thèse de doctorat déjà citée, p. 264-282.

² MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 112-113.

³ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 17.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *ibid*, p. 18-19.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, op. cit., p. 6.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 12.

« Ce que j'ai cru comprendre, c'est que cette tentative de dire l'identité profonde de ma vie m'a poussé à brûler, en chacun de mes personnages, toute parole qui ne soit pas celle de l'humanité mais celle des conventions et du compromis. Comprenant cela, il devenait indispensable pour moi de me pencher sur l'acte même de création »¹.

Le dédoublement met à jour une « faille »², une douleur, une « blessure »³, que l'acheminement de l'œuvre vient progressivement panser.

2.1.2. Les personnages de personnages

Certaines œuvres mettent en scène des personnages-artistes desquels émanent des personnages au second degré. Doublement fictifs, ces personnages de personnages interrogent la frontière qui sépare l'imagination de la réalité.

2.1.2.1. *Norvège et Boon dans Assoiffés : une résurgence de Galatée et Pygmalion ?*

Assoiffés s'ouvre sur la découverte de deux cadavres enlacés, restés si longtemps dans les eaux froides du Saint Laurent que leurs corps avaient fondu l'un dans l'autre. Boon, anthropologue judiciaire en charge du dossier, se présente au spectateur :

« BOON. Je m'appelle Paul-Emile Beauregard-Nouveau. Pour faire court, on contracte Beauregard-Nouveau, ce qui donne Boon [...], je suis anthropologue judiciaire, [...], je rêvais de devenir un auteur, je rêvais de donner vie à des personnages, inventer un monde pour faire voir ce qui n'existait pas...Finalement, je suis devenu anthropologue judiciaire, et au lieu de faire voir ce qui n'existe pas, je fais voir ce qui n'existe plus. C'est une nuance insignifiante, mais cette insignifiante peut changer tout le cours de votre vie...La preuve, je suis là devant vous...c'est Norvège qui m'a obligé, d'une certaine façon, à faire ce spectacle pour vous raconter notre histoire et, par le fait même, celle de Sylvain Murdoch...»⁴.

Adolescent, Boon avait imaginé le personnage de Norvège. Recluse dans sa chambre, refusant de se confronter à la laideur du monde, cette jeune fille incarnait la soif de beauté et d'idéal qui devrait continuer à animer chacun de nous. Grâce au procédé narratif de l'enquête cher au dramaturge, le spectateur apprend à la fin de la pièce qu'un des deux cadavres retrouvés dans les eaux glacées de la rivière est celui du « personnage fictif »⁵ inventé par Boon. L'autre n'est autre que celui de Sylvain Murdoch, jeune adolescent disparu le 6 février 1991, jour de la Saint Gaston : « Norvège ! Norvège ! » s'écrie Boon « Murdoch tenait entre ses bras le

¹ MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, op. cit., p. 5.

² GAREAU Marie-Christie, *La Faille de Wajdi Mouawad*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, sous la direction de Martine Delvaux, Université du Québec à Montréal, Août 2011.

³ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 17.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, op. cit., p. 11-13.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

personnage fictif que j'avais inventé. Il se tenait accroché à elle comme on s'accroche aux rêves qui nous sauvent la vie ! »¹.

D'une certaine manière, cette histoire rappelle le mythe de Pygmalion rapporté, entre autres, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide². En effet, telle la créature sculptée par l'artiste antique, le personnage imaginé par Boon s'incarne et prend vie. De « personnage fictif »³, Norvège, comme Galatée (notons que le personnage n'est pas nommé dans le texte grec, mais plus tardivement, par Jean-Jacques Rousseau⁴) devient « personnage réel »⁵. L'idéalité de ces deux figures les rapprochent également. Deux différences majeures sont toutefois à souligner. Dans le mythe antique, le créateur s'éprend de sa créature. Chez Mouawad, ce n'est pas Boon, mais Sylvain Murdoch qui finit dans les bras de Norvège :

« NORVÈGE. Il m'a tenue tout contre lui jusqu'au fleuve. Il était assoiffé. Il me parlait sans cesse ! Il disait : "Norvège, toi et moi, nous sommes des assoiffés, viens, on va aller voir le grand large". Il a mis ses patins à glace et il s'est mis à patiner, répétant toujours : "Respire, respire, Norvège !" Et la glace s'est fendue, déchirant du même coup la trame de sa vie. On s'est agrippé l'un à l'autre, à jamais le cœur de l'un dans le cœur de l'autre : personnage réel, personnage fictif »⁶.

Par ailleurs, dans le texte originel, la jeune femme donne la vie. Norvège est enceinte d'un monstre qu'elle extrait de son ventre, avant de sombrer dans la glace avec le jeune adolescent :

« NORVÈGE. (*Norvège découvre son ventre. Il est transparent. On voit la pieuvre dans son ventre. Avec le couteau, elle perce son ventre. L'eau et le sang coulent. Elle plonge sa main et en sort le monstre.*)

Quand l'enfance touche à la nuit des temps,
elle se retrouve pour toujours dans le noir.
Et moi, je veux de la beauté
longtemps, longtemps, longtemps, longtemps, longtemps, longtemps,
longtemps... »⁷.

Le monstre que Norvège porte en son ventre, c'est la laideur imperceptible qui se niche en chacun, et à laquelle on finit par s'habituer : « Je me suis dit que tous les adultes [...] avaient probablement cette horreur au creux de leur transparence et qu'ils faisaient avec »⁸. En extrayant cette pieuvre, Norvège, comme Murdoch d'ailleurs, s'impose comme une figure

¹ *Ibid.*

² OVIDE, *Les Métamorphoses*, "Pygmalion", Traduction de Joseph Chamonard, GF-Flammarion, Paris, 1966, rééd. 1998, p. 260-261.

³ MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, *op. cit.*, p. 37.

⁴ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Pygmalion*, *Œuvres complètes*, tome 2, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969, [1762].

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, *op. cit.*, p. 37.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 36-37.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

idéale. L'un comme l'autre refusent de se compromettre avec la laideur. L'un comme l'autre restent « assoiffés »¹ d'infini. Personnage de personnage, Norvège métaphorise l'insatiable soif de beauté adolescente. Figure hypoténuse, elle fait le lien entre laideur et beauté, vie et mort, fiction et réalité.

2.1.2.2. *Willem et ses avatars dans Rêves : la blessure partagée*

Rêves met en scène Willem, un écrivain confronté aux vicissitudes de la création. Il se réfugie dans sa chambre d'hôtel pour coucher sur le papier ses premières idées, prélude d'un roman à venir. Que le personnage, Willem, puisse être compris comme un double du dramaturge a déjà été évoqué. Diane Godin souligne par exemple la « tentation autobioscénique »² manifeste dans cette œuvre. Ce qui retient ici notre attention, ce sont les doubles du double. En effet, Willem se démultiplie lui-même en une foule de personnages qui ne cessent d'échanger avec lui au sujet de l'œuvre en gestation : dans *Rêves*, écrit Diane Godin, Wajdi Mouawad

« multiplie les dédoublements (d'abord dans le duo Willem-Isidore, puis dans cet éclatement du moi en une série de Soulaymâân et, enfin, à travers le fils de l'hôtelière, lui-même écrivain, dont sa mère prétend que Willem lui ressemble), et installe une sorte de théâtre dans le roman dans le théâtre qui rejette d'emblée tout divorce entre la vie réelle et les créations de l'esprit »³.

Là encore, le personnage de personnage garantit le lien entre fiction et réalité. Qu'est-ce qui, dès lors, relie Willem à ses avatars ? Et au-delà, Willem à Wajdi ?

« tous deux portent, au fond du cœur, la même perte ! Exactement la même ! C'est ce qu'on appelle le miracle de la création [...]. Qu'un être qui n'existe pas porte la même douleur qu'un être qui existe, et alors le papier, c'est le lieu de leur rencontre, le lit où ils vont finir par baiser ensemble pour que, de leur perte, ils accouchent de la beauté qui est la leur ! »⁴

C'est donc la « perte »⁵, la douleur, qui relie l'auteur à son personnage. Double de Wajdi Mouawad, Willem est confronté à une perte d'inspiration : l'un comme l'autre se demandent : « que raconter ? »⁶. Mais le double Willem, est lui-même démultiplié en une kyrielle de doubles qui font résonner le dépérissement de leur auteur fictif, et, par ricochet, celui de leur auteur réel. Il n'est que de se reporter aux noms de ces personnages : femme emmurée, homme silencieux, homme écroulé, femme décharnée, femme immobile, homme ensanglanté,

¹ *Ibid.*, p. 37.

² GODIN Diane, « La tentation "autobioscénique": *Rêves* et *Les Sept Jours de Simon Labrosse* », *Jeu : revue de théâtre*, n°96, 2000 (3), p. 29-35.

³ GODIN Diane, « La tentation "autobioscénique": *Rêves* et *Les Sept Jours de Simon Labrosse* », art. cit., p. 31.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, *op. cit.*, p. 44.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 6.

femme décapitée, femme ensevelie... tous disent la déchéance et l'affliction. Ces personnages de personnage garantissent à leur tour le lien entre réel et fiction.

2.2. Alter egos

Après avoir passé en revue les doubles créés par des personnages, répertorions les figures d'alter egos. La gémellité que nous évoquons à présent n'est pas de sang, mais de cœur, qu'elle ait été, ou non, consciente. Nous évoquerons tout d'abord « l'amouritié »¹, puis l'amitié mouawadiennes, puis la communion inconsciente de destins.

2.2.1. « L'amouritié »², une relecture mouawadienne du mythe de l'androgynie platonicien

Le théâtre de Wajdi Mouawad met en scène de nombreux couples fusionnels qui réactivent le mythe de l'androgynie platonicien.

Dans *Le Banquet*, Aristophane raconte en effet qu'à l'origine les hommes avaient « quatre mains, autant de jambes, deux visages tout à fait pareils sur un cou rond, et sur ces deux visages opposés une seule tête »³. Pour affaiblir les hommes, Zeus décida de les couper en deux.

« Or quand le corps eut été ainsi divisé, chacun, regrettant sa moitié allait à elle ; et, s'embrassant [...], [ils] s'enlaça[ient] les uns les autres avec le désir de se fondre ensemble, [...] C'est de ce moment que date l'amour inné des hommes les uns pour les autres : l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine. Chacun de nous est donc comme une tessère, [un symbole] d'hospitalité, puisque nous avons été coupés comme des soles et que d'un nous sommes devenus deux ; aussi chacun cherche sa moitié. Tous les hommes qui sont une moitié de ce composé des deux sexes que l'on appelait alors androgynie aiment les femmes, [...] de même toutes les femmes qui aiment les hommes »⁴.

L'idée d'une unité retrouvée dans l'amour est fréquemment ravivée dans l'œuvre mouawadienne. Cette reconnaissance élective de l'autre comme moitié perdue, comme alter ego, porte un nom : « amouritié »⁵. Ainsi, Jeanne et Ismail se sont reconnus :

« JEANNE. Ismail, je crois bien que je suis née. Je veux dire par là que, prenant de plus en plus conscience que tu es là, je prends conscience aussi que je suis là.

LE PÈRE JEUNE. Pour toi comme pour moi. Parce que moi et toi, toi et moi [...]

Jeanne, je suis venue te voir au milieu du vent de la mer, pour te demander de m'épouser. Je t'aime, ne dis rien ! Je suis fou parce que je suis là avec toi, face à la mer, pour te dire mon amour, mon amitié, pour te dire mon amouritié. »¹.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*

³ PLATON, *Le Banquet*, traduction Émile Chambry, Paris, Ellipses, 2018, [IV-siècle av. J.-C.], 189d, p.75.

⁴ PLATON, *ibid.*, 191e-191d, p.77-78.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 57.

Le mot-valise dit l'insuffisance du langage à exprimer le sentiment de plénitude. La fusion des termes « amour » et « amitié » rappelle la fusion originelle des corps, la tentation de retrouver cette unité disparue. Cette « sensation initiale du lien »², c'est aussi celle ressentie par Eitan lors de sa première rencontre avec Wahida à la bibliothèque :

« EITAN. Jusqu'à l'instant T du Big Bang, notre matière devait être déjà enlacée à celle de ce livre en un point infiniment plus petit qu'une tête d'aiguille. Entrelacée de manière si inconcevable qu'il a fallu le Big Bang pour nous séparer et 13,8 milliards d'années pour nous réunir dans cette bibliothèque, vous, moi, et le livre, à nous faire ressentir au-delà du temps et de l'espace la sensation initiale du lien »³.

Néanmoins, ce syncrétisme est à jamais perdu et c'est ce qui fonde le drame des personnages.

Nawal dans *Incendies* a par exemple retrouvé sa moitié, mais trop tôt, trop jeune :

« NAWAL. Je dois te le dire à l'oreille, Wahab, après je ne pourrai plus te demander de rester dans mes bras même si c'est ce que je veux le plus au monde, même si j'ai la conviction que je serai à jamais incomplète si tu demeures à l'extérieur de moi, même si, à peine sortie de l'enfance, je t'avais trouvé, toi, et qu'avec toi je tombais enfin dans les bras de ma vraie vie »⁴.

Nawal, Wahab (la proximité de leur nom même l'indique) sont deux alter egos. Ils sont deux parties d'un même tout, qui du fait des convenances, de la pression du microcosme dans lequel ils évoluent, ne peuvent se réunir, même si c'est ce qu'ils cherchent, à chaque instant. « Maintenant que vous sommes ensemble ça va mieux »⁵ scandie Nawal, à plusieurs reprises, en souvenir de cet amour perdu. On retrouve cette idée lorsque Esther raconte à sa soeur, Edwige, celui qu'elle aime :

« ESTHER. Il est parti vers son amie la lumière [...]. On devait l'attendre à la gare, [...] il est descendu sur les rails [...]. Du quai, je l'ai vu, j'ai appelé, il m'a vue, j'ai couru vers lui, je courais vers lui et je le regardais, je le regardais et je me disais que c'était lui ; qu'à peine sortie de l'enfance je l'avais trouvé, lui ! [...] [D]ans ma course j'avais la conviction que je serais à jamais incomplète s'il demeurait à l'extérieur de moi et qu'avec lui enfin je tombais tête la première dans les bras de ma vraie vie »⁶.

Mais la « vraie vie »⁷, dans son intensité fusionnelle, ne peut avoir lieu ici-bas : Wahab doit quitter Nawal, Wahida rompt avec Eitan, Jeanne meurt en couche, tout comme Esther⁸. Si elle existe, c'est peut-être ailleurs, comme dans les eaux glacées du Saint-Laurent où Norvège et

¹ *Ibid*, p. 52-57.

² MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, Babel Littérature, 2019, [2017], p. 15

³ *Ibid*.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 33.

⁵ *Ibid*.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁷ *Ibid*.

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 70-71.

Murdoch, ces deux assoiffés d'infini, furent retrouvés, « amoureux étranges »¹, « corps enlacés depuis si longtemps que leurs cadavres se sont fondus l'un dans l'autre »².

L'amour n'est pas le seul sentiment où l'on se reconnaît en l'autre. L'amitié établit elle aussi un lien indéfectible entre alter egos.

2.2.2. L'amitié

La gémellité du personnage mouawadien s'actualise quelquefois dans l'amitié. Le « je » reconnaît en l'autre un alter-ego qui lui ressemble, grâce auquel il peut, en retour, se définir.

2.2.2.1. Littoral : de l'amitié rêvée à l'amitié réelle

Dans *Littoral*, plusieurs figures s'imposent comme des doubles de Wilfrid, le personnage principal qui vient de perdre son père et qui se met en quête d'un lieu de sépulture. Le réalisateur tout d'abord. Le jeune homme ne cesse en effet de s'imaginer tourner dans un film³. Il est toujours suivi de cet être fictif qui se présente comme un alter ego : « WILFRID. Et toi, tu es qui ? Qu'est-ce que tu veux ? / LE RÉALISATEUR. Je suis toi »⁴. Au réalisateur, il faut ajouter le chevalier Guiromelan, autre double qui émane de l'esprit de Wilfrid quand le jeune homme a besoin de réconfort :

« LE CHEVALIER. Je ne t'abandonnerai jamais [...].
Nous resterons fidèles l'un à l'autre.
Mon amitié pour toi est si grande
Que malgré toi
Je resterai ta force. [...]
Wilfrid,
Rien n'est plus fort que le rêve qui nous lie à jamais »⁵.

Le réalisateur, comme le chevalier, sont deux doubles de Wilfrid, mais ces amis fictifs vont peu à peu s'estomper :

« Le mouvement qui s'ébauche dans *Littoral* est [...] celui d'une intériorisation des doubles fictifs qui, à la fin, disparaissent de l'espace de la représentation. Alors que pendant la majeure partie de la pièce, l'espace intérieur, fantasmatique et subjectif de Wilfrid est extériorisé et représenté sur le même plan que les actions identifiées comme appartenant à un réel objectif, Wilfrid parvient à la fin à rejeter le chevalier-réalisateur dans l'espace qui lui revient, celui du hors-scène »⁶.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, op. cit., p. 13.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 29-30.

⁶ LENNE Lise, "Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène...", *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2007), n° 0 : *En quête du sujet*, mis à jour le : 17/06/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>.

Doubles imaginaires de Wilfrid, le chevalier et le réalisateur cèdent progressivement leur place à des alter egos réels (toute proportion gardée bien évidemment). « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre »¹ s'écrie Simone. Cet autre, ces autres sont Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine. Ils vont marcher aux côtés de Wilfrid, portant le cadavre du père jusqu'à la mer. Partageant la quête et le pain du jeune homme, ils deviennent de véritables complices. « Vous savez comment on appelle ceux qui mangent le même pain ? » demande Sabbé. « Des "copains" »². « Toi et moi on est pareils »³, dit encore Wilfrid à Joséphine, « Moi mon père, toi tes noms »⁴. Progressivement, Amé, Sabbé et Massi reconnaissent enfin, dans le père de Wilfrid, leur propre père⁵. Ainsi donc, c'est par l'expérience de ces « rencontres significatives »⁶, par l'expérience de ce qui, intimement, le relie à l'autre, que Wilfrid pourra « retrouver le fondement même de son existence et de son identité »⁷.

2.2.2.2. L'amitié extrême dans Forêts

Dans *Forêts*, le dédoublement amical est poussé à l'extrême : pour sauver son amie Sarah Cohen, Ludivine Davre lui propose d'échanger leur identité :

« LUDIVINE. Sarah, j'ai tout vécu avec toi, et par toi [...]. J'ai tout pleuré par toi, j'ai tout ri par toi, j'ai tout compris par toi et j'ai tout appris par toi et tu ne veux pas que je meure pour toi ? [...] Sarah, un jour quelque chose viendra témoigner de ce que toi et moi nous aurons fait l'une pour l'autre et aura le visage de notre jeunesse sacrifiée. Et alors, toi et moi, on aura tordu le coup au destin en tenant nos promesses jusqu'au bout [...]. Promets-le-moi. [...]

SARAH. Je te le promets.

LUDIVINE. Ludivine, regarde-moi, je suis Sarah, c'est moi ! »⁸

Ici, l'alter devient l'ego. L'os retrouvé dans le cerveau d'Aimée, la mère de Loup, deux générations plus tard, est le symptôme concret de ce transfert d'identité. Accroc mystérieux sur lequel achoppent les interrogations de Douglas Dupontel et de la jeune fille, il est, assurément, un ressort dramaturgique essentiel :

« DOULAS DUPONTEL. Êtes-vous Loup Keller ? Êtes-vous Loup Cohen ? ou la rencontre entre Keller et Cohen ? Qu'est-ce qui est vrai ? Nous cherchons toujours nos origines en remontant le fil qui nous rattache à notre sang et c'est dans le sang que mon père a tenté de trouver le visage de ce crâne. Il ne pouvait pas savoir que la réponse se situait en dehors de la sphère scientifique, [...] dans cela qui nous dépasse et nous émeut à

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 69.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁶ MOUAWAD Wajdi, "De l'origine de l'écriture", *Littoral*, op. cit., p. 9.

⁷ *Ibid.*

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, Babel Littérature, 2012, p. 155-156.

chaque instant, cela que Ludivine et Sarah ont connu, que des générations ont connu avant elles et que d'autres connaîtront encore, sans que personne ne parvienne à l'expliquer jamais [...].

LOUP. Amitié »¹.

Si ce lien entre le même et l'autre, par la substitution de l'alter à l'ego, est poussé à l'extrême dans *Forêts*, il prend, dans *Soeurs* et *Tous des oiseaux*, la forme de destins qui se font écho.

2.2.3.1. La communion de destins : Geneviève Bergeron et Layla Bintwarda dans *Soeurs*

Soeurs met en scène deux femmes a priori étrangères l'une à l'autre. Geneviève Bergeron, médiatrice en conflits internationaux, est québécoise ; Layla Bintwarda, agente d'assurances, d'origine libanaise. Pourtant, ces deux inconnues se découvrent soeurs de destinée. L'une comme l'autre apparaît seule sur le plateau ; la première, au téléphone avec sa mère², la seconde, avec son père³. Elles ont le même âge⁴, le même goût pour le « Kébbé Arnabiyyé »⁵, le même énervement lorsque l'on écorche leur nom. Alors qu'elle ne connaît pas Geneviève Bergeron, Layla Bintwarda a exactement la même réplique lorsque l'on prononce mal le patronyme de celle-ci : « Geneviève Bergeron, pas "Dgenevivi Burger-on". Y a pas de burger là-dedans »⁶. Pleinement investies dans leur travail et dans la relation au parent qu'il leur reste, elles ont le même besoin d'amour et de reconnaissance⁷. L'une comme l'autre « craque[nt] »⁸ au cours de la pièce et cherchent à échapper au monde pendant quelque temps. Elles se réfugient sous le lit de la chambre d'hôtel dévastée, dans un espace que l'on analysera comme un espace utérin⁹.

Le dramaturge ne cesse de souligner la parenté qui existe entre les deux personnages. D'un point de vue formel, certaines scènes sont construites en miroir. Ainsi, lors de la scène 15, intitulée « archange de l'une à l'autre », Geneviève se confie-t-elle à Layla dans une longue tirade où elle exprime ses douleurs et déceptions intimes¹⁰. Dans la scène suivante, « 16. archange de l'autre à l'une », c'est Layla qui trouve en Geneviève une oreille attentive. Elle finit d'ailleurs par affirmer leur communauté de destins :

« Il faut des ponts pour faire face, pour faire front. Et nous, nous sommes ces ponts, Geneviève, et nous devons tenir jusqu'à ce que le dernier des humiliés soit passé. Après,

¹ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 157-158.

² MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p. 26 et 37.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ *Ibid.*

⁹ Voir *infra*, I^{er} partie. Chap. II.II.C.3. Le choix, p. 130-131.

¹⁰ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p. 42-43.

seulement, nous pourrions lâcher. Alors ce sera la chute dans le noir merveilleux de l'oubli. Le grand soulagement »¹.

Lors de la représentation, la proximité de deux femmes est soulignée par l'unité de lieu et par le fait qu'elles sont toutes deux incarnées par la même actrice, Annick Bergeron.

Dans une lettre adressée à Emmanuel Clolus, son scénographe, Wajdi Mouawad revient sur les origines du spectacle : comment a émergé son désir de travailler sur sa soeur, comment la nécessité que celle-ci soit incarnée par Annick Bergeron s'est imposée, « pour garder une distance »² et « éviter [l']obscénité »³ :

« J'ai donc demandé à Annick de devenir amie avec Nayla, j'en ai parlé à Nayla qui était d'accord et toutes deux ont bien voulu jouer le jeu [...].

Suivant, de loin, l'évolution de cette rencontre, je me suis mis à m'intéresser aussi à Annick, non pas uniquement comme comédienne, mais aussi pour sa propre histoire et sa propre trajectoire. Cela est venu du fait qu'Annick elle-même [...] faisait des parallèles avec sa propre vie, surprise qu'il y ait autant de points en commun.

Il est alors apparu évident que, s'il s'agissait de créer un spectacle sur Nayla qui serait joué par Annick, le fait que ce soit Annick, précisément, qui joue Nayla, devenait un élément crucial qui élevait le projet à un niveau poétique beaucoup plus excitant, nous sortant du drame personnel pour nous jeter dans les sentiments troubles que notre époque traverse lorsqu'on la regarde à travers le prisme de deux femmes qui n'auraient pas dû se rencontrer, mais les guerres et les exils et les injustices ont créé les conditions géopolitiques pour qu'elles se rencontrent et que l'une se retrouve à interpréter l'autre.

Soeur est devenue *Soeurs* »⁴.

A priori étrangères l'une à l'autre, Nayla Mouawad, la soeur du dramaturge, source d'inspiration originelle pour ce spectacle, et Annick Bergeron, la comédienne qui l'incarne dans le projet, sont amenées à fouiller, ce qui, profondément les relie, les violences collectives notre époque, avec « [ses] guerres et [ses] exils et [ses] injustices »⁵, qui ramènent à l'intime. L'étonnante parenté qui relie Nayla Mouawad et Annick Bergeron inspire l'écrivain pour la création de ses personnages : la gémellité inattendue de Layla Bintwarda et Geneviève Bergeron en découle. Que l'auteur soit attentif à ce qui rapproche ces deux femmes, a priori diamétralement opposées, n'est pas anodin. Qu'il s'efforce, à travers son écriture, de retrouver le lien invisible qui les rassemble concrétise le geste hypoténuse caractéristique de son théâtre. « Deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste hypoténuse »⁶ rappelle l'artiste. Une nouvelle fois, Wajdi Mouawad nous amène à penser l'étranger comme un autre

¹ *Ibid.*, p. 46.

² MOUAWAD Wajdi, « En guise de prologue », *Lettre à Emmanuel Clolus*, in *Soeurs*, *op. cit.*, p. 40.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, *op. cit.*, p. 7.

nous-même, comme pour suggérer que « chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition »¹.

De même que la vie de Layla Bintwarda se trouve étonnamment reliée à celle de Geneviève Bergeron dans *Soeurs*, de même, dans *Tous des oiseaux*, le destin de David Zimmerman est rapproché de celui d'Hassan Al-Wazzân.

2.2.3.2. *La communion de destins : Hassan Al-Wazzân et David dans Tous des oiseaux*

À la fin de *Tous des oiseaux*, David se trouve dans le coma. Lui, qui était fondamentalement épris de religion, lui, qui se croyait Juif et qui détestait les Arabes, apprend brutalement son origine palestinienne. Cette révélation lui est fatale. Pour l'aider à trouver le repos avant de mourir, les médecins lui conseillent d'entendre sa langue maternelle, l'arabe. C'est pourquoi Wahida convoque auprès de lui Wazzân, ce diplomate du XVI^{ème} siècle, musulman devenu chrétien, qui se trouve au cœur de sa thèse. « Qu'ai-je à faire avec toi ? » lui demande David, « Comment toi tu pourras m'aider à partir en paix, moi ? »² :

« WAZZÂN. Ce que tu as vécu, je l'ai vécu.

WAHIDA. Comme toi, Hassan Al-Wazzân a été enlevé à sa vie, comme toi il a pris les habits de l'étranger, comme toi il a changé de religion. [...] Et comme toi il est devenu ami de ses ennemis »³.

Une communauté de destins, tout aussi inattendue, est établie entre l'humaniste de la Renaissance et le personnage colérique fictif qu'est David. L'un comme l'autre portent les stigmates de leur vie potentielle, celle qu'ils auraient vécue si les circonstances en avaient décidé autrement : « comme toi », souligne Wazzân, « je porte les fragments de mon frère jumeau, celui que j'aurais été si tout cela n'avait pas eu lieu »⁴. Ainsi, David et Wazzân, malgré les siècles et les mondes qui les séparent, se révèlent comme des doubles l'un de l'autre, doubles qui portent chacun les vestiges d'un jumeau potentiel, à laquelle l'histoire n'a, cette fois-ci, pas donné corps, mais qui aurait pu avoir été...car, souvent, l'écriture mouawadienne donne chair à ces personnages gémellaires. Ceux-ci apparaissent comme la dernière variante du motif du double, au cœur de l'œuvre de l'auteur-metteur en scène.

¹ de MONTAIGNE Michel, *Essais*, III, 2, Paris, Gallimard, 1960, rééd. 1999, [1580], p. 45.

² MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 126.

³ *Ibid.*, p. 126-127.

⁴ *Ibid.*, p. 126.

2.3. Les jumeaux

Le mythe du double dans le théâtre de Wajdi Mouawad se concrétise pour finir à travers des figures de jumeaux. Nous retiendrons deux exemples pour notre étude : le cas de Jeanne et Simon dans *Incendies*, puis celui des jumeaux de *Forêts*.

2.3.1. Jeanne et Simon dans *Incendies* : un rappel de Romulus et Rémus ?

Dans sa postface à *Incendies*, Charlotte Farcet revient sur la rencontre de Wajdi Mouawad avec Souha Bechara, résistante qui inspira le personnage de Nawal :

« La jeune femme a le même âge que Wajdi Mouawad, mais parle encore l'arabe et a vécu la guerre. Elle est, d'une certaine façon, ce qu'il aurait pu être s'il n'avait pas quitté le Liban : un possible, un jumeau »¹.

C'est suite à cette rencontre que Wajdi Mouawad modifie l'histoire à venir : ce n'est plus une fille, mais un couple de jumeaux qui naîtra du ventre de Nawal. Jannaane et Sarwane, Jeanne et Simon, « le jumeau et la jumelle »², sont nés du viol et de l'inceste :

« MALAK. Je lève le tissu qui protégeait l'enfant, et là, je vois deux bébés, deux, à peine nés, rouges de colère, agrippés l'un à l'autre, serrés l'un contre l'autre, avec toute la ferveur du début de leur existence. Je vous ai [...] nourris et nommés : Jannaane et Sarwane. Et voilà. [...] Les fruits de la femme qui chante sont nés du viol et de l'horreur, ils sauront renverser la cadence des cris perdus des enfants jetés dans la rivière »³.

Comme Romulus et Rémus qui avaient été « confié[s] aux caprices des eaux »⁴, Jannaane et Sarwane devaient être jetés dans la rivière. Ils sont « cerné[s] par la mort, menacé[s] dès [leur] naissance par un univers hostile »⁵. Certes, ce n'est pas une louve, mais un paysan qui sauve les jumeaux mouawadiens. Néanmoins, le souvenir de l'affiche du spectacle dessinée par Lino, tout comme celui du texte⁶, invitent à évoquer cette référence mythique.

Lino revient sur la façon dont l'histoire « belle et sordide à la fois, d'une mère qui a engendré son propre bourreau »⁷, l'a inspirée pour son illustration :

« les images [sont arrivées] comme des blessures. C'est ainsi que le loup rouge est apparu. Cet enfant nourri au sein de sa mère puis enlevé et transformé en bête. Cet enfant pour qui l'amour d'une mère restera inscrit à jamais dans le sang.

¹ FARCET Charlotte, "Postface", in *Incendies*, Wajdi Mouawad, Leméac/Actes Sud, coll. Babel Littérature, 2010, p. 145.

² MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 17.

³ *Ibid.*, p. 100-101.

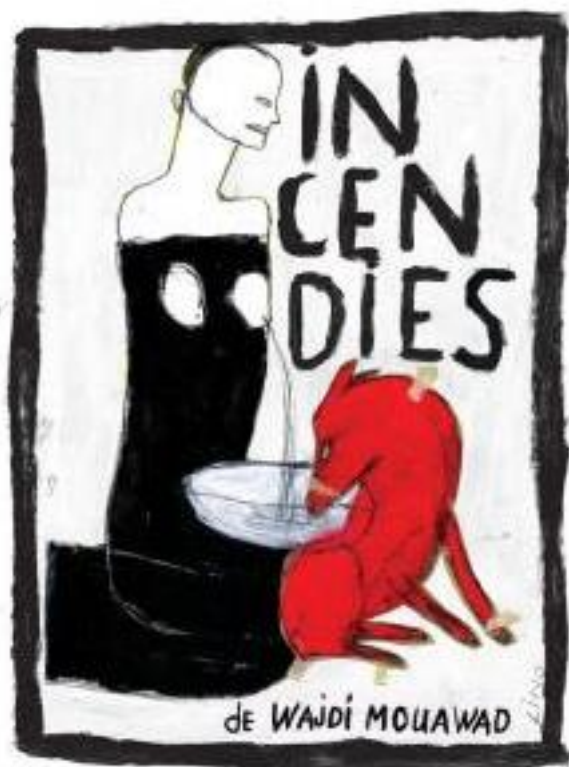
⁴ SELLIER Philippe, "Héroïque (le modèle de l'imagination)", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 735.

⁵ *Ibid.*

⁶ LINO, "Frères", in COUTANT Philippe (dir.), *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Le Grand T Éditions joca seria, Nantes, 2009, p. 47.

⁷ *Ibid.*

En arrivant dans mon petit appartement parisien j'ai tout de suite dessiné le loup rouge.
Puis sont venus la mère et le sein et le lait »¹.



Affiche d'*Incendies* ©Lino

D'une certaine manière, le dessin de Lino rappelle la sculpture de la louve du Capitole allaitant les deux jumeaux, mais en l'inversant, comme le souligne Charline Grand, une des comédiennes interprétant Nawal dans la mise en scène d'*Incendies* par Stanislas Nordey.



La Louve allaitant Romulus et Rémus, Musée du Capitole, Rome.

¹ *Ibid.*

Alors que la louve romaine protège ses petits, on voit, dans l’affiche du spectacle, « Nawal qui nourrit le loup rouge, elle nourrit le monstre »¹. Ce loup rouge représenterait alors Nihad, premier enfant de Nawal Marwan, le fils incestueux, bourreau et violeur de sa propre mère. Les jumeaux, Jeanne et Simon, eux, ne sont pas représentés. Ils peuvent être subrepticement convoqués dans l’imaginaire du spectateur, par la réminiscence inconsciente de la louve capitoline...mais il importe aussi, très vraisemblablement, à l’auteur-metteur en scène, de ne pas donner trop explicitement à voir ces jumeaux bébés, afin de ménager l’effet de révélation finale²...un plus un « peut faire un »³.

2.3.2. La prolifération des jumeaux dans *Forêts*

On dénombre trois couples de jumeaux dans *Forêts* : Edgar et Hélène, sortis du ventre d’Odette⁴, Léonie et son frère monstrueux, qui n’a pas de nom⁵, Aimée et l’embryon qui vit dans son cerveau et s’est transformé en tumeur⁶. La prolifération de ces figures gémellaires découle en partie de l’arborescence narrative de cette pièce. Comme le souligne Charlotte Farcet dans sa postface, le monde qui surgit dans ce troisième volet du *Sang des Promesses*

« est un monde de probabilité, fait de vide et d’échappées, dont le visible n’est qu’une surface. [Telle est] la nature de *Forêts* : alors qu’*Incendies* était newtonienne, obéissant à la ligne et à la gravité, *Forêts* est plurielle, complexe, quantique »⁷.

Présentée de manière morcelée et fragmentaire, l’intrigue entrelace l’intime et le collectif. Elle s’étend sur huit générations, alors que grondent, en arrière-plan, divers événements historiques, parmi lesquels la guerre franco-prussienne de 1872, les deux Guerres Mondiales, la Shoah. La multiplication des jumeaux, dans ce contexte troublé, pose la question du « risque d’être soi »⁸. Selon Lise Lenne, la récurrence du motif gémellaire vient donner corps à une interrogation centrale dans l’œuvre mouawadienne :

¹ GRAND Charline, « Rencontre avec les acteurs Damien Gabriac (Simon), Charline Grand (Nawal 14, 20 ans), Julie Moreau (Jeanne), Véronique Nordey (Nawal 65 ans), Lamy Regragui (Sawda) », *Propos recueillis par Cécile Roy*, le 18 septembre 2008, au Théâtre National de Bretagne, disponible dans *Pièce (dé)montée* consacrée à *Incendies* de Wajdi Mouawad, mis en scène par Stanislas Nordey, n°55, octobre 2008, p. 21.

² Voir *infra*, III^e partie. Chap. VII.II.C. La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

³ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 120.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 108.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ FARCET Charlotte, « Postface », in *Forêts*, Wajdi Mouawad, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. Babel Littérature, 2012, p. 173.

⁸ L’HÉRAULT Pierre, « Au risque d’être soi », *Spirale*, n°214, 2007, p. 55.

« comment affirmer son moi tout en laissant un espace en soi et hors de soi pour l'autre... et peut-être, de manière plus ouverte, où et comment naît le théâtre si on le définit comme naissance du dialogue avec l'autre ? »¹

Enfin, la figure du jumeau, comme, plus généralement, celle du double, sert d'appui à la construction d'une dramaturgie où le moi part en quête de lui-même.

3. L'odyssée intime

Le mythe du double est donc récurrent dans l'œuvre mouawadienne. Il s'actualise de diverses façons, par des couples de créateurs et créatures, d'alter egos et de jumeaux. À chaque fois, ce dédoublement est le signe d'un moi scindé, fracturé. Il dit quelque chose d'une blessure originelle à panser (penser) par l'écriture. C'est pourquoi « l'exil de soi »², que le dédoublement figure de manière concrète, est souvent corrélé à un cheminement de reconquête du moi. Si, comme le dit Georges Banu, « la quête, c'est la tentative de découvrir le monde ; l'odyssée, c'est la tentative de rentrer chez soi »³, force est de constater que l'élan dramaturgique à l'œuvre dans le théâtre mouawadien est plutôt celui d'un mouvement centripète que centrifuge. Ce cheminement est évident dans les trois premières pièces du *Sang des Promesses* :

« *Forêts*, en ce sens, clôt définitivement ce "quelque chose", sans nom, sans titre, sans rien, amorcé en 1997. "Quelque chose" qui pourrait ressembler à une odyssée entreprise par Wilfrid dans *Littoral*, poursuivie par Jeanne dans *Incendies* et que Loup mène à son terme dans *Forêts* »⁴,

mais on le retrouve également dans *Seuls, Inflammation du verbe vivre*, ou, de manière plus détournée dans *Assoiffés* par exemple. C'est également ce qui intéresse Wajdi Mouawad lorsqu'il monte Sophocle. De quoi s'agit-il ? D'une dramaturgie fondée sur une révélation progressive, qui met en scène « la nécessité pour le sujet, pour le *je*, de se découvrir tel qu'il ne se connaissait pas, de se découvrir autre »⁵. Après avoir percé le secret de leurs origines, Wilfrid, Jeanne et Simon, Loup, s'acceptent tels qu'ils sont. Harwan, lui, comprend qu'il aurait dû être peintre, Wahid, qu'il doit œuvrer en faveur de la poésie. Quant à Boon, l'anthropologue judiciaire, il redécouvre l'écrivain assoiffé de beauté qu'il était, adolescent.

¹ LENNE Lise, "Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène...", art. cit.

² LÉPINE Stéphane, "Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre", in *Jeu : revue de théâtre*, n°73, 1994, p. 87.

³ BANU Georges, cité par Wajdi Mouawad, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 45.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "La contradiction qui fait tout exister", in *Forêts*, op. cit., p. 11.

⁵ LENNE Lise, "Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène...", *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2007), n° 0 : *En quête du sujet*, mis à jour le : 17/06/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>.

Le parcours de tous ces personnages s'apparente à une odyssee intime, au cours de laquelle chacun découvre (ou re-découvre) la vérité profonde de son moi.¹

Le déploiement, dans ses diverses acceptions, du mythe du double, est révélateur d'une interrogation centrale dans l'œuvre mouawadienne, qui questionne identité et altérité. Mais parfois, cette œuvre met en scène un moi altéré, devenu étranger à lui-même. C'est le cas de la réécriture de la figure de Phèdre que propose *Une chienne*.

B. Phèdre ou le moi devenu autre

Dans *Une chienne*, la fille de Minos et de Pasiphaé, consumée par l'amour qu'elle ressent pour Hippolyte, ne s'appartient plus. « Elle ne se supporte plus elle-même »², « victime du vertige envoyé par un dieu »³. La passion bouleverse le moi qui, irrévocablement, devient autre.

1. De la traduction à l'adaptation

C'est à la demande de Krzysztof Warlikowski que l'auteur franco-libanais s'attelle à cette figure mythique. Initialement, le canevas de *Phèdre(s)* imaginé par le metteur en scène polonais s'articulait en trois temps. Les pièces d'Euripide et de Sénèque devaient en constituer le premier volet, *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane, la section centrale, tandis que l'ultime chapitre du roman de Coetzee, *Elisabeth Costello* achevait le triptyque. Krzysztof Warlikowski sollicite Wajdi Mouawad pour revoir la traduction des auteurs antiques, à laquelle il demande de donner un tour « plus poétique, plus moderne aussi »⁴. Hypoténuse, le geste créatif mouawadien doit donc tisser un lien entre les textes d'hier et la création contemporaine. Seulement, l'écrivain confie qu'il devient peu à peu impossible « de rester fidèle aux auteurs tout en satisfaisant les intuitions de Krzysztof »⁵. Après quelques mois de travail, celui-ci apprend du metteur en scène qu'il a « décidé de laisser tomber Euripide et Sénèque »⁶. « Le projet qui s'appelle *Phèdre(s)* est de trois auteurs », annonce Warlikowski,

¹ Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap. VII.II.C. La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

² SÉNÈQUE, *Phèdre*, in *Théâtre complet*, traduction et présentation de Florence Dupont, Arles, Actes Sud, coll. Thesaurus, 2012, p. 41.

³ EURIPIDE, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, traduit du grec par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 38.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Une amitié", in *Une chienne*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*

⁶ MOUAWAD Wajdi, "Une amitié", in *Une chienne*, *op. cit.*, p. 12.

« Toi, S. Kane, et J-M Coetzee ! »¹. *Une chienne* devient dès lors une œuvre polymorphe, qui, non contente de rattacher le mythe antique à l'époque moderne, doit également faire la jonction entre deux artistes « que tout, ou presque, [...] sépare »² : « Le style, la manière, la vie. Nos langues maternelles diffèrent, notre théâtre aussi, ainsi que l'histoire de la Pologne et celle du Liban, nos pays respectifs »³. Malgré ces différences flagrantes, Wajdi Mouawad s'attache à mettre en évidence ce qui, selon lui, le relie intimement à au « théâtre écorché »⁴ de Krzysztof Warlikowski. Cet artiste, affirme-t-il, n'est

« pas un cynique, même si, chez lui, la rage et l'acidité d'une conscience désenchantée sont toujours à portée de main. [C'] est un démon révolté contre le conservatisme de l'enfer et ses mises en scène cherchent, dirait-on, à réinventer les paradis perdus »⁵.

Contre le cynisme, Wajdi Mouawad ne cesse de prôner le lyrisme et l'enchantement. Il définit l'œuvre de Warlikowski à l'aune de ses obsessions : enchantement vs désenchantement, lyrisme vs cynisme. Cette entreprise artistique doit les amener à « réinventer » ensemble « les paradis perdus »⁶. Comment celle-ci se concrétise-t-elle ?

2. Un exemple d'innutrition

Krzysztof Warlikowski transmet à Wajdi Mouawad un montage conçu à partir de l'*Hippolyte* d'Euripide et de la *Phèdre* de Sénèque. Le dramaturge qui, au départ, n'est chargé « que de revamper la langue »⁷ des pièces mythiques, finit par rédiger sa propre version de l'histoire. Cependant, la fréquentation assidue des textes sources façonne son écriture, qui se révèle profondément marquée par la matière antique. L'analyse de l'intrigue rend l'innutrition de l'auteur manifeste. *Une chienne* se compose de cinq sections. La première (1. beauté) est conçue comme un dialogue entre La Vierge et Aphrodite. Version chrétienne de Diane/Artémis, La Vierge mouawadienne s'écarte néanmoins de ses modèles antiques. Regrettant l'image de pureté qu'elle s'est vue imposer, elle accepte de partager avec la déesse de l'amour l'affiche d'une nouvelle production pornographique. Les propos d'Aphrodite sont, quant à eux, directement inspirés du prologue d'Euripide : offusquée par l'indifférence d'Hippolyte, celle-ci se venge en instillant dans le cœur de Phèdre un amour incestueux et

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, "Une amitié", in *Une chienne*, *op. cit.*, p. 10.

³ *Ibid.*

⁴ BANU Georges, "Postface", *Krzysztof Warlikowski. Théâtre écorché*, Ouvrage conçu et réalisé par Piotr Gruszczyński, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud, 2007, p. 183.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, « Une amitié », *op. cit.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ MOUAWAD Wajdi, "Rencontre avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad", Entretien mené par Daniel Loayza, le 6 octobre 2015, in *Dossier de presse de "Phèdre(s)" du Théâtre de l'Odéon*, disponible sur le site du théâtre à l'adresse suivante : http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/dossier_de_presse_phedres.pdf, p. 5.

irrésistible. La deuxième scène (2. cruauté) se nourrit des deux pièces de l'Antiquité, donnant à voir l'aveu de Phèdre à Cénone. La troisième (3. innocence) s'inspire du texte grec. Phèdre entend les confidences que la nourrice adresse à Hippolyte. Comme chez Euripide, celles-ci ont lieu hors-scène. La femme de Thésée défaille, ce qui permet le télescopage des versions grecque et latine. En effet, à la scène suivante (4. pureté), Phèdre se retrouve dans les bras d'Hippolyte. Ce dialogue intime, qu'Euripide avait refusé à ses personnages, est inspiré de Sénèque. Cependant, la douceur de l'échange imaginé par Mouawad contraste avec la violente réaction du héros latin. La dernière section (5. réalité) clôt l'œuvre en superposant les plans de la fiction : on y voit l'Ange pénétrer la chambre de la Vierge pour lui faire l'amour, tandis que Phèdre se pend en les regardant. La Phèdre mouawadienne s'inscrit donc bien dans un double héritage gréco-latin. Quels fils de l'écheveau mythique l'auteur francophone retient-il ?

3. Les mailles du mythe

Dans sa préface à l'œuvre, Wajdi Mouawad fait part de sa réaction lorsqu'il apprend que Krzysztof Warlikowski lui demande d'écrire sa propre version du mythe :

« Évidemment. On tremble et on dit oui. On ne refuse pas Phèdre. Les choses n'arrivent pas sans raison [...] Krzysztof a perçu combien cette histoire me concernait bien plus que je ne l'avais figuré. Écrire, c'est porter vers le haut l'élan de son propre cri. C'est faire naître des ombres. Sans plus d'Euripide ni de Sénèque derrière lesquels me protéger, il m'incombait de renifler les mailles de cette Phèdre »¹.

Tout en esquissant la métaphore canine cultivée dans sa réécriture, le dramaturge exprime combien cette figure antique résonne en lui. De l'écheveau mythique, Wajdi Mouawad retient trois fils en particulier, qui lui permettent de faire le lien entre le récit antique et la réception actuelle et personnelle qu'il en a : la barbarie, l'humiliation, et l'indifférence.

3.1 Une Phèdre barbare

C'est tout d'abord une Phèdre barbare, plongeant aux racines de son enfance que Wajdi Mouawad souhaite mettre en scène :

« La reniflant, j'ai trouvé des odeurs familières qui m'ont rappelé l'origine phénicienne de Phèdre, celle de sa mère Pasiphaé et de sa grand-mère Europe, enlevée par Zeus sur les plages de Sidon où, enfant, nous allions pique-niquer avec mes parents. Cette Phèdre-là était libanaise, palestinienne, syrienne. Elle était de mon sang. J'étais donc à même de réaffirmer à un public européen le fond asiatique de Phèdre. Elle, joyau de l'écriture racinienne, était une Levantine, une chienne »².

¹ MOUAWAD Wajdi, "Une amitié", *Une chienne, op. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 12-13.

Dans un entretien, Krzysztof Warlikowski souligne toute l'étrangeté du personnage mouawadien, qu'il oppose à celui façonné par Sarah Kane :

« sa Phèdre est une fille de l'Occident, [...] sa modernité est le rejeton d'une très vieille histoire européenne. Alors qu'avec Wajdi, on a une version barbare, sauvage, de la folie de Phèdre, avec une Aphrodite/Astarté/Ishtar qui plonge ses racines dans le Moyen-Orient»¹.

Si la Phèdre mouawadienne est barbare, c'est tout d'abord dans son rapport à la parole. Lorsqu'elle entre en scène, la femme de Thésée délire. Elle ne parvient pas à prononcer son nom :

« PHÈDRE. Ph...Ph... Ph...Je peux pas je peux pas je peux pas je peux pas je peux pas...Ph... Ph...Pauvre lumière ! Ph...Ph...Pauvre luciole !...Tu pleures ? Non !...Non je ne pleure pas ! Cours ! Je peux pas je peux pas je peux pas je peux pas je peux pas ! Non, ne pleure pas...Ph...Ph...Ph...»²

Phèdre, dès sa première apparition, ne s'appartient plus. Le moi est profondément altéré par la passion. Le bégaiement signale cette dépossession. Étymologiquement, le « barbare » est d'ailleurs le bègue, celui qui ne parle pas aisément la langue du pays, l'étranger (par la répétition de la labiale, l'onomatopée expressive *balbus* -bègue, en latin, qui devient *barbarus*-fait entendre la difficulté d'élocution).

Comme la parole est impossible, le corps prend le relais. Il donne à voir toute la violence sauvage de la passion coupable. Ainsi, le sang menstruel de Phèdre se mêle-t-il à ses vomissements répétés :

« *Ses jambes sont tachés par le sang menstruel. Elle veut se nettoyer, ne sait pas comment faire [...] Elle vomit. [...]. Elle recueille du sang qui coule de son sexe [...]. Phèdre boit le sang. [...]. Phèdre vomit* »³.

On reconnaît l'esthétique du jaillissement caractéristique de l'écriture mouawadienne. Le flux continu d'humeurs physiques disent la force torrentielle, sauvage, de la passion. Phèdre « vomit », à plusieurs reprises. Or, qu'est-ce que la régurgitation, sinon le symptôme patent d'une altérité en soi ? Alors que Phèdre tente au départ d'effacer le signe de la sexualité coupable qui émane de son corps (« *Elle veut se nettoyer* »), elle finit par l'accepter et s'en nourrir. Le sang menstruel est manifestation visible de la sexualité et du désir. Que Phèdre l'ingère, montre concrètement combien ce personnage se nourrit exclusivement de sa passion coupable. Par ailleurs, l'absorption du sang nous amène peut-être aussi à voir en Phèdre une figure christique, d'autant que le fils de La Vierge vient d'être évoqué lors de la section

¹ WARLIKOWSKI Krzysztof, "Rencontre avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad", art.cit., p. 5.

² MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, op. cit., p. 24.

³ *Ibid.*, p. 24-27.

précédente : « [un] dieu amour se consacrant tout entier à sa création et l'aimant jalousement »¹. Le Christ, comme Phèdre, sont Amour. Seulement, si le Christ meurt pour les autres, Phèdre, elle, n'est qu'une victime collatérale d'Aphrodite, qui souhaite se venger du dédain d'Hippolyte. À la résurrection du premier, fait écho « l'immortalité »² que la seconde doit au récit mythique dont elle devient l'héroïne le jour où elle croise le regard d'Hippolyte :

« Phèdre est née ce jour-là. Phèdre est devenue Phèdre à cette croisée des regards. Elle a accédé à l'immortalité. Depuis, elle brûle pour Hippolyte, affolée, hors d'elle-même, taradée par l'aiguillon du désir »³.

Le déchaînement violent et incontrôlable du corps et de la parole manifeste la barbarie essentielle de la Phèdre mouawadienne. Une nouvelle fois, Krzysztof Warlikowski l'oppose à celle de Sarah Kane :

« La Phèdre de Sarah Kane est dans un monde de culture, de parole contrôlée, de réticence. Toi », dit-il à Wajdi Mouawad, « tu as écrit la part barbare de Phèdre, la folie de sa parole. D'un côté, on a l'héroïne aliénée par son rang, son rôle, sa famille, de l'autre, cette barbarie où elle révèle sa vérité »⁴.

Mais comme toujours chez Mouawad, la violence est née de la violence. La barbarie sauvage de Phèdre trouve son origine dans son humiliation.

3.2 Une Phèdre humiliée

Phèdre, nous rappelle Wajdi Mouawad, « c'est une petite fille qui assiste au massacre de sa culture... »⁵. D'un mythe essentiellement centré sur l'intime, le dramaturge repère ce qui l'ouvre à une dimension collective. « Penser cela après les attentats de novembre 2015 à Paris, c'était retrouver les lieux des massacres de mes guerres et de mes exils puisque tel fut aussi le destin du peuple de Phèdre, après que Thésée eut décimé la cité de Minos »⁶. C'est pourquoi il importait à l'auteur de décentrer le mythe, en en proposant une version "barbare" :

« En rapatriant pour ainsi dire la source des divinités européennes vers cette Asie qui nous fait si peur, j'ai pu poser une problématique qui me tient à cœur : l'histoire est toujours racontée par les vainqueurs. J'ai tenu à souligner, dans cette version-ci, que Thésée, qu'on présente souvent comme le fondateur d'Athènes, était aussi un personnage de terreur. Du point de vue des vaincus, il est terrifiant »⁷.

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*

⁴ WARLIKOWSKI Krzysztof, "Rencontre avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad", art.cit., p. 6.

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Rencontre avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad", art.cit., p. 5.

⁶ MOUAWAD Wajdi, "Une amitié", *Une chienne*, op. cit., p. 13.

⁷ *Ibid.*

Ainsi Wajdi Mouawad donne-t-il à entendre, dans un récit rétrospectif, l'humiliation de cette figure mythique :

« PHÈDRE. Après la mort de l'enfant taureau, après la trahison d'Ariane, après la débâcle, les Grecs nous avaient rassemblés, nous, les fils et filles de l'antique Europe [...] et avaient creusé un grand trou dans le terrain vague qui servaient aux foires où l'on égorgeait les cochons pour les vendre. Les enfants avaient été alignés les uns à côté des autres. Vingt-trois enfants de notre race, dont le grand Thésée avait ordonné le meurtre pour bien nous faire comprendre qu'il ne rigolait pas et qu'après avoir décimé l'enfant difforme caché au fond de son dédale, il n'hésiterait pas à nous exterminer tous. Les vingt-trois enfants pleuraient, se serraient les uns contre les autres, appelaient leurs parents, tendaient leurs mains. Même les soldats tremblaient. On les a déshabillés, on les a enchaînés, et Thésée, en souvenir des Grecs dévorés par l'enfant taureau, a ordonné qu'on lâche les chiens. Les chiens se sont élancés ! Alors, nous sommes entrés dans le temps du cauchemar. Les mères se débattaient comme des ourses devant la mort de leurs oursons ! De leurs seins on a vu le lait jaillir à nouveau ! Une lamentation immense ! Le temps des chiens ! Tout cela cauchemar aux yeux des hommes qui étaient eux-mêmes des cauchemars. Mastication des innocents, dévoration des enfants. L'horreur, l'horreur ! Une fois les chiens repus, Thésée a ordonné à notre peuple de danser, et je les ai vus danser dans la grande mare de sang. Ceux qui refusaient étaient abattus, ceux qui tombaient étaient abattus, rajoutant du sang au sang, et c'est cette flaque du sang qui me coule du ventre mois après mois. Alors, [...] pour que cesse la défaite, l'humiliation, j'ai parachevé mon destin.

[...] Je me suis approchée de Thésée, je me suis présentée à lui et, comme un défi lancé à tous les Grecs, je lui ai dit : "Je suis Phèdre, enfant de Minos et de Pasiphaé, et fille de la lumière, unique survivante de cette lignée de rois que tu viens aujourd'hui d'exterminer toi, Thésée, fils d'Égée et d'Étira, et de moi, tu feras ton épouse légitime et ta reine"»¹.

Phèdre revit dans cette tirade l'horreur du massacre de son peuple. Le motif du sang concrétise une nouvelle fois le glissement de l'intime au collectif. Le sang menstruel, signe visible de la passion coupable de Phèdre, se confond en effet avec celui du peuple décimé. « Le sang », rappelle Phèdre, « comme la merde, comme le sperme, [...] ne ment pas »². Il dit à la fois la douleur d'une femme et celle d'un peuple. Donné en pâture aux « chiens »³, celui-ci est dévoré, avili, mis à terre. Phèdre, la reine elle-même, est devenue « chienne »⁴, comme le rappelle, d'ailleurs, le titre de cette réécriture. L'« humiliation »⁵ de cette figure mythique est à comprendre au sens fort, étymologique, de celui qui est rabaissé plus bas que terre (le terme "*humiliation*" vient du latin "*humus*", la terre).

Krzysztof Warlikowski repère d'ailleurs l'omniprésence de cette substance dans le texte de Wajdi Mouawad : « Tu as », dit-il au dramaturge, dans ton écriture

¹ *Ibid.*, p. 29-30.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 29-30.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

« un rapport à la terre qui est très fort. Chez Sarah Kane, le sol est quasiment toujours absent, on ne le touche pas, la terre est toujours couverte d'un plancher. Chez toi, elle est matérielle tout de suite : sèche ou boueuse, souillée, fécondée... C'est très archaïque »¹.

La mémoire de la terre, souillée par le sang des massacres, le « souvenir des hécatombes »², le respect des ancêtres devraient empêcher l'amour de Phèdre. Il n'en est rien. Vaincue par Thésée, la fille de Minos et de Pasiphaé est également terrassée par sa passion :

« Être l'épouse de Thésée, l'assassin de ma terre, c'était rester au plus près de ma tribu, m'interdire toute possibilité d'oubli, garder brûlante la douleur. Mais ressentir ce que je ressens pour le fils de cet homme, éprouver une folie pareille, une joie aussi pure, c'est les trahir, les déterrer pour les donner en pâture aux oiseaux »³.

Cette terre, qui garde en son sein des cadavres, fut, à l'origine, victime d'un viol :

« APHRODITE. [...] Contre la terre, le ciel s'abattait de tout son poids et, aux hallalis des grands soirs, on pouvait voir les éclairs renaître de leurs décharges. [...] La terre, soumise à sa condamnation, écartait les jambes, acceptait son viol. Perforée par la foudre, elle subissait le déferlement morbide du ciel, son éjaculation stérile, infertile, puisque six mois plus tard, elle n'enfantait que plus de chaleur et plus de déserts. Aujourd'hui, il y des voitures. Des magasins, des grandes surfaces. Aujourd'hui, plus personne ne se rappelle. Tant mieux. La démocratie n'a nullement besoin des délires de la nature. Nous y avons mis à la place un ordre nouveau. Et cette civilisation, cette noblesse, cette culture, ce savoir-vivre dont vous profitez tous, ces lois, cette liberté de dire et d'être, cette mondanité ravissante n'est-ce pas, avec son lot de journalistes et de stars, sa cohorte de vedettes, tout ce *show of*, toute cette *crowd*, tout cela de si admirable est sorti de ma chatte »⁴.

On voit comment s'opère, subrepticement, le glissement de la terre à Aphrodite. Évoquant le sexe matriciel de la terre, violée par le ciel, la déesse de l'amour mentionne les divers éléments constitutifs de la création, dans une énumération qui s'achève par la mention de son origine : « [sa] chatte »⁵. La boucle est bouclée. Aphrodite (dont le sexe féminin s'oppose métaphoriquement à celui de Phèdre, qui, elle, est « une chienne »⁶) n'est rien d'autre que l'origine du monde. Origine du monde, Aphrodite est aussi l'origine du récit mythique : celui-ci part de son désir de vengeance face au dédain d'Hippolyte.

3.3 Indifférence et enchantement

L'indifférence est le troisième fil que Wajdi Mouawad retient dans sa réécriture. Hippolyte, jeune photographe, passionné par la capture de l'image, se désintéresse d'Aphrodite et de Phèdre. Ce sentiment occupe une place toute particulière dans le récit

¹ WARLIKOWSKI Krzysztof, "Rencontre avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad", art.cit., p. 6.

² MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, op. cit., p. 27.

³ *Ibid.*, p. 33-34.

⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 28.

mouawadien. C'est dans son rapport à son père qu'Hippolyte découvre, pour la première fois, la force de cet état :

« HIPPOLYTE. J'ai longtemps été démuni face à la colère de mon père. Jusqu'à ce jour, où, au cours d'une de ses séances de cris, d'injures et de coups dont il me gratifiait à la moindre occasion, mettant ma main dans ma poche de mon pantalon, j'ai senti se glisser un coquillage entre mes doigts, un coquillage ramassé quelques jours plus tôt aux abords de la mer. [...] Je l'ai serré très fort, et dès lors qu'importait la violence puisque j'étais soudainement détenteur d'un secret dont la nature même me permettait de lutter et de renverser le désarroi ? [...]. Ce père héroïque qui me violentait ignorait tout de la présence de ce coquillage entre mes doigts. Il ne pouvait pas imaginer un seul instant que je n'étais plus là [...]. Il pouvait faire pleuvoir ses poings sur mon visage, il ne savait pas ce que je tenais entre mes doigts. Un coquillage comme une porte dérobée donnant sur un jardin où l'on ne pouvait pas me rattraper. Ce jardin, je l'ai cultivé longtemps au hasard de mes rêveries, jusqu'au jour du grand départ, la fin de l'enfance, où il m'a fallu l'abandonner. Avant de le quitter, j'ai creusé un trou dans la terre et j'ai enfoui profondément ce coquillage, espérant qu'il pousse et qu'il donne un fruit inattendu »¹.

Quelques années plus tard, Hippolyte retrouve cet objet :

« HIPPOLYTE. [...] au milieu de la terre [...] tu es attiré par un objet sorti du sol. Tu l' observes et, tout à coup, tu t'en souviens. [...] il y a longtemps, quand tu étais enfant, tu avais caché toi-même cet objet dans le jardin [...]. Alors tu t'approches de cet objet, tu t'agenouilles et tu le retrouves, c'est un mot. Un mot avec des lettres soudées ensemble [...], tu les nettoies, il est encore sale, tu le tiens devant tes yeux et tu le prononces à voix haute. Indifférence. Indifférence »².

Selon le jeune homme, l'indifférence est à comprendre « non pas comme mépris du monde, au contraire. Non pas comme désintérêt du monde, au contraire », mais « comme concentration. Concentration sur ce qui plaît à ton cœur »³. En retournant notre compréhension du terme, de la froide désaffection à l'intensité du plaisir, Wajdi Mouawad peut réintroduire du lyrisme dans ce récit mythique : l'indifférence, dit-il,

« n'est pas une attitude de mépris, ni même de désintérêt à l'égard du monde... Quand on regarde un film chez soi au vidéo-projecteur, le premier geste est de tirer les rideaux, éteindre la lumière, faire le noir. Pourquoi ? Pour que le film soit le plus lumineux possible. Pour qu'apparaisse l'unique chose qui nous intéresse. Ce n'est pas de l'indifférence au monde, aux paysages, à la nature derrière la fenêtre : on a fait le noir pour que ce qu'on voit soit le plus vibrant possible. C'est en ce sens que je comprends l'indifférence. Elle est nécessaire à l'esprit pour se concentrer sur un point qui atteindra un maximum d'intensité. D'où la question que pose Hippolyte à Phèdre : "Qu'est-ce qui plaît à ton cœur ? Si tu te concentres, si cela ne tenait qu'à toi ?" C'est une question qui ramène brutalement à une autre question, celle de l'enchantement »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 40-41.

² *Ibid.*, p. 41-42.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Rencontre avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad", art.cit., p. 7.

Dans le texte de Mouawad, Phèdre s'évanouit lorsqu'elle entend les voix et les moqueries d'Hippolyte et de la nourrice¹. Elle se réveille, comme dans la version de Sénèque, dans les bras d'Hippolyte ; mais alors que le héros latin maudit sa belle-mère une fois qu'elle lui a avoué son amour coupable², la version contemporaine leur fait partager une certaine intimité :

« — 4. pureté —

Aurore.

Phèdre s'éveille.

Elle est entre les bras d'Hippolyte. [...]

PHÈDRE. Parle-moi encore. Ce serait péché que de rester sans passion et toute ma passion naît au souffle de tes mots. [...]

HIPPOLYTE. Tu mérites tout mon amour. Mais mon cœur est fermé. Une clef est perdue. Autant traîner dans la forêt à la recherche des clairières inconnues. Ça évite de tomber dans la plainte. La rosée, il faut croire qu'elle nous vient de mondes disparus. Même si ce n'est pas vrai. [...]

PHÈDRE. Est-ce à moi que tu ouvres ton cœur ainsi?

HIPPOLYTE. Mon cœur est fermé. La clef est perdue. Mais tu es semblable à moi.

PHÈDRE. Mon cœur veut bondir hors de mon corps. [...] [Q]ue tu m'aimes comme je t'aime et tout trouvera une simplicité, son harmonie.

HIPPOLYTE. Non. Phèdre. que je t'appelle mère, que je t'appelle sœur ou amie, je ne saurai pas t'appeler amante. Je ne sais pas aimer. Je ne peux pas aimer »³.

À la proximité physique de Phèdre et Hippolyte fait écho la complicité de leur échange. Certes, la fidélité au mythe rend leur amour impossible, le cœur d'Hippolyte est « fermé »⁴. Pourtant, la douceur de la scène laisse percevoir l'ombre de l'« enchantement »⁵ cher à Mouawad : l'auteur avoue en effet rester « tellement sensible à [l'] idée qu'entre Phèdre et Hippolyte il peut y avoir un amour tel qu'on le rêve tous mais auquel on ne croit plus vraiment, l'amour que vit l'adolescence »⁶.

Ainsi donc, l'indifférence, dernier fil mythique retenu par le dramaturge, permet à celui-ci de rattacher le mythe à l'enchantement. Celui-ci s'actualise dans une esthétique de la collision.

4. L'esthétique de la collision

Telle l'hypoténuse, le geste créatif mouawadien fait le lien entre des extrêmes, entre le mythe d'hier et la réception d'aujourd'hui. Ce geste se concrétise parfois en essayant de déceler, ce qui, dans le récit ancien est susceptible de faire sens dans le présent de notre

¹ MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, op. cit., p. 38.

² SÉNÈQUE, *Phèdre*, in *Théâtre complet*, op. cit., scène 7, p. 61.

³ MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, op. cit., p. 39-40.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Rencontre avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad", art.cit., p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

époque. Pour Phèdre, la barbarie et l'humiliation, toutes deux façonnées par le désir mouawadien du réenchantement, redonnent au mythe son actualité. Mais le geste créatif peut aussi naître du choc assumé des opposés, dans ce que l'on souhaiterait définir comme une esthétique de la collision.

Passons brièvement sur le choc né de la rencontre entre l'univers artistique de Krzysztof Warlikowski, perceptible dans sa mise en scène de *Phèdre(s)* à l'Odéon et celui que Wajdi Mouawad manifeste dans son texte, *Une chienne*. Passons également sur celui né du frottement entre le texte du dramaturge libano-canadien et ceux de Sarah Kane et de J-M Coetzee. Nous nous cantonnerons à analyser ici les conflits internes à l'écriture mouawadienne dans la pièce susdite. Comment cette esthétique de la collision se concrétise-t-elle dans *Une chienne* ?

4.1. Mâtiner le mythe

Cette œuvre est le fruit d'une commande de Krzysztof Warlikowski à Wajdi Mouawad. Or, le souhait premier du metteur en scène était de donner à voir la violence impudique du désir féminin, et ce, « sans se cacher derrière la beauté des vers de Racine »¹. Selon l'artiste polonais, l'auteur classique est pourtant, la « référence [française] de Phèdre »². De fait, le titre de la réécriture mouawadienne, *Une chienne*, heurte d'emblée l'horizon d'attente du lecteur qui garde en mémoire le « joyau de l'écriture racinienne »³. Au nom propre, *Phèdre*, s'oppose le nom commun, affublé, qui plus est, d'un indéfini : la fille de Minos et de Pasiphaé n'est plus qu'« une chienne » parmi d'autres, à qui l'on dénie même la célébrité que le déterminant défini lui aurait au moins accordé. Par son écriture, Wajdi Mouawad fait donc le choix, avec Krzysztof Warlikowski, d'entrer en collision avec le souvenir épuré de cette figure antique. Afin de mâtiner le mythe, l'auteur réalise un certain nombre de transpositions obscènes. Ainsi, Aphrodite devient-elle une star de films pornographiques (elle sera d'ailleurs rejointe par La Vierge pour la nouvelle production)⁴:

« APHRODITE. Pour ma part, je me suis tournée vers le cinéma. C'était plus intéressant. Beaucoup d'entre vous l'ignorent et tous autant que vous êtes n'étiez pas encore de ce monde, mais la première production des *Extases d'Aphrodite* a été tournée ici, dans des décors naturels. Un film sublime : *Europe ou le miroir des chemins*. C'était le titre. Une femme remontait le fil des actes d'amour de ses ancêtres pour retrouver le lieu perdu de la

¹ WARLIKOWSKI Krzysztof, "Phèdre(s) kaléidoscopiques", in *La Grande table* (1re partie), Caroline Broué, Entretien avec Krzysztof Warlikowski, émission du 30 mars 2016, France-culture.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, "Une amitié", *Une chienne*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

pureté. Sa virginité. Une odyssee féminine. Une pornographie métaphysique. En une heure trente que dure le film, je suis pénétrée une cinquantaine de fois. Un record »¹.

Notons l'écho perceptible entre l'intrigue du film fictif évoqué et celles des œuvres majeures du dramaturge : « [u]ne femme remontait le fil des actes d'amour de ses ancêtres pour retrouver le lieu perdu de la pureté »². *L'Europe ou le miroir des chemins* pourrait être un des volets du *Sang des Promesses*... Divers éléments étrangers viennent ainsi mâtinier le mythe : le quotidien entre en collision avec la légende dont ils compromettent la pureté. L'esthétique de la collision naît aussi du heurt des strates temporelles occasionné par le dramaturge.

4.2. Entrechoquer les époques

Bon nombre de transpositions temporelles sont repérables dans cette réécriture : La Vierge, accueillie, avec son fils et son mari, dans un « camp de réfugiés »³, regrette la fausse image de pureté développé par le « marketing »⁴ ; Phèdre et la nourrice séjournent dans un hôtel cinq étoiles avec « écran plasma »⁵, tandis qu'Hippolyte est devenu photographe ... C'est moins la translation dans le temps que le heurt de ses strates qui semble intéresser le dramaturge. Ainsi Mouawad revient, avec la tirade initiale d'Aphrodite, sur la création du monde. Ce récit des origines embrasse ensuite celui du paganisme, puis du christianisme, eux-mêmes reliés à l'époque contemporaine : « La terre, soumise à sa condamnation, écartait les jambes, acceptait son viol. [...] Aujourd'hui, il y a des voitures. Des magasins. Des grandes surfaces »⁶. Loin de ne s'entrechoquer que dans le texte, à l'intérieur d'une tirade, c'est aussi sur la scène que les époques viennent s'interpénétrer, comme à la fin de la pièce :

« *Dans la chambre de la Vierge. Entre l'Ange*
ANGE. Je te salue, Marie, pleine de grâce.
VIERGE. Récrivons l'histoire, veux-tu ?
ANGE. Que ta volonté soit faite femme.
L'Ange se déshabille. Il fait l'amour à la Vierge.
Pendant ce temps, Phèdre entre dans la chambre. Elle regarde le couple.
PHÈDRE. Midi. Soleil écrasant. Le sang est partout. Phèdre arrache le drap souillé de son lit [...], fait un nœud coulant. [...] Monte sur une chaise, passe le nœud autour de son cou. Le soleil semble la regarder de face.
*Marie et l'Ange jouissent. L'Ange se rhabille. Il remet ses ailes. La Vierge regarde Phèdre pendue. Elle marmonne quelque chose comme un chant des morts »*⁷.

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 42-43.

Le télescopage des strates temporelles (Phèdre embrasse du regard la liaison de l'Ange et de la Vierge) participe de cette esthétique de la collision, que le choix d'une langue crue et vulgaire vient parfois corroborer.

4.3. Violer la langue

« Hippolyte, [...] ce pédé »¹, « une pute de luxe, une salope »²... Comme dans bon nombre de ses œuvres, Wajdi Mouawad ne répugne pas à utiliser des termes injurieux ou vulgaires. Dans ce texte, l'esthétique de la collision naît aussi du viol de la langue. Nous analyserons l'exemple de la Vierge pour montrer comment l'auteur crée un choc entre le mot et son référent. *Une chienne* est encadrée par la présence de « La Vierge ». Or, celle-ci n'a de vierge que le nom. La première section, 1. beauté, s'achève en effet par le tournage du film pornographique par lequel celle-ci veut rompre avec son image de pureté : « *Le tournage débute. Aphrodite déshabille la Vierge et toutes deux font l'amour* »³. Dans la dernière section, 5. réalité, c'est « l'Ange qui fait l'amour à la Vierge »⁴. Loin de désigner quelqu'un de chaste, « La Vierge » renvoie à une femme qui ne cesse de s'adonner aux plaisirs charnels. Il n'y a plus de lien entre mot et référent, la langue est violée. Ce détournement du langage permet celui de la légende (étymologiquement *legenda*, ce qui doit être dit). Ainsi, lorsqu'Aphrodite, comme l'Ange, reprennent les paroles du *Je vous salue Marie*, on observe la même violation du sens : il s'agit pour eux de « récrire l'histoire »⁵. « Marie, sublime Marie, pleine de grâce, que ta volonté soit faite »⁶ s'écrie la déesse avant de déshabiller et de faire l'amour à la Vierge. De même, l'Ange, pénétrant dans la chambre de celle-ci annonce

« ANGE. Je te salue, Marie, pleine de grâce.
VIERGE. Récrivons l'histoire, veux-tu ?
ANGE. Que ta volonté soit faite femme.
L'Ange se déshabille.
Il fait l'amour à la Vierge »⁷.

La réécriture mouawadienne s'amorce au niveau lexical. Si le lien entre le mot et son référent est violé, alors le mot lui-même devient une réécriture. Entre le mot et la phrase, il n'y a qu'un pas : le sens des phrases extraites de la prière (« Je te salue Marie, pleine de grâce » ou « Que ta volonté soit faite ») est, lui aussi, détourné. Il devient possible de « récrire l'histoire »

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 42.

comme le demande, à deux reprises¹, Marie. Le viol de la langue participe de l'esthétique de la collision qui fait se heurter deux versions antithétiques de la légende.

Qu'ils soient dupliqués sous la forme de doubles ou de jumeaux, en quête d'eux-mêmes, ou traversés par l'altérité, les personnages mouawadiens questionnent l'identité. Que penser, dès lors, de certaines figures qui paraissent s'imposer comme des blocs infrangibles ?

C. Sisyphe ou le moi immuable

Certains personnages mouawadiens, loin de parcourir le monde en quête de vérité, se voient confrontés à l'éternel retour du quotidien. Tels Sisyphe condamné à rouler indéfiniment son rocher, ils charrient le poids d'une vie morne, répétitive et absurde. Murdoch dans *Assoiffés*, Geneviève Bergeron et Layla Bintwarda dans *Soeurs*, paraissent emprunter à cette figure mythologique, et notamment à la lecture que Camus en propose dans son essai *Le Mythe de Sisyphe*².

1. L'éternel retour du quotidien

Dans l'éventail des anecdotes qui constituent l'univers sisyphéen, Albert Camus retient essentiellement l'évocation du châtement du héros :

« Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir »³.

Tels Sisyphe, les personnages mouawadiens se trouvent confrontés à un « travail inutile et sans espoir »⁴. Ainsi, *Soeurs* met en scène deux figures féminines : Geneviève Bergeron, médiatrice dans les conflits internationaux et Layla Bintwarda, experte en sinistre dans une agence d'assurance. La première vient de donner une conférence devant une assemblée d'avocats destinés à devenir des médiateurs internationaux. Elle exprime son désarroi :

« Épouvantable/Je suis partie en me disant que si c'était ça nos futurs médiateurs on n'est pas proche de faire la paix dans le monde/[...] Pas une seule question à la fin, rien, aucun commentaire, comme s'il ne s'était rien passé, comme si je n'étais même pas venue/ [...] Je ne sais pas/[...] c'est comme si je n'y croyais plus moi-même »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 23 et 42.

² CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, nrf essais, Paris, 2013, [1942].

³ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 161.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p.19.

Bien qu'essentielle, la tâche accomplie par Geneviève Bergeron (la prévention des conflits internationaux) est devenue vaine, absurde. Layla Bintwarda révèle une lassitude comparable lorsqu'elle évoque le quotidien qu'elle partage avec son père :

« Il passe sa journée à se plaindre, il pleure un pays qui n'a jamais existé et il me fait porter le poids d'une guerre qu'il ne m'a jamais racontée ; il se lève le matin et dit qu'il veut sortir mais il ne sort pas et quand je reviens le soir il m'engueule comme si tout ça c'était de ma faute, la guerre, l'exil, la mort, tout ça c'est moi, alors il fait la tête, je lui fais à manger, il ne mange pas et se plaint »¹.

Enfin, le jeune adolescent Murdoch, ressent la même vacuité dans sa vie :

« Moi, là, je le sais plus pourquoi tous les matins je dois me lever pour aller attendre l'autobus si c'est pour monter dedans, aller à l'école, revenir de l'école, m'endormir, me réveiller pour revenir icitte et l'attendre encore. Je veux dire ! Tsé. Comme si rien ne s'était passé. Comme si on tournait en rond. Tsé. Comme si on revenait toujours au même carrefour »².

Wajdi Mouawad appréhende ces trois personnages au moment où ils prennent conscience du déroulement monotone de l'existence. S'éveille alors le sentiment de l'absurde.

2. Le sentiment de l'absurde

Selon Albert Camus, le sentiment de l'absurde naît au moment où la lassitude point, éveillant la conscience de l'homme. Il s'agit du premier signe de l'écart qui s'amorce entre l'homme et sa vie routinière :

« Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement le "pourquoi" s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. "Commence", ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience »³.

Théâtralement, il s'agit de donner à voir ou à entendre cette prise de conscience. Le sentiment de l'absurde, intime et intérieur, doit être perceptible pour le spectateur. C'est pourquoi Wajdi Mouawad saisit ces personnages en pleine crise. Geneviève Bergeron saccage sa chambre d'hôtel⁴, tandis que Murdoch sombre dans la folie :

« MURDOCH. [...] mais fuck, la vérité, si vous la voulez, je vais vous la dire en pleine face : je suis chef syndical de tous les ouvriers embauchés de force dans cette usine du savoir et, puisque c'est vous le directeur de l'école, le proviseur, le boss, le patron, le propriétaire, name it, le grand argentier de l'usine, je m'en vas vous la cracher en pleine

¹ *Ibid.*, p.39.

² MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, *op. cit.*, p.14.

³ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 27.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p. 28-30.

Quant à Murdoch, son échappée du monde est définitive. Après sa crise, le personnage disparaît. On le retrouve, des années plus tard, cadavre congelé dans les eaux glacées du Saint-Laurent. Accident ? Suicide ? Le doute est permis. Il reste que la description du sentiment de l'absurdité développée par Albert Camus fait écho au malaise exprimé tout au long de la pièce par le personnage. En effet, Murdoch, assoiffé d'idéal et de beauté, qui ne cesse de hurler sa souffrance, nous rappelle que :

« Vivre, naturellement, n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de cette souffrance.

Quel est donc cet incalculable sentiment qui prive l'esprit du sommeil nécessaire à sa vie ? Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité »¹.

Comme Geneviève et Layla, Murdoch ne se résigne pas à l'absurdité de l'existence. Il est mort« parce qu'il n'y avait rien en quoi il arrivait à croire »². La force de leur conscience confère à ces personnages une grandeur tragique.

4. La grandeur tragique

Selon Camus, la grandeur de Sisyphe naît de sa clairvoyance :

« on voit seulement tout l'effort d'un corps tendu pour soulever l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir une pente cent fois recommencée; on voit le visage crispé, la joue collée contre la pierre, le secours d'une épaule qui reçoit la masse couverte de glaise, d'un pied qui la cale, la reprise à bout de bras, la sûreté tout humaine de deux mains pleines de terre. Tout au bout de ce long effort mesuré par l'espace sans ciel et le temps sans profondeur, le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine.

C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. [...] Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher.

Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ? L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est

¹ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 18-19.

² MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, op. cit., p. 38.

tragique qu'aux rares moments où il devient conscient. Sisyphe, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition : c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire »¹.

Sisyphe, c'est donc l'image de « l'homme contemporain qui trouve sa grandeur à ne pas consentir au destin qui l'opprime »². Dans son prologue à *Soeurs*, Wajdi Mouawad revient sur le moment où l'idée du spectacle a germé en lui :

« Et je regardais ma sœur repasser.

Je me suis mis à penser à la vie de cette femme. Les sacrifices qui avaient été les siens, ses rêves, ses espoirs, ses secrets, le peu d'intimité dont elle a pu jouir, puisque, logeant toujours dans des petits appartements, elle, fille unique, devait partager la seule chambre avec mon frère et moi, les garçons. Je me suis alors dit : "Voilà où elle en est, à repasser les plis des chaussettes de son père qui la prend, au fond, pour son esclave." Puis, brusquement, ce qui me semblait être quelque chose d'obscène, dans le fait de repasser les culottes, les siennes et celles de son père, elle m'est soudainement apparue, peu à peu, sur un plan métaphorique, beaucoup plus puissante et beaucoup plus grande [...].

Car je me suis dit : "Oui, elle repasse, mais en vérité, elle tente d'effacer les plis d'une famille froissée par les violences des guerres, des exils et des silences. Nayla ne s'est pas résignée au malheur, elle se bat, elle résiste, pleine d'espoir, même si c'est un espoir sisypheén puisque les plis il faudra les repasser à nouveau".

Soeurs a peut-être surgi de cette compréhension, pour ne pas dire révélation, du rôle de ma soeur au cœur de la tragédie de ma famille »³.

Wajdi Mouawad fait explicitement le rapprochement entre sa soeur et le héros antique. Derrière une vie apparemment banale, Nayla Mouawad (qui inspire directement le personnage de Layla Bintwarda dans la pièce), à l'image de Sisyphe, révèle sa grandeur tragique, lorsque, sans se résigner, elle recommence, inlassablement, la même tâche, « inutile et sans espoir »⁴.

« Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. De même, l'homme absurde [...] dit oui et son effort n'aura plus de cesse. S'il y a un destin personnel, il n'y a point de destinée supérieure ou du moins il n'en est qu'une dont il juge qu'elle est fatale et méprisable. Pour le reste, il se sait le maître de ses jours. A cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire et bientôt scellé par sa mort. Ainsi, persuadé de l'origine tout humaine de tout ce qui est humain, aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin, il est toujours en marche. Le rocher roule encore. [...] Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Cet univers désormais sans maître ne

¹ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 163-164.

² COLLARD Maggy, "Sisyphe : Histoire d'une liberté. La version grecque du châtement comme illustration de la pensée camusienne », in *Folia Electronica Classica*, n°3, janvier-juin 2002, Louvain-la-Neuve, URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/03/Sisyphe.html>

³ MOUAWAD Wajdi, "En guise de prologue ", *Soeurs*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2015, p.5-6.

⁴ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 161.

lui paraît ni stérile ni futile [...]. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. »¹

Ainsi, le rocher de Layla Bintwarda, c'est les autres :

« LAYLA BINTWARDA. [Les] miracles c'est pour les autres, toi, tu n'as pas le temps, tu dois t'occuper de tes frères, de ton père, tu dois faire le repassage, la cuisine, la vaisselle, tu dois faire les bagages, fuir le pays, accompagner ta mère à l'hôpital, et à la préfecture, comprendre les procédures des séances de chimiothérapie, et celles du renouvellement des visas, comprendre les sous-textes des médecins, les espoirs, les désespoirs, les chutes, les rémissions et les rechutes, et puis l'interdiction de demeurer sur le territoire, alors les bagages encore, et l'exil encore, et la neige et le froid et, au-dessus du cadavre de ta mère, tendre un billet de vingt dollars à ton petit frère pour le consoler et devenir sa mère avant d'aller enterrer ta mère et te marier avec ton père. Pas de temps pour les miracles. Alors dans le silence de tes nuits, pour tuer les germes des regrets, soir après soir, tu étrangles tes rêves. Ta vie heureuse, tu l'étrangles, ta vie amoureuse, tu l'étrangles. Ta vie libre, tu l'étrangles, tes rêves de voyage, tu les étrangles, tes amants de passage aussi tu les étrangles. Tu étrangles sans trembler les enfants que tu as toujours voulu avoir...ta fille aînée, à qui tu aurais donné le nom de Wahida, tu l'étrangles, ton fils aîné que tu aurais prénommé Ahhirâm, tu l'étrangles et ton fils le plus jeune, aussi, tu l'étrangles, et ta dernière, celle qui n'était pas prévue et qui aurait été la source de toutes tes joies, même elle, la plus petite, le plus naïve, tu l'étrangles »².

Pourtant, par sa constance, la conscience aiguë de sa destinée, Layla Bintwarda est devenue, comme Geneviève Bergeron, un socle :

« LAYLA BINTWARDA. Un pont au-dessus du vide pour que les autres puissent passer. [...] Il faut des ponts pour faire face, pour faire front. Et nous, nous sommes ces ponts, Geneviève, et nous devons tenir jusqu'à ce que le dernier des humiliés soit passé. Après, seulement, nous pourrons lâcher. Alors ce sera la chute dans le noir merveilleux de l'oubli. Le grand soulagement »³.

Si Layla et Geneviève sont des « pont[s] au-dessus du vide », alors elles s'imposent, une nouvelle fois, comme des figures de lien. Telles l'hypoténuse, elles permettent le passage d'un point à un autre. Dans la discrétion de leur silence, leur moi, inébranlable, est un étai pour les autres.

Ainsi, entre moi duplicable (à travers ces autres moi que sont les doubles ou les jumeaux), moi méconnaissable (le moi devenu autre) et moi inébranlable (le moi jamais autre), ces personnages mouawadiens oscillent entre identité et altérité. Engagés dans une histoire qui les dépassent, ils semblent se demander : « Qui sommes-nous ? »⁴, sans pour autant proposer de réponse à cette interrogation. Toujours est-il que leur parcours, intime, ne cesse de croiser l'aventure collective. Après s'être centré sur le moi et l'autre, il nous paraît

¹ *Ibid.*, p. 165-166.

² MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, op. cit., p. 45.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité*, Entretien avec Laure Adler, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011.

nécessaire d'engager la réflexion dans une dimension plus générale. Comme le rappelle Georges Banu, « Mouawad constitue une communauté au sein de laquelle se détache un protagoniste confronté à l'expérience de l'extrême, à la déchirure absolue »¹. Le moi n'est jamais seul dans la dramaturgie à l'étude, mais toujours relié à un ensemble qui le dépasse. C'est ce qui nous invite étendre notre réflexion à un dernier pôle antithétique, opposant le monstre et l'humain. Ce n'est plus le moi individuel qui est mis en jeu, ni la dimension intime de l'étrangeté, mais l'homme, et ce qui s'y oppose, dans leur généralité respective.

III. LE MONSTRE ET L'HUMAIN

Dans le cadre de cette opposition entre le monstre et l'humain, seront abordées les résurgences des mythes d'enfants sacrifiés, de paradis perdu et de figures monstrueuses.

A. Du sacrifice de l'enfant au sacrifice de la jeunesse

Le motif de l'enfant mort est récurrent dans le théâtre mouawadien. L'auteur metteur en scène fait d'ailleurs explicitement référence à deux mythes fondateurs dans son œuvre. Alors que *Forêts* s'ouvre sur l'évocation du sacrifice d'Iphigénie², *Seuls* se place sous le signe du *Retour du fils prodigue* et du *Sacrifice d'Abraham*³ de Rembrandt. À l'enfant mis à mort s'oppose celui qui échappe de justesse au sacrifice. Ces deux figures se déclinent de différentes manières chez Wajdi Mouawad.

« La mort de l'enfant », rappelle George Banu, « 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 »⁴.

Comment le dramaturge convoque-t-il la figure de l'enfant mort dans ses pièces ? De quoi ces enfants sacrifiés sont-ils le signe ? Pour cette étude, le terme d'enfant sera compris au sens large, incluant les figures d'adolescents et de jeunes adultes. Après avoir analysé ceux, qui, à l'instar d'Isaac, étaient promis à la mort, mais se voient sauvés de justesse, nous repérerons les enfants massacrés, ce qui, pour finir, permettra d'interroger la portée symbolique de ce motif.

¹ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension ", in *Traduire Sophocle*, Wajdi Mouawad/Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2011, p. 52.

² MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 19-20.

³ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 108.

⁴ BANU Georges, "L'enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective", in BANU Georges (dir.) *L'Enfant qui meurt, motif avec variations*, Montpellier, L'Entretiens, coll. Champ théâtral, 2010, p. 10.

1. Les enfants sauvés in extremis du sacrifice

Parmi les nombreux points communs aux protagonistes des trois premiers volets du *Sang des Promesses*, il faut retenir celui de leur naissance. Wilfrid (*Littoral*) et Loup (*Forêts*), comme Jeanne et Simon (*Incendies*), ont échappé de justesse à la mort.

1.1. Wilfrid (*Littoral*) et Loup (*Forêts*)

Les parents des deux premiers sont confrontés au même dilemme : la mère ou l'enfant. Jeanne est « trop fragile »¹, elle risque de perdre la vie en donnant naissance à son fils. Quant à Aimée, elle a un cancer. Son traitement ne lui permet pas de garder sa fille :

« HIM. Votre espérance de vie diminuera tragiquement. Je suis désolée, Aimée, mais le protéger, lui, c'est vous exposer, vous. Vous êtes, je ne vous mentirai pas, en conflit d'intérêts avec votre bébé. Vous devriez envisager l'avortement »².

La menace de la mort du nourrisson surplombe le récit. Dans les deux cas, c'est la mère, et non l'enfant, qui est finalement sacrifiée.



Forêts, écrit et mis en scène par Wajdi Mouawad, avec Marie-France Marcotte, Olivier Constant, Véronique Côté, Anne-Marie Olivier, Bernard Mené, Linda Laplante et Marie-Ève Perron © Marlène Gélineau Payette

Dans *Forêts*, Aimée apprend à Baptiste qu'elle veut garder son enfant¹. Dans *Littoral*, la décision est prise pendant l'accouchement de Jeanne, ce qui accroît la tension tragique :

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 53.

² MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 32.

« JEANNE. Je le sens dans mon ventre, je le sens.
 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 !»².

On retrouve cette tension dans le texte biblique : appelé par Dieu à sacrifier son enfant qu'il aime plus que tout, le père s'exécute. Il prépare l'autel, « éten[d] la main, et pr[end] le couteau, pour égorger son fils »³. C'est au tout dernier moment que Dieu, par l'intermédiaire de l'Ange, intervient pour sauver Isaac. Parallèlement, Wilfrid et Loup, nouveaux-nés promis au sacrifice, sont sauvés. Nulle intervention divine n'explique cependant ce brusque retournement de situation. Qu'est-ce qui, dès lors, motive leur salut ? Il est évident que ce renversement fait sens. L'intervention de l'Ange dit la toute puissance du Dieu de l'Ancien Testament. Qu'est-ce qui provoque, chez Mouawad, le passage inespéré de la mort à la vie, et que révèle-t-il ?

1.1.1. La mère ou la vie

Si les enfants sont épargnés, ce n'est pas grâce à Dieu, mais aux mères. Jeanne sauve *in extremis* son fils Wilfrid :

« JEANNE. Non ! Gardez l'enfant, gardez l'enfant !
 LE PÈRE JEUNE. Allez-y, docteur !
 JEANNE. Ismail, tu m'as promis.
 LE PÈRE JEUNE. Oubliez l'enfant !
 JEANNE. Non ! Ismail, tu m'as promis, tu m'as promis...
 LE PÈRE JEUNE. Jeanne !
 JEANNE. Ce sera lui, jamais moi...
 LE PÈRE JEUNE. Oui, j'ai promis, j'ai promis, mais ce n'est pas possible !
 JEANNE. Pour toi, pour moi, il sera nous deux, lui nous deux, sans lui plus de vie, plus rien, tu m'as promis, Ismail, tu m'as promis...
 LE PÈRE JEUNE. Jeanne !
 LE MÉDECIN. Décidez-vous ou on les perd tous les deux !
 LE PÈRE JEUNE. Je ne sais pas.
 JEANNE. Ismail, pense à moi...[...] Sois fort, Ismail, sois fort !
 LE MÉDECIN. Dites-le maintenant !
 LE PÈRE JEUNE. L'enfant, l'enfant !
Naissance de Wilfrid.
 JEANNE. La vie, la vie hors de moi !
 LE PÈRE JEUNE. Jeanne.
 JEANNE. La vie est là ! Comme la vie est belle.
*Jeanne meurt »*⁴.

¹ *Ibid.*, p. 37.

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 60

³ *La Bible*, Genèse, 22:10, traduction sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1975, p. 38.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 60-61.

Parallèlement, après avoir appris qu'un tireur fou avait tué quatorze femmes à l'École Polytechnique de Montréal, Aimée décide, contre l'avis du père, Baptiste, de ne pas faire de sa fille une quinzième victime :

« AIMÉE. Tu lui diras que pour le reste de mes jours, ma prière aura été de réciter le nom de ces quatorze femmes et que je ne pouvais pas me résoudre une seconde à rajouter son prénom ! [...] Trop de morts, Baptiste ! [...] il faut bien trouver une joie ! Même si ce n'est que de la tristesse, une joie, [...] pour que de moi [...] il puisse en sortir un éclat, si petit soit-il, qui soit vivant ! »¹.

Ismail, comme Baptiste, s'étaient, tels Abraham (ou encore Agamemnon), résolu à tuer leur enfant. Le sacrifice des fils par les pères est un motif récurrent chez Wajdi Mouawad. Alors que l'hésitation concernant le sort du nouveau-né s'exprime par la parole dans *Forêts* (Baptiste et Aimée échangent chacun des arguments opposés), l'opposition est vécue dans l'urgence de l'action de l'accouchement dans *Littoral*. La tension tragique, à son comble, rend l'abnégation de la mère plus manifeste encore : Jeanne meurt, s'écriant « La vie est là ! Comme la vie est belle ! »². S'opère, subrepticement, le glissement de l'intime au collectif. Jeanne ne s'extasie pas devant la beauté de son fils, mais devant celle de « la vie »³. De même, Aimée souhaite, de l'horreur, préserver quelque chose « qui soit vivant »⁴.

Derrière les mères, c'est donc le désir de vie qui est à l'origine du passage inespéré de la mort à la naissance. Qu'est-ce à dire ? L'enfant, promis au trépas et sauvé de justesse, est signe de cette «inflammation du verbe vivre»⁵ chère à Mouawad. Wilfrid, comme Loup, naissent, malgré la douleur, malgré l'horreur. Wilfrid est né alors que le pays de Jeanne et Ismail est en guerre⁶. Quant à Loup, elle ne naît pas malgré l'horreur, mais grâce à elle. C'est le massacre de quatorze femmes, la tragédie de l'École Polytechnique de Montréal, qui est à l'origine de sa naissance.

1.1.2. La nécessité du récit

La nécessité de la vie se double de celle du récit. Impossible de tuer Wilfrid et Loup (ni Jeanne et Simon dans *Incendies*) : ils sont les protagonistes de l'histoire. Sans eux, pas de récit. Baptiste, le père de Loup, souligne combien la naissance est liée à la nécessité de raconter :

¹ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 38.

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 61.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 38.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2016.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 53.

« BAPTISTE. Et je vais lui dire quoi quand elle sera grande, quand elle me posera des questions, je vais lui raconter quoi comme histoire ? Il était une fois un assassin ? Il était une fois une salle de classe et quatorze femmes étendues par terre ? Que sa vie, elle la doit à un tueur qui a séparé les femmes des hommes pour mieux les descendre ensuite ? »¹.

Ces figures d'enfants échappant de justesse à la mort assurent la jonction impossible entre l'horreur et la joie les plus extrêmes. Figures hypoténuses, points focaux de la création mouawadienne, ils incarnent la force de l'élan vital qu'insuffle la nécessité du récit, envers et contre tout.

1.2 Jeanne et Simon dans *Incendies*

Jeanne et Simon sont nés de l'horreur. Nawal, torturée et violée dans le centre de détention de Kfar Rayat, se retrouve enceinte de son bourreau, Abou Tarek, qui se révélera son fils. Les enfants nés dans la prison étaient destinés à être tués : « j'étais celui qui allait jeter les enfants dans la rivière »² confie Fahim, concierge de l'établissement. On a pu montrer que le salut de ces enfants, apparemment dû au hasard, est en réalité un effet des éléments³. L'émotion joue aussi son rôle : « J'ai jeté beaucoup d'enfants dans la rivière », dit Fahim, « Mais celui-là » (Fahim pense qu'il n'y a qu'un enfant dans le seau qu'il transporte), « je ne l'ai pas jeté. Ses cris m'ont atteint »⁴. Pris de pitié, le concierge confie les nourrissons à « un paysan qui rentrait avec son troupeau vers le village du haut, vers Kisserwan »⁵. Cette situation fait écho, nous l'avons vu⁶, à l'*Œdipe-roi* de Sophocle. Promis à la mort, Œdipe est épargné *in extremis*, de la même façon et pour la même raison que Jeanne et Simon : le serviteur, touché par les cris du nourrisson, confie l'enfant maudit à un berger :

« LE SERVITEUR. J'ai eu pitié, maître, je croyais qu'il l'emporterait dans un autre pays, celui d'où il était venu. Il l'a sauvé pour les pires malheurs qui soient ! Et si tu es vraiment celui qu'il dit, alors sache que tu es né maudit. »⁷.

C'est la fatalité tragique qui explique le salut dans la pièce antique. Il fallait qu'Œdipe vive pour accomplir le destin prédit par les dieux. On passe de la nécessité du tragique à celle du récit chez Mouawad. Si Jeanne et Simon ne peuvent pas mourir, c'est parce qu'ils sont les protagonistes de l'histoire (comme l'est d'ailleurs Œdipe chez Sophocle), mais un léger décalage est perceptible par rapport au mythe. Œdipe, sauvé *in extremis*, devient le parricide incestueux. Le salut de Jeanne et Simon, lui, ne conditionne pas l'horreur (celle-ci les

¹ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 37-38.

² MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 94.

³ Voir *supra*, I^{ère} partie. Chap. II.I.3.2 Le mythe d'Œdipe dans *Incendies* : une inspiration structurelle, p. 68-75.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 95-6.

⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶ Voir *supra*, I^{ère} partie. Chap. II.I.3.2 Le mythe d'Œdipe dans *Incendies* : une inspiration structurelle, p. 68-75.

⁷ SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, *op. cit.*, Episode IV, p. 40.

précède : ils en sont même nés), mais le récit. Comme Wilfrid et Loup, les jumeaux sont en effet ceux qui, remontant le fil de leurs origines, pourront, grâce au récit, tisser le lien entre l'horreur et la beauté.

« MALAK. Tu me reviens à la mort de ta mère, et je vois, aux larmes qui coulent de tes yeux, que je ne me suis pas trompé. Les fruits de la femme qui chante sont nés du viol et de l'horreur, ils sauront renverser la cadence des cris perdus des enfants jetés dans la rivière »¹.

Il y a les enfants rescapés de justesse, mais aussi ceux qui furent « jetés dans la rivière »², que viennent rejoindre les cohortes de jeunes morts du théâtre mouawadien.

2. Les enfants qui meurent

Comme le montre Georges Banu, « l'enfant voué à la mort » est souvent seulement « défini par son âge, sans identité propre, ni biographie fournie »³. On distingue les morts anonymes de ceux qui accèdent à une identité de personnage, aussi peu étoffée soit-elle.

2.1. Les morts anonymes

Ces enfants morts sont légion dans l'œuvre mouawadienne. Sans identité particulière, ils apparaissent pour disparaître. Toiles de fond d'un monde de guerres et de massacres, ils obombrent ces « paysages dévastés »⁴ propres au théâtre contemporain. Ainsi, le « massacre des innocents »⁵ évoqué par la Vierge à l'ouverture d'*Une chienne* fait écho aux vingt-trois enfants exterminés par Thésée après la mort de l'enfant-taureau⁶ par exemple. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous centrerons sur deux scènes tirées d'*Incendies* qui paraissent symptomatiques des enjeux dramaturgiques et esthétiques de ces figures d'enfants décimés.

2.1.1. L'autobus mitraillé, une scène traumatique

Dans un de ses entretiens avec Jean-François Côté, Wajdi Mouawad raconte comment il a, enfant, assisté à une scène traumatique qui fut en même temps un événement de portée collective, puisqu'il marque le début de la guerre civile au Liban. Il était sur le balcon de son appartement :

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 101.

² *Ibid.*

³ BANU Georges, "L'enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective", art. cit., p. 10.

⁴ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain.*, Paris, Éditions Circé, coll. Penser le théâtre, 2004.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, op. cit., p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

« J'y jouais lorsque la guerre du Liban a débuté le 13 avril 1975. C'était en bas, dans la rue. Tous les Libanais s'en souviennent. Un autobus rempli de civils palestiniens a été mitraillé par des milices chrétiennes pour venger l'assassinat de leur chef par les milices palestiniennes. Ils ont arrêté un autobus et ils ont tiré. Je l'ai vu depuis le balcon »¹.

Le souvenir intime, horrible, de Wajdi Mouawad croise la grande Histoire. Carole Guidicelli montre le caractère obsessionnel de cette scène dans l'œuvre de l'écrivain². On la retrouve, entre autres, dans son roman *Visage retrouvé*, ou encore dans *Journée de noces chez les Cro-Magnon*. Dans *Incendies*, Nawal, témoin de l'événement, le raconte à son amie Sawda :

« NAWAL. J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosé d'essence, j'ai hurlé "Je ne suis pas du camp, je ne suis pas une réfugiée du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé !" 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 tous ceux qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du feu et sa peau a fondu, et la peau de l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé ! Il n'y a plus de temps, Sawda. Il n'y a plus de temps. 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 »³.

On assiste ici à une scène infernale. Le rythme de la tirade de Nawal, marqué par les répétitions (« d'un coup, d'un coup vraiment, [...] a flambé, il a flambé » ...), fait entendre l'émotion haletante de celle-ci, tout en suggérant la propagation rapide de l'incendie. La mort des enfants rend cette vision d'horreur plus terrible encore. Les flammes n'épargnent personne. On voit d'abord l'ensemble du massacre qui touche tout le monde, sans exception (« les vieux, les enfants, les femmes »), puis l'attention se porte sur « un enfant » en particulier, dont « la peau a fondu [...] et tout a fondu ». La mort de l'enfant, corrélée à la fin des temps, amplifie l'atrocité du massacre. Pour autant, Mireille Losco-Lena analyse comment « cette scène traumatique émerge, mais à travers l'écran mineur du quotidien cocasse d'Hermile Lebel »⁴. L'événement de l'autobus mitraillé est en effet raconté comme un souvenir, relayé par le personnage du notaire, dans son jardin, nous y reviendrons⁵. D'autres infanticides ressortent du second volet du *Sang des promesses*.

2.1.2. Médée malgré elle

Cette fois-ci, c'est Sawda qui raconte ce à quoi elle a assisté :

¹ MOUAWAD Wajdi, "Le détour de Gregor", in CÔTÉ Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 79.

² GUIDICELLI Carole, "Wajdi Mouawad : Gorgô et l'enfant, point nodal de la création", in BANU Georges (dir.) *L'Enfant qui meurt, motif avec variations*, op. cit., p. 288-298.

³ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 72-73.

⁴ LOSCO-LENA Mireille, "Rien n'est plus drôle que le malheur" *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, 2011, Presses Universitaires de Rennes, Université Rennes 2, p. 242.

⁵ Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap. V.III.A.2.2.1. L'autobus mitraillé (*Incendies*), p. 339-341.

« SAWDA. 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. Tout brûlait autour Nawal, tout brûlait, tout cramait ! Il y avait des vagues de sang qui coulaient des ruelles. [...] 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'ont plantée devant ses fils et l'un d'eux lui a hurlé "Choisis ! Choisis lequel tu veux sauver. Choisis ! Choisis ou je les tue tous ! Tous les trois ! Je compte jusqu'à trois, à trois je les tire tous les trois ! Choisis ! Choisis !" Et elle, incapable de parole, incapable de rien, tournait la tête à droite et à gauche et regardait chacun de ses trois fils ! Nawal, écoute-moi, je ne te raconte pas une histoire. Je te raconte une douleur qui est tombée à mes pieds. Je la voyais, entre le tremblement des jambes de ses fils. Avec ses seins trop lourds et son corps vieilli pour les avoir portés, ses trois fils. Et tout son corps hurlait : "Alors à quoi bon les avoir portés si c'est pour les voir ensanglantés contre un mur !" Et le milicien criait toujours "Choisis ! Choisis !" Alors elle l'a regardé et elle lui a dit, comme un dernier espoir : "Comment peux-tu, regarde-moi, je pourrais être ta mère !" Alors il l'a frappée : "N'insulte pas ma mère ! Choisis !" et elle a dit un nom, elle a dit "Nidal. Nidal !" Et elle est tombée et le milicien a abattu les deux plus jeunes. Il a laissé l'aîné en vie, tremblant ! Il l'a laissé et il est parti. Les deux corps sont tombés. La mère s'est relevée et au cœur de la ville qui brûlait, qui pleurait de toute sa vapeur, elle s'était mise à hurler que c'était elle qui avait tué ses fils. Avec son corps trop lourd, elle disait qu'elle était l'assassin de ses enfants ! »¹.

À l'instar de l'infanticide que nous venons d'évoquer, ce passage évoque d'abord le massacre en général (lors duquel plusieurs enfants meurent, jetés contre le mur) avant de se centrer sur un épisode en particulier. La scène, plus détaillée que la précédente, partage avec celle-ci le choix de l'émotion. Dans les deux cas, l'horreur est racontée par un témoin direct de la scène, qui se trouve encore sous le choc. Dans les deux cas, la sphère intime de la famille, propulsée dans la monstruosité collective de l'Histoire, est broyée par celle-ci.

La cruauté des miliciens est soulignée. Alors que Sawda se met physiquement (« J'étais à leurs pieds [...]. Je voyais le tremblement de leurs jambes [...]. Je la voyais entre le tremblement des jambes de ses fils) et émotionnellement à la place de l'autre, le soldat est incapable de compassion ("Comment peux-tu, regarde-moi, je pourrais être ta mère !" Alors il l'a frappée : "N'insulte pas ma mère ! Choisis ! »). Cette figure maternelle, « assassin[e] de ses enfants », ne peut manquer de rappeler celle de Médée, à ceci près qu'ici, l'infanticide n'est pas choisi, mais subi. « Le geste ne vise plus, comme chez Médée, un partenaire ayant trahi ses promesses (il n'y a plus de Jason...), mais s'adresse au monde qui l'a abandonnée et plongée dans l'impasse »².

Dans ce passage, le geste n'est pas intentionnel, mais indirect. Le soldat amène la mère à tuer ses propres enfants. Cette scène illustre bien l'« Heure du crime » définie par Peter Sloterdijk pour qui « les temps modernes s'affirment comme l'ère du monstrueux créé par

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 85-86.

² BANU Georges, "L'enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective", art. cit., p. 16.

l'homme »¹. L'horreur n'est plus envoyée par les anciens dieux, ni représentée par les monstres classiques. L'homme est devenu le monstre. Pourquoi, dès lors, raconter ces infanticides ? Peut-être pour réveiller notre humanité :

« À "l'heure du crime", [le théâtre] s'interroge désormais sur ce qui le constitue comme théâtre et comme art, à savoir sur ses pouvoirs et sur ce qui le fait encore exister en tant que tel : le pouvoir de [...] représenter et de donner sens au monde, au chaos, le pouvoir de mettre en scène la vie et la mort, enfin celui d'éveiller le sens de l'humain »².

À ces enfants morts dans l'immédiateté de leur apparition s'opposent ceux qui accèdent à une certaine épaisseur de personnage, aussi limitée soit-elle. Cette étude s'appuiera sur l'exemple de la mort de Victor Eliot Johns, qui clôt la tétralogie du *Sang des Promesses*.

2.2. La mort d'un personnage : Victor Eliot Johns

Victor Eliot Johns est le fils de Charlie Eliot Johns, un des membres de la cellule antiterroriste chargée de déjouer une menace d'attentat. Alors que père et fils étaient censés voyager ensemble pour Noël, Charlie apprend à Victor qu'il ne pourra pas quitter son travail, étant donné le péril imminent, ce qui provoque la colère de celui-ci³. Par la suite, Victor apprend à son père qu'il doit rendre un devoir sur la beauté. Charlie lui conseille d'aller au musée. Ce faisant, il provoque sans le vouloir la mort de son fils. L'attentat que sa cellule tentait de déjouer visait, précisément, les plus grands musées du monde :

« CHARLIE ELIOT JOHNS. Victor, Victor, c'est papa! Appelle-moi ! Je veux avoir de tes nouvelles, appelle-moi, Victor, appelle-moi ! (*Il raccroche. Il recompose.*)
C'est moi !/Victor, tu as des nouvelles de Victor ?/ Tu l'as appelé, tu l'as cherché ?/Arrête de crier !/Au musée ? Il était au musée ?/ Quand ça il était au musée ?/ mais j'en sais rien/
J'ai essayé de l'appeler toute la matinée/ Oui, c'est moi qui lui ai dit d'aller au musée[...]
Il était au musée ! il était au musée...putain, l'ordinateur !
Il sort précipitamment. Il traverse le jardin. [...] (Il ouvre [un mail]).
"Cher Papa. Je suis encore au musée. Je t'envoie tout. Comme promis. Victor ! »
Il ouvre le document joint qui commence à se télécharger.
DOLOROSA HACHÉ. Charlie...
CHARLIE ELIOT JOHNS. Il l'a envoyé à 12h58 depuis le musée...À quelle heure a eu lieu l'attentat à Montréal ?
DOLOROSA HACHÉ. 13 h exactement...Charlie !
Le téléphone dans la chambre de Charlie sonne.
Il se précipite.Charlie traverse le jardin. Il arrive dans sa chambre. Il décroche.
CHARLIE ELIOT JOHNS. Allô ?/Quoi ??/Quoi ??/ Qu'est-ce que tu me racontes ?/Tu l'as vu??/ Il est devant toi??!/ Passe-le-moi!!/Passe-le-moi!!!!/Mon Dieu!!Mon Dieu!!!!!!
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. [...]
Dolorosa a une violente contraction. Elle perd les eaux. [...]

¹ Cité par Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain.*, op. cit., p. 11.

² NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain.*, op. cit., p. 22.

³ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 48.

*Le téléchargement du document que Charlie a reçu se termine. Le document s'ouvre.
Diaporama en musique des peintures choisies par Victor.
Dolorosa accouche dans la peinture.
Un enfant naît »¹.*

Ainsi, la mort de Victor Eliot Johns, qui clôt le *Sang des promesses*, illustre ce cycle de manière presque exemplaire : la promesse que Victor a faite à son père lui a été fatale. S'il ne s'était pas rendu au musée, il ne serait sans doute pas mort. En outre, naissance et mort sont, une nouvelle fois, concomitants. Alors que l'enfant de Charlie meurt, celui de Dolorosa naît. L'ironie tragique est manifeste. Le père devient, malgré lui, cause de la mort de son propre fils, victime de l'attentat qu'il cherchait justement à déjouer. L'horreur terrible se déploie sous le signe dérisoire de la beauté (le diaporama fait défiler, sur un fond musical, les peintures qui, pour Victor, illustrent le concept de beauté). À cette musique se superpose le cri de Charlie Eliot Johns, qui est, selon Wajdi Mouawad, le point d'orgue de la tétralogie. Ce « vagissement inarticulé » qui « referme la porte du *Sang des Promesses* »²s'est, selon le dramaturge, imposé comme

« cette phrase manquante que je tentais de trouver dans le méandre des mots et de la beauté. Ce fut à l'instant précis où John Arnold, le comédien interprétant Charlie Eliot Johns, le vociféra la première fois, dans la douleur et la puissance insensé dont il était capable, que j'ai réalisé monstrueusement combien ce cri depuis longtemps tu en moi, peines à peines, s'était sédimenté sous la couche opaque des raisons et des acceptations, dans la résignation des tristesses qui ôte tout courage au lendemain. [...] Tout sépare [...] *Ciels* des trois premières pièces et parce que tout ou presque les sépare, le cri à son instant surgit dans sa diagonale pour créer le lien et donner naissance à ce quatuor que j'ai eu envie d'intituler "Le Sang des Promesses "»³.

Une nouvelle fois, la mort (de Victor) a donné lieu à un enfantement, symbolique, cette fois-ci : celui de la tétralogie.

3. La mort de l'enfance et la jeunesse en colère

Les enfants sont donc très fréquemment sacrifiés dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Si, selon Georges Banu, ce qui se donne à lire « dans "la mort de l'enfant" », c'est « la relation qu'entretient une société à sa régénération possible et à ses perspectives d'avenir »⁴, il convient de se demander ce qu'il en est plus précisément dans l'œuvre étudiée. Qu'ils échappent de justesse à la mort, ou qu'ils soient anéantis, le silence de ces enfants morts nous dit quelque chose d'essentiel...mais quoi ?

¹ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 111-114.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 9 -10.

⁴ BANU Georges, "L'enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective", art. cit., p. 11.

3.1. La blessure de l'enfance

« L'enfance est un couteau planté dans la gorge »¹. Cette phrase qui parcourt l'œuvre de l'écrivain, telle un leitmotiv, assimile cet âge à la douleur. C'est dire que, selon l'auteur, l'aube de la vie est, par définition, sacrifiée. On pense bien entendu aux deux exils que Wajdi Mouawad a vécus, enfant, comme deux déracinements très violents : le premier l'arracha du Liban à 7 ans, le second de la France à 11 ans. Mais la résonance de l'image, plus vaste, nous propulse une nouvelle fois de l'intime au collectif :

« VOIX MASCULINE. Infantivores !
Vous êtes l'haleine de l'Histoire
Et on appelle cela un État !
Vainqueur sacrificateur
On appelle cela un État !
Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ?
Les pères les pères !
Qui l'a versé ?
Les fils les fils !
Tout homme qui tue un homme est un fils qui tue un fils
Nécessairement horrible nécessairement ;
Tout sang d'homme qui tache des mains d'homme
Nécessairement horrible nécessairement
Est le sang d'un fils qui tache les mains d'un fils ! »².

Cette voix masculine qui retentit dans la salle de travail anti-terroriste de *Ciels* prend une dimension oraculaire. Les hommes eux-mêmes sont « infantivores » : ils anéantissent la jeunesse par les massacres, les guerres et les violences qu'ils génèrent. C'est bien ce que comprend Clément Szymanowski lorsqu'il réalise l'imminence de la menace terroriste qui risque de s'abattre sur les grandes capitales mondiales :

« CLÉMENT SZYMANOWSKI. France, États-Unis, Angleterre, Italie, Russie, Allemagne, Japon, Canada. De quoi ces pays sont-ils coupables pour mériter d'être attaqués ? De libéralisme ? De capitalisme ? De la mondialisation ? Fausse piste, affirme Valéry, fausse piste ! Ces pays sont coupables d'avoir versé le sang des fils du siècle ! Cette géographie doit être vue comme 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 »³.

Le motif de l'enfant mort chez Wajdi Mouawad, loin d'être un drame individuel, prend une ampleur universelle. Il dit la monstruosité des hommes de notre temps, ces « infantivores », ces fils qui, inlassablement, sacrifient d'autres fils. La mort des enfants mis en scène dans le théâtre mouawadien est donc le signe d'une jeunesse sacrifiée. Face à cette blessure de

¹MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 18.

²MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 79-80.

³*Ibid.*

l'enfance, deux réponses possibles pour celle-ci : soit elle devient victime de la violence qui lui est faite ; soit elle se révolte, retournant la violence contre le monde.

3.2. Des fantômes sans avenir

Outre les fureurs meurtrières que les temps actuels infligent à la jeunesse, le pessimisme, le cynisme et le désespoir sont autant de fléaux qui s'abattent sur celle-ci. Face à cette violence, certains font le choix de la mort. *Victoires*¹, texte écrit pour les apprentis comédiens en troisième année au Conservatoire, raconte ce que le suicide de l'une des élèves du CNSAD (Victoire), provoque chez les autres. Le prénom de cette jeune adulte qui se suicide (Victoire) fait écho à celui de Victor Elliott Johns, ce jeune adolescent qui meurt par accident dans *Ciels*. On peut s'interroger sur l'onomastique. Étymologiquement, Victor, Victoire, c'est le vainqueur. Doit-on voir, dans ces dénominations, un choix ironique de l'auteur ? Moins vainqueurs que vaincus, Victor et Victoire, par leur mort, semblent en effet victimes de la violence du monde. On peut croire cependant, que le choix de ces noms, loin d'être un hasard, loin d'être ironique, est à prendre au premier degré. Comment, dans ce cas, comprendre Victor et Victoire comme des vainqueurs ? Ces jeunes morts, par choix ou par accident, l'emportent peut-être dans leur intensité de vie. Victor meurt avant d'être compromis par le monde des adultes. Victoire fait le choix de mourir, peut-être parce que la réalité de la vie ne correspondait pas à son idéal.

C'est ainsi que l'on peut expliquer la mort des trois jeunes adolescents que Wahid croise dans un lieu désaffecté lors de son errance dans la Grèce d'aujourd'hui :

« *Wahid s'assoit face aux trois adolescents.*

ANDREAS. Je m'appelle Andreas et je me suis pendu.

KATARINA. Je suis Katarina et je me suis ouvert les veines.

CHRISTOS. Je suis Christos et je me suis jeté sous la rame d'un métro.

KATARINA. Pour nous, la vie a été une fête macabre. [...]

ANDREAS. J'avais dix-huit ans. Et je ne suis pas mort, même si je suis déjà mort.

L'époque veut que les vivants soient des morts ! Ils ne veulent pas que l'on pense comme des vivants ! »².

Voyant leurs rêves et leurs idéaux assassinés avant même d'avoir pu commencer à vivre, ces trois adolescents se sont suicidés. Lors de la représentation, ces personnages ne sont pas incarnés par des comédiens de chair et d'os. Le souvenir de leur présence est suggéré par d'intangibles projections vidéos. Fantômes sans avenir, ils révèlent la fragilité d'une jeunesse précaire et sacrifiée.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Victoires*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2016.

² MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 47-49.

3.3. Une jeunesse en colère

Face au même constat de violence faite aux jeunes, ceux-ci peuvent faire le choix inverse. Au lieu d'opter pour la mort, certains personnages choisissent la vie en laissant exploser leur colère. C'est le cas d'Amé, dans *Incendies*, qui, reconnaissant la culpabilité des pères dans le mal-être de la jeune génération, propose une solution radicale :

« AMÉ. Je te le dis, les ennemis, ce sont nos parents [...]. Les parents, on devrait les éventrer, laisser leurs corps pourrir au soleil et nous en aller partout pour tout faire sauter, tout casser, tout brûler. On les rassemblera le long d'un grand mur, on les alignera et on leur hurlera ! 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 visions 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, et sans remords : Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta Ta! »¹.

Parallèlement, Simone crie, hurle et chante sa colère, provoquant l'ire des villageois, ce qui amène Wazâan à rappeler que « les vieux sont vieux et [qu'] ils veulent le calme »² : « laissons les anciens respecter les lois anciennes et laissons Simone respecter sa jeunesse »³. Le sage vieillard met les villageois en garde : « Écoutez la colère de la jeunesse qui fera de vous les vaincus des vaincus. La jeunesse est en colère contre vous. Elle part et avec elle le soleil »⁴. La colère de la jeunesse naît d'un désir de vengeance contre la génération des pères. Alors qu'Amé veut poser des bombes, Simone, elle, veut raconter des histoires, tout aussi explosives, pour réagir contre la violence qui leur est faite⁵. L'attentat perpétré dans *Ciels* n'a pas d'autre cible. Il s'agit, comme l'annonce Clément Szymanowski, d'une « vengeance de la jeunesse par la jeunesse [...] ». La jeunesse du XXe siècle, dans le silence de son charnier, trouvant parole dans la jeunesse du XXIe siècle, fera entendre sa voix et son cri sera effroyable »⁶.

3.4. Donner la parole à la jeunesse

Ces idées font écho à un certain nombre d'actions réalisées par Wajdi Mouawad en faveur des jeunes. Le projet *Avoir 20 ans en 2015*⁷, mené avec cinquante adolescents issus de différents horizons, tout comme les nombreuses actions destinées à la jeunesse depuis que l'artiste est à la tête du Théâtre national de la Colline, sont des marques concrètes de

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 86.

² *Ibid.*, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 81.

⁷ Des informations sur ce projet sont disponible sur le site du Grand T, partenaire de l'opération : <http://archives.legrandt.fr/saisons/archives/2011-12/Presentation.html>

l'attention sincère que l'homme porte à cet âge de la vie. « Il y a », nous dit-il, « des adolescents qui ont soif de dépassement et pleurent dans l'intimité de leur chambre ce dépassement qui ne vient pas, qui tarde (le cœur de ces adolescents-là est ce que la Terre aujourd'hui porte de plus précieux) »¹. Pour cet artiste, il est absolument nécessaire de donner la parole aux jeunes si l'on veut éviter que n'explode, d'une façon ou d'une autre, toute la violence dont ils sont dépositaires.

Ces diverses figures d'enfants sacrifiés dessinent l'image d'un monde inhumain. Le corollaire spatio-temporel de ces apparitions coïncide avec la résurgence d'un autre mythe : celui du paradis perdu. En effet, l'œuvre mouawadienne évoque fréquemment un univers où l'humain, pleinement épanoui, se voit anéanti par la monstruosité de la guerre et des bombes.

B. Paradis perdu

Le souvenir d'une enfance heureuse, brutalement dévastée par la guerre amène l'œuvre mouawadienne à résonner avec le mythe fondateur du Paradis perdu.

1. Du jardin de l'enfance au paradis perdu

Le mythe biblique est implicitement convoqué lors de l'évocation du pays natal : le Liban est, en effet, fréquemment comparé à un jardin.

1.1. Le Liban, un « petit jardin »²

Évoquant ses souvenirs d'enfance, Harwan, qui a quitté le Liban pour le Canada, se souvient de son pays natal :

« HARWAN. [...] pour moi, le Liban, ça se résume au petit jardin que nous avons derrière notre maison à la montagne. [...] Ce sont des petites, de toutes petites photos que j'ai au fond de la tête : un jardin derrière une maison. Un chien que j'aimais et qui m'aimait avec qui j'allais jouer dans le creux de la vallée. [...] je me suis souvenu de cette joie à rester avec lui des heures allongé dans le jardin, ma tête posée sur son ventre de chien, à compter les étoiles »³.

On retrouve une description assez similaire dans *Visage retrouvé*, lorsque Wahab se remémore ses premières années :

¹ MOUAWAD Wajdi, "Pour l'ombre", texte d'introduction de l'*Almanach 2020* de la Colline-théâtre national, Média-Graphic, 2019, p. 9.

² MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 148.

³ *Ibid.*

« Mon pays natal n'est pas grand. Les oiseaux le traversent en une seule journée sans se fatiguer. Quand le soleil brille, il brille partout sur lui [...]. Notre maison à la montagne est en pierre. À l'arrière, il y a un jardin où ma mère cultive des fruits et des légumes. Dans un coin, il y a une vigne. Elle grimpe sur une pergola. En dessous, on a installé une table rouge et des chaises pour que nous puissions manger dehors, mon père ma mère ma soeur mon frère et moi.

Le temps passe.

Hier, pour la première fois, ma mère m'a permis d'arroser les plantes du jardin. Elle m'a montré comment placer le tuyau d'arrosage pour abreuver, sans les noyer, les herbes délicates. [...] Demain c'est le premier jour d'école. [...] Pour me consoler, je vais jouer avec le chien de Monsieur Boutros. Chaque fois que ma mère ne sait plus où je suis, elle va à la ferme de monsieur Boutros, et là, au milieu de son champ en escalier qui descend vers le fond de la vallée, on me retrouve allongé, la tête appuyée sur le ventre du chien qui dort »¹.

Le Liban est présenté comme un espace clos, à taille humaine (c'est un « petit jardin »², il « n'est pas grand. Les oiseaux le traversent en une seule journée »³), sécurisant. Ces deux extraits, à travers la mention de cet espace amène et reposant, le jardin, irrigué d'eau en abondance, mais avec juste mesure, prodigue en nourriture, reprennent les caractéristiques d'un *topos* de la littérature antique : le *locus amoenus*, le lieu agréable, dont le jardin d'Éden, ou les Champs-Élysées dans la mythologie grecques, sont les modèles originels :

« Puis l'Éternel Dieu planta un jardin en Éden [...] et il y mit l'homme [...]. L'Éternel Dieu fit pousser du sol des arbres de toute espèce, agréables à voir et bons à manger [...]. Un fleuve sortait d'Éden pour arroser le jardin »⁴.

Une impression d'innocence et d'harmonie avec le monde se dégage. Comme le souligne Marie Christie Gareau, l'« époque de la jeune enfance est idéalisée »⁵. La destruction de ce monde utopique en paraîtra d'autant plus brutale.

1.2. Le jardin bombardé, « paysage dévasté »⁶

L'image du jardin bombardé revient à de nombreuses reprises dans l'œuvre mouawadienne. Elle s'impose comme une scène traumatique, à l'instar de celle de l'autobus mitraillé : « tu se souviens de la bombe, papa? » demande Harwan à son père, « Celle qui est venue tout déraciner si fort qu'on a tous cru, pendant trente secondes, que maman était morte tellement on l'avait entendue hurler »⁷. Ce souvenir était déjà raconté de manière plus

¹ MOUAWAD Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002, p. 17.

² MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 148.

³ MOUAWAD Wajdi, *Visage retrouvé*, op. cit., p. 17.

⁴ *La Bible*, Genèse, 2-3, op. cit., p. 18-19.

⁵ GAREAU Marie-Christie, "Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire", *Post-, Postures*, n° 12, automne 2010, p. 114.

⁶ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 150.

circonstanciée dans *Rêves*, par l'« Homme ensanglanté », une des figures émergeant de l'imagination de Willem :

« HOMME ENSANGLANTE. Mon pays n'est pas grand,
C'est un jardin où mon père cultivait des fruits et des légumes
Qu'il montrait fièrement à nos voisins.

[...] .Je remercie mon père de m'avoir permis aussi
De cueillir des pommes de terre,
Des concombres,
Du persil,
De la coriandre,
Des épis de maïs.

Je remercie mon père de m'avoir appris comment arroser,
Sans les noyer,
Les fleurs et les herbes délicates.

Grâce à lui,
J'ai pu pleurer lorsqu'une bombe est venue tout déraciner.
Avec son souffle de soufre,
Il ne restait plus rien qu'un grand trou noir.
"Le jardin, le jardin" j'avais crié,
Et mon père s'était jeté sur moi,
Moi qui courais, qui courais,
Il s'était jeté sur moi,
Pour m'empêcher de me jeter à mon tour
Dans les flammes
Et brûler moi aussi avec les tomates,
Les courgettes et les aubergines.
"Reste ici, reste ici, hurlait mon père,
Il n'y a plus de jardin"
Longtemps je suis resté dans ses bras,
Tremblant,
Grelottant.

Mon père me disait tout bas :
"La bombe est tombée, demeure caché,
Ne regarde pas, ne regarde pas. "

Mais je ne l'écoutais plus qu'à moitié.
Dans ses bras, j'ai pleuré ;
J'ai longtemps pleuré...
Pleuré sur ce qui allait devenir le plus grand chagrin de ma vie,
Le chagrin inconsolable de ma vie.

Je remercie mon père,
Car mon premier chagrin fut un jardin.
Tout le monde ne peut en dire autant »¹.

Ce récit rend compte du passage brutal du bonheur au malheur. La sérénité qui se déploie dans les trois premières strophes est brusquement anéantie par la mention de la bombe. Le jardin

¹ MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, *op. cit.*, p. 45-47.

paradisique devient un espace infernal, investi par les flammes et les pleurs, mais il se mue aussi subrepticement en un espace mental : « mon premier chagrin fut un jardin »¹. Alors que l'homme vivait en union avec la terre, il en est chassé, comme Adam du jardin d'Éden². L'harmonie est brisée : c'est ainsi qu' « a eu lieu la première facture,/ Celle qui allait me briser du monde »³. La fin de l'enfance se confond avec l'exil : « Pour la première fois, je devenais étranger »⁴, confie l'Homme ensanglanté.

Dans *Une chienne*, la valeur métaphorique de cet espace devient plus explicite encore. Dans les bras de Phèdre, Hippolyte évoque le jardin dévasté de son enfance :

« HIPPOLYTE. Ce jardin, je l'ai cultivé longtemps, au hasard de mes rêveries, jusqu'au jour du grand départ, la fin de l'enfance, où il m'a fallu l'abandonner. [...] La porte s'est refermée et le jardin a disparu. [...]

Maintenant, tu décides de rentrer chez toi pour constater les dégâts. Te voilà chez toi. La première chose que tu constates, c'est que la maison est toujours debout. Les arbres sont tombés, le toit est défoncé, les portes soufflées... Les dégâts sont importants, mais rien qui ne soit irréparable. En même temps, tu sens qu'il y a quelque chose de différent, que cette maison n'est plus la même, que toi-même, tu ne peux plus l'habiter de la même manière. Une fois que tu as fait le tour des pièces, tu [...] enfonces la porte coincée sur les gravats pour avoir accès à la véranda et tu sors. Il y a le jardin. Le citronnier est tombé, l'olivier brûlé, le figuier arraché... Tout est un peu perdu [...] au milieu de la terre qui semble avoir été labourée par la force de la tempête[...] »⁵.

Le jardin est un espace mental, le souvenir paradisiaque et rêvé de l'enfance qu'il a fallu quitter, pour y revenir, avec « le plus grand des courages »⁶. La bombe n'est plus mentionnée, du moins pas directement. Seuls le sont les dégâts provoqués (arbres tombés, toit défoncé, portes soufflées...). Cette ellipse confère au texte une portée plus générale : le mal s'est abattu, le jardin est anéanti, le paradis, perdu. Il éveille l'image d'un de ces « paysages dévastés »⁷ propre au théâtre contemporain.

1.3. Le jardin dystopique de *Forêts*

Enfin, en s'inspirant de la bande-dessinée *Zoo*, de Frank et Bonifay⁸, *Forêts* propose une autre version du mythe du Paradis, sombre et inquiétante. La pièce de Mouawad met en scène Albert, un jeune idéaliste déçu par le mercantilisme de son père Alexandre Keller. Le fils rompt avec le père le jour où il refuse de prendre la nationalité allemande en 1871. Il rêve

¹ *Ibid.*

² *La Bible*, Genèse, 2-3, *op. cit.*, p. 18-19.

³ MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, *op. cit.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, *op. cit.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*

⁷ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, *op. cit.*

⁸ FRANK/BONIFAY, *Zoo*, Dupuis, coll. Aire Libre, 2008.

de créer un nouvel Éden avec des animaux, et de repeupler le monde avec ses enfants et les enfants de ses enfants :

« ALBERT. Nous allons nous exiler, mais notre exil, je te le promets, sera source d'un monde nouveau que nous bâtirons ensemble. Écoute mon rêve, laisse-le te consoler. Avec la fortune immense que j'hérite de ma mère, je vais acquérir une terre, isolée de tout, loin de la suspicion des hommes et de leur perversité ; une terre avec des arbres partout, une rivière, un monde vierge et secret, un paradis, je t'assure, un éden enfoncé profondément au cœur de la forêt des Ardennes. Là, nous construirons une magnifique maison et nous ferons venir, de par le monde, les animaux les plus fabuleux, les plus splendides, les plus sauvages et nous en ferons nos compagnons de jeu. Là, nous aurons encore d'autres enfants et les animaux, à leur tour, mettrons bas et nos enfants, et les enfants des animaux vivront ensemble, au jour le jour, une existence nouvelle. Ainsi, de génération humaine en génération animale, peu à peu, naîtra un monde où les animaux et les humains vivront côte à côte sans que l'un apprivoise l'autre ni que l'autre menace l'un. Cela, ce retour fabuleux vers les origines de la bonté, je le sais, j'en suis convaincu, saura nous arracher à la violence du monde d'aujourd'hui qui broie chacun d'entre nous. Or, ce monde que je perçois, Odette, commence dans ton ventre. Tu en seras la matrice magnifique, et de ce viol que tu as subi, nous ferons naître une histoire d'amour. (*Des cloches carillonnent*) Écoute. Les cloches de la cathédrale. Elles sonnent comme le signe d'une vie future qui sera belle, légère et splendide »¹.

Si la référence au jardin d' « éden »² nourrit très explicitement le rêve d'Albert, la mention des « animaux »³, grâce auxquels un monde nouveau pourra renaître, ne peut manquer de nous rappeler le mythe de l'Arche de Noé⁴. Albert espère recréer un paradis d'où le mal sera extirpé. Cependant, son entreprise semble d'emblée vouée à l'échec. Tout d'abord, Albert n'est pas Dieu, mais un homme. Ce microcosme, qui se veut « loin de la suspicion des hommes et de leur perversité »⁵, sera en réalité inséré dans un espace plus vaste, profondément corrompu (la forêt des Ardennes en l'occurrence, où la Première Guerre Mondiale sévira quelques décennies plus tard). Ce paradis naît en outre du mensonge : l'enfant qu'Odette porte dans son ventre n'a pas été conçu lors d'un viol, comme le croit Albert, mais par son père Alexandre, qui a vécu une folle passion avec celle-ci, sans avoir le courage de l'avouer. L'inceste est donc inévitable. Le paradis est, dès le départ, vicié. Il n'existe que dans l'esprit d'Albert, c'est, comme il le dit lui-même, un « rêve »⁶. S'il est « fabuleux »⁷, c'est vraiment au sens étymologique de ce qui a trait à la fable, à l'imagination. Ce sera, s'écrie Albert « un monde vierge et secret, un paradis, je t'assure, un éden enfoncé profondément au cœur de la forêt des Ardennes »... l'on voit que le fantasme de virginité

¹ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 98-99.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*

⁴ *La Bible*, Genèse, 7, 1-8, 22, op. cit., p. 23-24.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 99.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

(« un monde vierge ») est d'emblée mis à mal par les connotations sexuelles qui suivent (« un éden enfoncé profondément au cœur de la forêt des Ardennes »).

De fait, cet éden rêvé par Albert se révélera un « paradis raté »¹. Jeanne, Marie et Léonie, petites-filles d'Odette, y sont nées. Elles ne connaissent rien d'autre du monde, s'occupant des animaux qui sont nés avec elles dans la forêt des Ardennes². Ce paradis artificiel est pour Edgar, un enfer :

« EDGAR. La forêt. À perte de vue, la forêt et partout, partout, partout, partout, partout, partout la forêt et au beau milieu de cette putain d'enfoirée de bordel de cul de merde de forêt, il y a nous, sans personne à aimer, sans personne à rencontrer et jamais, jamais le moindre espoir pour rêver ! »³.

Jardin dystopique horrible, peuplé de « frères monstrueux »⁴, il devient « charnier »⁵ quand Léonie demande à Lucien de sauter dans la fosse pour tuer son jumeau monstrueux. Ainsi, l'espace irréversiblement clos sur lui-même est mortifère. Comme le montre Alexandru Bumbas dans son travail consacré aux dystopies théâtrales, quand « le meilleur des mondes [n'est] plus possible, la réalité [...] ayant assimilé toutes les conséquences [...] du désastre, le personnage ne ressent plus l'empathie avec l'altérité mais avec l'espace et son nouvel être »⁶. C'est pourquoi, dans *Forêts*, l'« espace de la famille devient un lieu d'asphyxie et s'épuise dans la figure du zoo qui sombre dans le viol, l'inceste, le meurtre, la monstruosité, la folie »⁷.

La destruction du paradis de l'enfance s'accompagne de l'expérience de la perte : perte de la langue, de la terre (l'exil) et du sentiment de plénitude.

2. La perte

2.1. La perte de la langue

La perte de la langue est tantôt évoquée comme une expérience intime (la perte de la langue maternelle), tantôt, comme une expérience collective.

¹ *Ibid.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 52.

⁶ BUMBAS Alexandru, *Interroger l'émergence d'une nouvelle forme dramatique : la "dystopie théâtrale" dans les réécritures contemporaines de Shakespeare (Müller, Bond, Barker)*, Thèse de doctorat dirigée par Catherine Naugrette, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Institut de Recherches en Études Théâtrales, 2019, p. 335.

⁷ FARCET Charlotte, "Postface", in *Forêts*, Wajdi Mouawad, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. Babel Littérature, 2012, p. 195.

2.1.1. La perte de la langue maternelle : une aventure intime

Dans un entretien avec Jean-François Côté, Wajdi Mouawad présente la perte de la langue maternelle comme une expérience particulièrement douloureuse :

« je prends conscience que l'immigration ne s'est pas faite sans que j'y laisse des plumes : ne plus maîtriser ma langue maternelle, ni à l'oral, ni à l'écrit, est peut-être une des pertes les plus dommageables »¹.

Dépossédé de sa langue originelle, le dramaturge s'exprime en revanche avec aisance en français. Dans son rapport à la langue, Wajdi Mouawad s'éprouve comme un être dénaturé :

« C'est le mutant. Le cancrelat si vous voulez. Mi-homme, mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfois, tout en parlant, je ne sais pas qui parle en moi. Car je trouve cela proprement épouvantable de manier le français de cette manière alors que je suis absolument handicapé dès qu'il s'agit de me souvenir comment on dit le mot "chapeau" ou le mot "porte-clé" en arabe. Je me regarde en français et je suis dans le noir en arabe et cela crée une sorte d'illusion, un oubli de mon visage initial. Une mutation. Un monstre. Sans doute le dragon que je combats en marchant »².

Privé de sa langue maternelle, l'auteur se voit comme un monstre, un « cancrelat »³ qui n'est pas sans rappeler celui de *La Métamorphose* de Kafka, roman qui bouleversa l'auteur-metteur en scène. Toujours est-il que l'expérience de cette privation est au cœur de l'écriture des deux premiers volets du cycle domestique : *Seuls* et *Soeurs*.

2.1.1.1. La perte de la langue maternelle dans *Seuls*

Seuls met en scène un étudiant d'origine libanaise, Harwan (interprété par Wajdi Mouawad), qui a émigré au Canada. S'interrogeant sur celui qu'il est devenu, le jeune chercheur semble affligé de son incapacité à s'exprimer dans sa langue maternelle. Alors qu'il rend visite à son père à l'hôpital, il tente de lui parler en arabe, sans grand succès :

« HARWAN. Tu vois ? C'est toujours comme ça ! [...] Aujourd'hui je suis capable de dire *concomitant*, je peux placer sans problèmes dans n'importe quelle conversation le mot *aporie* alors que je ne suis pas foutu de dire *fenêtre* en arabe ! »⁴.

Harwan est incapable de s'exprimer dans sa langue maternelle, ce qui le désespère : il

« considère cette perte comme une défaite personnelle, qui l'empêche de se raccorder avec ce qu'il fut, avec cette essence de lui-même ; comme s'il ne parvenait pas à être au diapason avec ces deux "identités" qui l'habitent désormais »⁵.

¹ MOUAWAD Wajdi, in *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 70.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 151.

⁵ GAREAU Marie-Christie, "Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire", *Post-, Postures*, n° 12, automne 2010, p. 112.

La perte de la langue maternelle coïncide avec la fin d'un sentiment d'harmonie avec le monde. Le personnage exprime une certaine méfiance envers les mots :

« HARWAN. Tout ça, ce ne sont que des mots ! [...] Mieux vaut se taire ! Comme quand j'étais petit ! [...] C'est votre histoire favorite, chaque fois qu'il y a un invité, vous lui racontez toujours la même histoire : "Il n'a commencé à parler que vers l'âge de cinq ans !" [...] Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre pour m'être mis à parler ! [...] Je veux dire, papa, est-ce que tu crois que je suis capable de me taire ne serait-ce qu'une heure... et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler en arabe ? »¹.

Privé de sa langue originelle, Harwan a aussi perdu le contact direct avec le monde qu'il connaissait enfant, à travers le silence, la peinture et les couleurs. Avant de voir comment ce spectacle met en œuvre une dramaturgie du retour, il convient d'analyser la façon dont *Soeurs* réinterroge la question de la perte de la langue maternelle.

2.1.1.2. La perte de la langue maternelle dans *Soeurs*

Soeurs est centré sur le destin de deux femmes que rien ne prédestinait à se rencontrer : Layla Bintwarda, experte en assurance, et Geneviève Bergeron, médiatrice en zone de conflits. Alors que celle-ci vient de donner une conférence à une assemblée de futurs médiateurs, elle s'installe dans un hôtel hyper technologique. Là, l'unilinguisme anglais qui lui est proposé la révolte :

« GENEVIÈVE BERGERON. Bonsoir Madame [...] / Je voudrais vous signaler la panne de la langue française dans la suite 2121/[...] L'anglais fonctionne toujours par défaut/ Oui, mais si la personne ne sait pas parler l'anglais, qu'est-ce qu'elle fait ? Elle est punie ? Vous la punissez d'avoir été mauvaise à l'école et d'avoir coulé son cours de langue seconde, c'est-tu ça ? / Madame, je suis avocate et je vous rappelle qu'en vertu de la loi canadienne sur les langues officielles vos clients devraient pouvoir être servis en anglais et en français, que ce soit par des humains ou des machines »²,

puis l'affecte :

« GENEVIÈVE BERGERON. This is room 2121 again. May I speak with your supervisor ?/Yes/Again/ Oui pardonnez-moi madame, je sais que ce n'est pas tout à fait votre faute si les machines se dérèglent mais est-ce qu'il serait possible que quelqu'un, demain matin à six heures trente, m'appelle pour me réveiller en français ?/ Oui...un humain/ J'aimerais beaucoup me faire réveiller dans ma langue maternelle/ Vous n'avez personne qui parle le français à six heures trente du matin »³.

Ce refus, qui peut sembler anodin, est en réalité lourd de conséquences : c'est parce que le personnage est coupé de sa langue maternelle qu'il bascule dans la folie. En effet, après avoir

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 151.

² MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, op. cit., p. 26.

³ *Ibid.*, p. 28.

raccroché, Geneviève Bergeron, prise d'un élan destructeur irréversible, saccage sa chambre d'hôtel¹.



Soeurs, écrit et mis en scène par Wajdi Mouawad, Annick Bergeron (Geneviève Bergeron) © Pascal Gély

À Layla Bintwarda, appelée pour faire le constat des dégâts, l'avocate confie plus tard l'arrachement qu'a représenté pour sa mère, et pour elle-même, l'abandon de sa langue maternelle :

« GENEVIÈVE BERGERON. [Je] pense aux yeux de ma mère et, je ne sais pas pourquoi, ces yeux-là, bien plus que les miens, me donnent envie de pleurer. Comme si quelque chose dans cette histoire me demandait de pleurer la petite-fille que ma mère a été et qu'elle n'a jamais su pleurer pour elle-même. Cette petite-fille obligée de réciter au milieu de la classe des mots qu'elle ne comprend pas, devant l'inspecteur fédéral de passage. Very good, little girl ! Thank you, sir, avant de retourner s'asseoir en tremblant. Thank you, sir...Oui...C'est là une phrase iceberg dont seule la partie immergée donnerait à voir, peut-être une colère...[...] Thank you, sir, et même, Thank you my lord, pour avoir donné à ma mère une langue à se tatouer sur sa propre langue. Thank you, de l'avoir égorgée du chant de ses ancêtres, Thank you pour la honte de nos pères, pour le bégaiement de nos mères, Thank you mille fois pour l'humiliation, Thank you pour le peuple francophone du Manitoba envoyé à l'école anglaise. Thank you pour la pendaison de Louis Riel et du peuple métis Thank you pour l'Histoire oubliée, Thank you, Thank you je ne le dirai jamais assez, Thank you pour le *God Save the Queen* entonné chaque matin à l'école et Thank you aussi pour ces pauvres Français, venus des vallées verdoyantes de la Loire, asservis ici au milieu des vents déferlants, la langue gelée, la langue coupée, la langue pendue au vide. Et Thank you surtout, Sir, pour avoir convaincu ma mère que le ciel perdrait le bleu de son habit de marin si elle venait à prononcer en français, dans ce français bringuebalé par le vent de l'ouest, des mots d'amour à sa fille How are you today Mom ? Fine my little sweet girl ! I love you, mommy, I love you too my heart, my sweet, sweet, heart...et tout cela, aujourd'hui, c'est comme fantôme, c'est comme figé, c'est comme des fleurs séchées dans leur jus de plastique pour être posées sur

¹ *Ibid.*, p. 28-30.

l'étagère du salon : une belle langue maternelle perdue. [...] C'est un chagrin qui ne passe pas et qui n'est pourtant pas le mien et que je porte comme s'il était le mien »¹.

La privation de la langue maternelle est vécue comme une mutilation (« la langue coupée »), un arrachement à la terre et à la voix des ancêtres (« Thank you de l'avoir égorgée du chant de ses ancêtres »). Être dépossédé de sa langue d'origine, c'est, nécessairement, prononcer des paroles désincarnées, des mots « fantôme[s] », artificiels, « figé[s] ». Ceux-ci font écho aux « mots en carton »² que Layla Bintwarda regrette d'adresser à son père. Si les deux femmes sont soeurs de destinée, c'est aussi dans leur rapport au langage : l'une comme l'autre espèrent une langue vivante, faite de « mot[s] en chair et en os, [de] mot[s] viande avec de la saveur »³. Priver l'homme de sa langue maternelle a ceci de monstrueux qu'il l'écarte d'un rapport charnel et ancestral au langage. Une fois encore, le drame individuel croise le drame collectif (« Thank you pour le peuple francophone du Manitoba[...] Thank you pour l'histoire oubliée... »). La perte de la langue maternelle est d'ailleurs parfois présentée comme un drame collectif chez Wajdi Mouawad, à travers, notamment, la résurgence du mythe de Babel.

2.1.2. L'aventure collective de la perte de la langue ou la résurgence du mythe de Babel

C'est dans le onzième livre de la *Genèse* que se trouve le mythe de Babel :

« Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar et ils s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre : Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu ! La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Ils dirent : Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre ! Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit : Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. Yahvé les dispersa de là sur toute la face de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre »⁴.

Ce récit propose une explication à l'origine de la multiplicité des langues et de la dispersion des peuples sur la terre. Avant de construire la tour, tout « le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots »⁵. La perte de la langue unique et parfaite est un châtement divin : Dieu punit les hommes de leur démesure, les condamnant à vivre dans la confusion et la méésentente.

¹ *Ibid.*, p. 42-43.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*

⁴ *La Bible de Jérusalem*, Genèse, 11, *op. cit.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*

« VINCENT CHEF-CHEF. La version hongroise provient du Caire et a été interceptée à 7h46 ce matin ; la version française vient d'être émise depuis une cabine téléphonique à Tokyo ; la version arabe a été captée hier à 15h28 depuis Houston. 144 voix provenant de 67 pays ont été recensées en moins de 24 heures, répétant le même message, dans 34 langues différentes »¹.

Pendant la représentation bruissent les idiomes d'une « Babel immatérielle »² et sonore. Dans les deux pièces, l'enchevêtrement des langues mène au chaos, bien que chaque œuvre propose une apocalypse à sa mesure. Dans *Sœurs*, deuxième volet du cycle domestique, Geneviève Bergeron saccage sa chambre d'hôtel, tandis que le dernier opus du *Sang des Promesses* se clôt sur un terrible attentat d'ampleur internationale, anéantissant les plus grands musées des capitales mondiales. Dans *Tous des oiseaux* enfin, Wajdi Mouawad fait jouer le texte, écrit en français, dans la langue des personnages, par des acteurs d'origine allemande, syrienne, israélienne...L'anglais, l'arabe, l'hébreu et l'allemand s'entrechoquent dans ce spectacle, où la musicalité des langues qui se heurtent, fait entendre, très concrètement, la violence des conflits qui déchirent le monde.

Si la perte du paradis coïncide avec la perte de la langue, elle se concrétise aussi par l'éloignement de la terre natale, à travers l'expérience douloureuse de l'exil.

2.2. La perte de la terre ou l'exil

Le sentiment de l'exil est commun à de nombreux personnages mouawadiens. Ainsi, la mère de Geneviève Bergeron (*Soeurs*), Harwan (*Seuls*), Phèdre (*Une chienne*) ont dû quitter leur terre natale, tandis que Wilfrid (*Littoral*), Jeanne et Simon (*Incendies*), sont fils d'exilés. Dans *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Wajdi Mouawad revient sur ce que l'on pourrait considérer comme un des mythes originels de l'exil. Il raconte l'histoire de Cadmos qui quitte son pays pour retrouver sa soeur, Europe, enlevée « à Sidon, en Phénicie, c'est-à-dire au Liban ! »³. Le déracinement est présenté comme une malédiction, qui se transmet de génération en génération :

« Retrouvez Europe
L'exil à jamais
Pas de retour pour vous
Sans le retour de votre sœur »⁴,

s'écrie le père de Cadmos. Partis à la recherche de leur soeur, les frères de Cadmos quittent leur patrie, mais ne reviennent jamais. À son tour, Cadmos abandonne avec douleur le rivage

¹ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 25.

² FARCET Charlotte, "Aboli bibelot d'inanité sonore", *Postface à Ciels*, op. cit., p. 128.

³ MOUAWAD Wajdi, "Le rêve de Dominique", *Le Soleil ni la mort ne se peuvent regarder en face*, op. cit., p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

de ses ancêtres : il « est acide d'être arraché à sa terre natale »¹. Il devient alors le père de tous les exilés :

« Poursuis ta route
Oublie ton rivage [...]
Les visages familiers
Morts ils sont morts
Noyée la langue de tes ancêtres
Noyée ta mémoire
Oubliées les ruelles secrètes de ta ville.
Premier homme à être parti
Après toi d'autres partiront
Cohorte des fuyitifs.
Étranger sur les routes
Étranger en ton pays.
Exilé des exilés
Continue ton chemin
Cadmos aux yeux secs »².

Puis, c'est Laïos qui est contraint d'abandonner son pays en courant : « Je quitte ma patrie à la force de mes hanches/ J'entends les cris de ma cité/ Ses pleurs et sa terreur »³. Ce départ fait écho à celui d'Œdipe, qui, après avoir entendu l'oracle, décide de partir pour fuir son destin : « je quitte ma patrie à la force de mes hanches [...]/ Arrachement arrachement ! / Catastrophe catastrophe ! »⁴. L'expulsion d'un être « à la force [des] hanches » fait écho à celle qui a lieu lors de l'accouchement. Il s'agit, dans les deux cas, d'un « arrachement », qui occasionne de la souffrance (« Rien n'est plus douloureux que d'être arraché à sa terre natale »⁵) ainsi que la perte d'une plénitude originelle.

2.3. La perte du sentiment de plénitude

La destruction du paradis de l'enfance s'accompagne d'un sentiment de nostalgie. Ce sentiment de tristesse, dû à l'éloignement du pays natal, s'exprime à plusieurs reprises. Il se manifeste fréquemment à partir de souvenirs sensibles très concrets, liés, notamment à la nourriture et aux odeurs (on sait que les mémoires olfactives et gustatives sont les plus durables). Ainsi Harwan s'interroge-t-il :

« Te souviens-tu du parfum des figuiers sauvages ?
Te souviens-tu de l'alignement des vignes ?
Te souviens-tu des prénoms des voisins ? [...]
Te souviens-tu des éclats de rire ?
Te souviens-tu des odeurs du thym cuit ?

¹ *Ibid.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

Te souviens-tu des longues promenades ?
Te souviens-tu du nectar des poires sauvages ?
Te souviens-tu de la couleur du ciel ? »¹

Inversement, la reviviscence d'une de ces expériences passées occasionne un sentiment de plénitude qui n'est pas sans rappeler celui de la madeleine de Proust. Ainsi, lorsque Layla Bintwarda découvre, sur le balcon enneigé d'une chambre d'hôtel à Ottawa, les mets syriens préparés par Monsieur Halil, elle s'exclame :

« LAYLA BINTWARDA. Kébbé Arnabiyyé ! (*Elle s'extasie. Pose son sac au sol. Découvre un deuxième plateau.*) Kéchk ! (*Elle retire son manteau et elle découvre le troisième plateau.*) Yihh !
Elle mange.
Une pensée en arabe lui vient :
"L'été verdoyant quand le ciel grand jette sur nos sa lumière "
Elle goûte encore.
LAYLA BINTWARDA. Mon Dieu ! (*Elle se régale*) Mais c'est délicieux. (*Elle goûte un autre mets, elle rit*). Même le taboulé est réussi ! »².

Le sentiment de plénitude de Layla, qui « se régale », « s'extasie », « rit », est manifeste. C'est comme si l'heureuse pensée qui s'impose à son esprit dans sa langue maternelle (« L'été verdoyant quand le ciel grand jette sur nos sa lumière »), dans sa fulgurance, lui faisait momentanément réintégrer le paradis perdu de son enfance. Ce mouvement dynamique de retour aux origines caractérise bon nombre d'œuvres du dramaturge franco-libanais.

3. La dramaturgie du retour : un récit hypoténuse

Ainsi, les personnages mouawadiens sont-ils fréquemment traversés par une « faille »³ due à l'expérience douloureuse de l'exil. Ce sont des

« sujets fragmentés [qui présentent une] discordance entre deux parties, deux états (les périodes pré- et post-migratoires) [...] désunis, inconciliables qui jamais plus ne pourront se réunir, situés désormais de part et d'autre de la faille. L'écriture peut alors agir comme remède en tentant de colmater cette faille qui s'est creusée chez l'exilé, qui n'occupe dorénavant plus la même place que celle qu'il tenait dans son pays d'origine »⁴.

La perte de la langue maternelle, de la terre et de la plénitude originelles occasionne une douleur qui peut s'avérer moteur dramaturgique en ce qu'elle déclenche un mouvement de retour. Tentant de rétablir l'impossible lien entre le moi d'ici et le moi de là-bas, le moi présent et le moi du passé, entre l'enfant de céans et les parents d'ailleurs, s'esquisse la ligne

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 136-139.

² MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, op. cit., p. 38. .

³ GAREAU Marie-Christie, *La Faille de Wajdi Mouawad*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, sous la direction de Martine Delvaux, Université du Québec à Montréal, Août 2011.

⁴ GAREAU Marie-Christie, « Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire », *Post-, Postures*, n° 12, automne 2010, p. 111.

imaginaire, ténue, d'un récit hypoténuse. Les trois premiers volets du *Sang des Promesses* racontent comment Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup remontent le fil de leurs origines. Ce retour, inévitablement associé à un profond malaise, se présente comme une « dysnostie »¹, douloureuse bien que salvatrice.

De même, profondément ému par *Le Retour du fils prodigue* au Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, Wajdi Mouawad s'interroge : « Qu'est-ce qui depuis si longtemps espère mon retour ? »². *Seuls* ne déploie pas autre chose que le tâtonnement incertain du héros en quête d'une unité perdue, reconquise dans le silence et les couleurs de la performance finale. Marie-Christie Gareau montre en ce sens que *Seuls* permet à Harwan de

« retrouver, en quelque sorte, une essence de lui-même, abandonnée en même temps que sa terre d'origine. Enfin, l'idée selon laquelle les arts infra-représentationnels sont situés à la limite du monde et du mondain fait la lumière sur la partie performative de la pièce - qui privilégie le corps au dépend des mots -, laquelle autorise le protagoniste à renouer avec un code langagier, voire tout un univers de l'enfance perdue. Ainsi, Harwan n'arrive pas à retrouver, proprement dit, mais, certainement, à recomposer, à travers l'imaginaire, cet univers auquel l'exil l'avait arraché »³.

La dramaturgie du retour vers un paradis perdu s'effectue, envers et contre tout :

« L'odyssée, c'est être loin et essayer de rentrer à la maison. En se disant que le chemin est perdu, mais que ce n'est pas parce qu'il est perdu qu'il n'y a plus de chemin. Donc, comment trouver le chemin ? Le chemin, pour moi, ce sont les sensations »⁴

Le récit, hypoténuse, est une ligne extravagante, inouïe, qui trouve un chemin, même si celui-ci n'existe plus. Si, comme l'affirme Wajdi Mouawad, l'enfance « est le véritable pays. Celui où l'on n'arrive jamais »⁵, alors peut-être que l'auteur-dramaturge tente, à travers son œuvre, de cheminer inlassablement vers ce paradis perdu ?

Seulement, la route est longue. Les gigantesques épopées qu'occasionne ce voyage sont nécessairement ponctuées de dangereuses rencontres, violents accrochages avec des figures monstrueuses.

¹ CHASSAING Irène, « *Dysnosties* : le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine », Dalhousie University, Halifax, Nova Scotia, mis à jour le : 11/24/2014, URI: <http://hdl.handle.net/10222/55968>.

² MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 103.

³ GAREAU Marie-Christie, « Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire », art.cit., p. 123.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Le Visage odysseé", Propos recueillis par Laurence Canaux et Etienne Leterrier, in *Le Matricule des anges, Dossier Wajdi Mouawad*, n°105, Juillet/Aôut 2009, p. 30.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Le Sang des promesses, Puzzle, racines et rhizomes*, Leméac/Actes Sud, 2009, p. 91.

C. Aux confins de l'humanité

Faisant émerger bon nombre de personnages monstrueux, l'œuvre mouawadienne nous amène aux confins de l'humanité. L'auteur-metteur en scène se présente lui-même, à plusieurs reprises, comme un monstre. Adolescent, la lecture de *La Métamorphose* de Kafka le bouleverse : Gregor Samsa, « c'est moi »¹ affirme-t-il. Dépossédé de sa langue maternelle, l'écrivain s'éprouve parfois comme un être dénaturé, un

« mutant. Le cancrelat si vous voulez. Mi-homme, mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfois, tout en parlant, je ne sais pas qui parle en moi. [...] Je me regarde en français et je suis dans le noir en arabe et cela crée une sorte d' [...] oubli de mon visage initial. Une mutation. Un monstre »².

Mais Wajdi Mouawad imagine aussi le barbare potentiel, qui sommeille en lui :

« Révélation du fou que je suis. Que serais-je devenu si j'étais resté au Liban ? Ma famille et moi étions partis avant le massacre de Sabra et Chatila en 1982, commis par des milices chrétiennes auxquelles j'avais rêvé d'appartenir dans mon enfance. Aurais-je été parmi eux ? »³.

Son écriture porte la trace de cette obsession du monstrueux. Après avoir brièvement évoqué les monstres intérieurs, tapis au fond de soi, on analysera les monstres du dehors, plus nettement inspirés des textes antiques. De quoi la résurgence de ces figures mythologiques est-elle le signe ? Quels liens établissent-elles entre les atrocités d'hier et d'aujourd'hui ?

1. Les monstres-soi

« On ne peut pas présumer de soi »⁴, aime à se rappeler Wajdi Mouawad. « Nous sommes », dit-il, « des immeubles habités par un locataire dont nous ne savons rien »⁵ :

« Nos façades ravalées présentent bien. Mais quel est ce fou atteint d'insomnie qui, à l'intérieur, reste des heures à tourner en rond, éteignant et rallumant des lumières ? [...] Nous sommes des immeubles avec une infinité de pièces, de couloirs, de corridors sombres, donnant à des escaliers qui montent et redescendent. Il y a là infinité de dédales auxquels mènent des ascenseurs donnant à des sous-étages, véritables mondes insoupçonnés pleins de colère, de sensualité, de sexualité, de fluides, d'hébétudes, de balbutiements. Il y a plein de cheminées qui n'ont pas été ramonées, plein de passages secrets, de pièces liquides, organiques ; il y a là, dans le noir des immeubles que nous

¹ MOUAWAD Wajdi, *Conférence de presse du 6 juillet 2009*, Rencontre avec W. Mouawad pour "Littoral, Incendies, Forêts", animée par Jean-François Perrier, dans le cadre du Festival d'Avignon, disponible à l'adresse suivante : <https://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-7-juillet-1475>

² MOUAWAD Wajdi, in *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 71.

³ *Programme du spectacle "Des héros"*, présenté au Grand T de Nantes, du 10 au 18 janvier 2013, disponible sur le site du théâtre : http://www.legrandt.fr/sites/default/files/dossier_des_heros.pdf, p. 4.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Nous sommes des immeubles", in COUTANT Philippe (dir.), *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Le Grand T Éditions joca seria, 2009.

sommes, des salles-aquariums où flottent les poissons les plus étranges, les plus carnivores, les plus effrayants. Des jardins intérieurs où vivent en liberté des animaux sauvages, des fauves magnifiques : pumas, lions, guépards, caïmans et tigres à dents de sabre ! [...] Mais tout cela, ce monde splendide, demeure inexploré, inconnu. Le locataire qui vit là, dans l'immeuble que nous sommes, éprouve une frayeur profonde à quitter la pièce où il se calfeutre : monde domestique où le chauffage est agréable, petit salon de thé protégé de la douleur qui se rapetisse sans crier gare »¹.

Des êtres « étranges », « effrayants », des monstres donc, sommeillent en chacun, sans que l'on en soit forcément conscient. Pourtant, dans *Assoiffés*, Norvège, enceinte, réalise que c'est une bête qu'elle porte dans son ventre :

« NORVÈGE. Catastrophe ! Catastrophe !

...

Un monstre.

Il y a un monstre.

Un monstre.

... [...]

Un monstre.

Un monstre dans mon ventre.

Il a rendu ma peau transparente[...].

Et au milieu de tout cela,

j'ai vu,

blottie comme un fœtus entre mes organes,

une pieuvre effroyable.

[...]

Je me suis dit que ce n'était au fond qu'une chose tout à fait normale.

Que c'était la laideur nichée au fond de moi. [...]

Je me suis dit que tous les adultes que je croisais avaient probablement cette horreur au creux de leur transparence et qu'ils faisaient avec. Quand je suis devenue certaine de cette idée, j'ai pu me calmer et décider pour moi.

Je ne veux pas.

Je ne peux pas.

Je ne vivrai pas avec cette monstruosité en moi toute ma vie »².

La métaphore est explicite : le monstre niché en Norvège n'est rien d'autre que la « laideur »³. Selon la jeune fille, chacun s'accommode de la bête blottie au fond de soi. Elle, le refuse. Assoiffée de beauté, elle meurt, noyée et cristallisée dans les eaux froides du Saint-Laurent.

Mais le monstre que l'on porte en soi, c'est aussi l'enfant à qui l'on donne naissance, dont la vie nous échappe, et qui peut se révéler monstrueux. Il y a, par exemple, le jumeau monstrueux de Léonie dans *Forêts*, ce garçon sans nom, fils d'Hélène et d'Albert ou d'Edgar, dont la difformité rappelle les origines incestueuses. Il y a aussi le fils de Nawal dans *Incendies*, Abu Tarek, qui devient son bourreau et son violeur, là encore incestueux. Dans son

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, *op. cit.*, p. 33-36.

³ *Ibid.*

chapitre consacré au « sacre d'Ubu », Mireille Losco-Lena analyse comment cet effrayant personnage, franc-tireur qui photographie ses victimes à l'instant qui précède leur mort¹, éveille une émotion dérangeante, le « comique terrible du mal banal »² :

« Le personnage témoigne d'une crise complète des repères à la fois politiques et esthétiques : il parodie inconsciemment le sens moral et fait l'étalage insensé d'un désordre des valeurs poussé jusqu'à la monstruosité. Tout ici relève en effet du monstrueux : la langue bâtarde, véritable galimatias de "franglais" ; l'assimilation entre le fusil et l'appareil photo, le poème et la mort ; le dialogisme à l'œuvre où prime le narcissisme et le plaisir du spectacle sur tout autre considération. À vrai dire, Nihad ne renonce pas tout à fait au jugement personnel : il est tout simplement incapable de penser en termes politiques, car la fascination du spectaculaire -bien plus que de l'artistique- l'a en lui emporté. Mouawad relie implicitement le mal banal de Nihad à l'impérialisme américain et à la société du spectacle »³.

Bien qu'ils aient cru à l'intérieur de leur mère, ces êtres horribles deviennent indépendants, s'apparentant aux autres monstres du dehors que l'on croise dans cette œuvre.

2. Les monstres du dehors

Le monstre est un facteur dramaturgique important : figure à combattre, il oriente nécessairement le sens de l'action. Dans *Littoral*, le chevalier Guromolan exprime, en ce sens, son désarroi auprès de Wilfrid :

« LE CHEVALIER. Quand tu étais petit, nous combattions les monstres cachés dans le couloir qui menait à la cuisine, quand, en pleine nuit, tu te levais pour aller boire un verre d'eau. Un monstre, c'est gros, c'est laid, c'est facile à combattre et nous sortions toujours vainqueurs. Aujourd'hui je suis un chevalier fatigué qui ne sait plus contre quoi il doit cogner son épée. Tu as grandi, Wilfrid, et les monstres sont devenus beaucoup trop forts. Mon épée ne suffit plus à te reconforter »⁴.

Les monstres, donc, ne s'incarnent pas toujours clairement dans les pièces de Wajdi Mouawad. L'on observe pourtant quelques résurgences explicites de figures mythologiques. Ainsi l'écrivain compare-t-il l'Histoire à un géant anthropophage qui pourrait, par exemple, rappeler Cronos.

« l'Histoire est un dieu affamé et gourmand. Il dévore tout sur son passage et réclame toujours plus, son lot de chair et de sang. Le mouvement des hommes établit toujours les règles qui mèneront vers d'autres hécatombes pour que se rassasie l'Histoire en marche. Lorsque cette Histoire atteindra la dernière seconde de son existence, lorsqu'il ne restera plus aucun homme pour la nourrir de son sang, elle aura atteint alors son point d'achèvement et sera devenue le dieu que nous ne cessons de construire. Qu'est-ce qu'une

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 107-110.

² LOSCO-LENA Mireille, "Rien n'est plus drôle que le malheur" *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Université Rennes 2, 2011, p. 112.

³ *Ibid.*, p. 113.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 29.

« ŒDIPE. [...] Trop de claudication
 Pour ne pas voir clair
 Entre le vide de tes mots
 Laissant voir question
 Laissant voir réponse. [...]

Une question me regarde.
 La réponse me regarde.
 Cynisme et agitation
 Ne couvrent pas la question.
 Qui va le matin à quatre pattes
 Comme un enfant qui va vers le monde qui l'attend ?
 L'après-midi va à deux pattes
 Comme va l'adulte qui agit sur le monde ?
 Le soir va à trois pattes
 Comme va le vieillard courbé sur son bâton ?
 Je serai qui je serai.
 Je suis ta réponse.
 Monstre.
 [...]

L'homme en réponse.
 C'est l'homme Sphinge
 L'Homme
 [...] L'homme monstre
 L'homme !

*La Sphinge perd la parole.
 Nuée d'oiseaux.
 La Sphinge est dévorée »¹.*

La question boiteuse de la Sphinge n'arrête pas Œdipe aux pieds enflés : « Trop de claudication/Pour ne pas voir clair/ Entre le vide de tes mots ». La réponse s'impose comme une évidence : « Je serai qui je serai/ Je suis ta réponse./ Monstre ». Certes, Œdipe l'affirme : la réponse est « l'homme ». « Je suis ta réponse », dit-il et Œdipe est bien un homme. « Monstre » est alors à comprendre comme une adresse d'Œdipe à la Sphinge. Mais Œdipe accomplira aussi son destin. « Je serai qui je serai » annonce la révélation à venir, celle du parricide et de l'inceste. « Monstre » n'est plus à comprendre comme une adresse à la Sphinge, mais comme la réponse à la question car Œdipe sera lui-aussi un monstre. La même polysémie est perceptible à la fin de la réplique : « L'homme monstre/L'homme ! ». Une fois encore, « monstre » peut-être compris comme une adresse à la Sphinge, mais l'absence de ponctuation nous autorise aussi à mettre le terme sur le même plan que l'homme. L'Homme est un mystère, une question autant qu'une réponse. On peut donc bien aussi l'assimiler au monstre.

¹ *Ibid.*, p. 111-112. .

2.1.2. L'informe Sphinge des *Larmes d'Œdipe*

À la fin de sa vie, Œdipe, accompagné de sa fille Antigone, arrive dans une Athènes moderne, meurtrie par la crise et les manifestations. Un nouveau monstre se trouve aux portes de la ville, qui, à bien des égards, rappelle la Sphinge combattue par Œdipe. Comme celle-ci, le monstre d'aujourd'hui se nourrit des hommes :

« ŒDIPE. Quel tribut exige-t-elle de vous ?
CORYPHÉE. Les rêves. La joie. La vie.
ŒDIPE. Toute monstruosité peut-être terrassée.
CORYPHÉE. Cet espoir même, elle le dévore »¹.

Par ailleurs, Œdipe se souvient que la « sphinge à tête de fauve usait [...] d'un langage incompréhensible »². Le langage du monstre d'aujourd'hui est, lui aussi, une « énigme »³ :

« CORYPHÉE. À l'issue d'un benchmark avec ses concurrents négatifs les plus néfastes d'un point de vue strictement économique, il s'avère pour la Grèce qu'exercer un effet de levier sur le capital grâce au plan d'austérité révèle un potentiel de croissance significatif, alors que les propositions inflationnistes de la gauche radicale déterminent une refondation des politiques d'assainissement engagées depuis qui vont à l'encontre du calendrier imposé par la troïka tout en demeurant improductives quant à la plus-value de ses microsociétés, dont le va-et-vient, entre création et faillite, implose la croissance annuelle en la formatant selon un principe qui est nécessairement inversement proportionnel aux capacités sociales et sociétales dont l'État dispose pour endiguer le malheur du peuple »⁴.

À la différence du monstre de Thèbes, cette monstruosité-ci « n'a pas de forme »⁵, mais plusieurs visages. Elle est

« crise, austérité, corruption, libéralisme, profit, va savoir, nul n'y voit clair et c'est son principe. Être indicible. Innommable. Quand elle parle, on subit ses ravages sans rien comprendre à son discours. Ce qui nous dévore est inracontable »⁶.

Bien que les Sphinges d'hier et d'aujourd'hui soient parentes, Œdipe en souligne les différences : « La sphinge qui attaque ta cité, étranger, si c'est la même que celle qui a cherché à détruire la mienne, semble avoir gagné en monstruosité, en horreur et en méchanceté »⁷. La nécessité de combattre ces deux monstres est pourtant la même, tout comme le moyen qui permet de les terrasser :

« ŒDIPE. Si c'est toujours la même sphinge qui revient, posant toujours la même question, de manière plus cachée et plus dévoyée, il faut lui faire toujours la même réponse.

¹MOUAWAD Wajdi, *Les Larmes d'Œdipe*, op. cit., p.33.

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Les Larmes d'Œdipe*, op. cit., p. 36.

CORYPHÉE. L'humain. Oui. Tu as raison. L'humain reste la réponse à toute forme de terreur. Mais l'humain ne semble plus croire en lui-même pour se penser comme la réponse contre le malheur »¹.

L'humain est donc le rempart qui permet de combattre les monstres d'hier et d'aujourd'hui. Même si l'époque contemporaine semble en douter, le théâtre mouawadien cherche, envers et contre tout, à garder l'idée que l'homme est une « réponse contre le malheur »², à « éveiller [notre] sens de l'humain »³. Cette foi est également perceptible à travers la résurgence d'une autre figure mythologique : celle du Minotaure.

2.2. Minotaures et labyrinthes

Le Minotaure est un monstre fabuleux, mi-homme, mi-taureau. Enfermé par Minos dans un labyrinthe, il se nourrit de chair humaine, sept garçons et sept filles lui sont livrés tous les neuf ans. C'est Thésée qui vient à bout de ce monstre, aidé d'Ariane et du fil qu'elle lui donne pour l'aider à sortir du dédale. Phèdre fait allusion à cet épisode dans *Une chienne* :

« après la mort de l'enfant taureau, [...] Thésée avait ordonné le meurtre [d'enfants] pour bien nous faire comprendre qu'il ne rigolait pas et qu'après avoir décimé l'enfant difforme caché au fond de son dédale, il n'hésiterait pas à nous exterminer tous »⁴.

L'enfant monstrueux caché au fond du labyrinthe qui se nourrit du sang des autres n'est pas sans rappeler le jumeau difforme de Jeanne, « né sans parole et sans conscience », qui vit « au fond de la fosse »⁵ du zoo caché en pleine forêt des Ardennes. L'image resurgit également à plusieurs reprises dans *Ciels*. Le monstre mi-homme mi-taureau apparaît dans plusieurs messages interceptés par la cellule de lutte anti-terroriste :

« À L'INSTANT MINOTAURE
L'ORIENT BLEU D'UNE PERLE AU COIN
DE L'OEIL SURGIE
ET CE BLEU BU D'UN TRAIT QUI
EFFONDRE LES PHRASES »⁶.

Tentant de décoder ces messages, Clément Szymanowski se plonge dans l'ordinateur de Valéry, un de ses collaborateurs, décédé quelques jours plus tôt, persuadé d'y trouver la solution au problème :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain, op. cit.*, p. 22.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Une chienne, op. cit.*, p. 29.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Forêts, op. cit.*, p. 47.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Ciels, op. cit.*, p. 53.

« L'ordinateur de Valéry est une grotte, un labyrinthe, un dédale [...], et pour des raisons que j'ignore, Valéry a gardé caché quelque chose qu'il me demande de découvrir »¹.

Sœurs propose enfin une version imagée de ce mythe. Lors d'une conférence adressée à de futurs médiateurs internationaux, Geneviève Bergeron prévient du danger que recèle l'humiliation :

« GENEVIÈVE BERGERON. L'humiliation est le nerf de la guerre. Si l'humilité conduit à un apaisement des pulsions et de l'orgueil, l'humiliation au contraire, les exacerbe et les amplifie. Elle annule le langage et conduit la personne humiliée au mutisme. C'est un effondrement total. La médiation consiste donc à redonner la parole et le langage à ceux qui ne croient plus ni à la parole ni à la force du langage et c'est à ça que vous aurez à œuvrer. Lorsque Thésée pénétra à l'intérieur du labyrinthe pour y affronter le Minotaure, il prit soin de se munir du fil d'or qu'Ariane lui avait confié. C'était afin de pouvoir s'enfoncer jusqu'au cœur du dédale où se cachait le monstre sans se perdre en chemin. Or, si les conflits entre les humains sont les labyrinthes, si l'humiliation en est toujours le monstre caché et si tout médiateur est celui qui doit l'affronter, alors le fil de la belle Ariane est le langage doré sans lequel rien n'est possible et dont le médiateur ne doit jamais se départir. Au pouvoir brutal de l'humiliation, vous aurez à opposer, toujours, malgré les doutes, les échecs et les incertitudes, la puissance du langage »².

La dimension métaphorique du monstre, explicite dans la conférence de Geneviève Bergeron, vaut en réalité pour l'ensemble des résurgences évoquées. Figure hypoténuse, le monstre vient incarner ce qui met à l'humanité à mal, hier comme aujourd'hui. Images de la laideur, des guerres, de l'humiliation, de la violence, de l'inceste, du cynisme, de la crise, ces allégories du mal s'imposent comme des forces à combattre pour réveiller « le sens de l'humain »³. On note que, des Sphinges aux Minotaures, la préoccupation du langage est centrale pour Wajdi Mouawad. « Fil [...] doré [...] dont le médiateur ne doit jamais se départir »⁴, il est aussi celui que l'écrivain s'efforce lui-même de maintenir, afin de « redonner de la cohérence au milieu de l'incohérence »⁵.

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p.16.

³ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, *op. cit.*, p. 22.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p.16.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Voyage*, *op. cit.*, p. 11.

DEUXIÈME PARTIE :
ENTRE INTIME ET COLLECTIF,
UN TRAGIQUE HYPOTÉNUSE

Si le geste créateur mouawadien est un geste hypoténuse, c'est aussi par le lien indéfectible qu'il tisse entre l'intimité du tragique et sa dimension collective. Cet écartèlement entre l'individualité du héros et la communauté dont celui-ci est issu fonde notre compréhension de la tragédie. Le « destin », rappelle Pierre Judet de la Combe,

« isole, puisqu'il met un individu, et lui seul, face au démon de sa victime. Il est individualisant. Il n'est pas une loi générale, car il ne peut être que le destin d'Étéocle, d'Agamemnon, d'Ajax, qui acquièrent par là une identité singulière et mémorable. Certes, la tragédie reprend de l'épopée le caractère général des désastres qui menacent d'emporter, ou qui emportent, les Achéens, les Troyens, les Thébains ou les Perses. Mais ces désastres, contrairement à ce qui se passe dans l'épopée, ne sont pas rapportés à des décisions universelles de Zeus, mais à l'acharnement des dieux contre des individus singuliers, en raison de leurs fautes. Ce sont ces fautes que les dieux ont eux-mêmes provoquées, qui mettent leur cité ou le peuple en danger »¹.

Chez Wajdi Mouawad, le destin inéluctable de l'individu se fond dans un espace-temps plus vaste, celui de communautés déchirées par les tourments de l'Histoire. À ce stade de la réflexion, le relevé des diverses occurrences de résurgences d'inspirations mythiques dans le théâtre de l'auteur a mis en évidence une œuvre en tension, déchirée entre regard et cécité, identité et altérité, humanité et monstruosité. Un pas de côté semble désormais nécessaire pour être à même de concevoir la spécificité de ces créations. Malgré ces balises mises en évidence, s'immerger exclusivement dans les eaux mouawadiennes nous apparaît risqué. Comment, par exemple, percevoir une absence sans point de comparaison ? Comment prendre conscience de la particularité d'un choix sans le confronter à d'autres ? Mesurer la dramaturgie et l'esthétique mouawadiennes à l'aune de celles d'artistes dissemblables permettra de préciser notre compréhension de l'œuvre à l'étude. Pour ce faire, nous choisissons de rapprocher l'œuvre contemporaine de celle de deux autres écrivains inspirés par la matière antique : Eugene O'Neill et Heiner Müller.

Le recours au mythe dans une perspective intime nous amène en effet à la psychanalyse. Or, « Les interprétations des pièces d'O'Neill, et de son œuvre en général, sont fréquemment reliées à Freud et à une lecture orthodoxe de la psychanalyse » (*c'est nous qui traduisons*) rappelle par exemple Petra Mitić². Par ses fréquentes plongées dans les mystères des origines, ses questionnements identitaires ou son exploration des processus psychiques inconscients, l'écriture mouawadienne peut, en effet, rappeler la méthode psychanalytique qui fonde la confrontation de son œuvre avec celle de l'auteur américain. Inversement, la dimension collective du tragique nous invite à interroger le rapport entre mythe et Histoire.

¹ JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, op. cit., p. 156.

² MITIĆ Petra, "The theme of *Oresteia* in Eugene O'Neill's *Mourning becomes Electra*", *Facta universitatis*, Linguistics and Literature, vol. 6, n°1, 2008, p. 77.

Celle-ci, est, pour Wajdi Mouawad, nous l'avons évoqué, l'os sur lequel l'œuvre d'art doit se casser les dents :

« l'Histoire est un dieu affamé et gourmand. Il dévore tout sur son passage et réclame toujours plus, son lot de chair et de sang. Le mouvement des hommes établit toujours les règles qui mèneront vers d'autres hécatombes pour que se rassasie l'Histoire en marche. Lorsque cette Histoire atteindra la dernière seconde de son existence, lorsqu'il ne restera plus aucun homme pour la nourrir de son sang, elle aura atteint alors son point d'achèvement et sera devenue le dieu que nous ne cessons de construire. Qu'est-ce qu'une œuvre d'art aujourd'hui ? Des objets indigestes. L'art doit être cet os, cet événement immangeable sur lequel l'Histoire se brise les dents. Elle l'avale, mais alors l'art commence son œuvre radioactive dans le ventre de l'Histoire qui, empoisonnée, sera forcée de le recracher »¹.

La rencontre acharnée de l'œuvre et de l'histoire caractérise également l'écriture d'Heiner Müller, c'est pourquoi la comparaison avec cet auteur s'est, contre toute attente, imposée. En effet, si Eugene O'Neill est explicitement cité par l'auteur-metteur en scène², le dramaturge allemand n'est, à notre connaissance, jamais mentionné par celui-ci. Et pour cause. Tout, à première vue, oppose ces deux artistes. Le fragment, la déconstruction müllériens ne sont-ils pas aux antipodes du geste de Wajdi Mouawad, « artiste bâtisseur »³, qui cherche à « redonner de la cohérence au milieu de l'incohérence »⁴ ?

C'est justement parce que tout les sépare que nous avons voulu voir ce qui pouvait les relier, le contraste étant parfois plus éclairant que la nuance. Le frottement comparatif suivra donc, lui aussi, la logique de l'hypoténuse, dans la mesure où l'on confrontera l'œuvre mouawadienne à deux pôles antithétiques : Eugene O'Neill (1888-1953), dramaturge américain, dont la production est fondamentalement narrative, et Heiner Müller (1929-1995), artiste allemand, qui, à travers ses écrits dramatiques, déconstruit le récit ; le point commun entre ces trois auteurs étant, bien entendu, le recours à la matière antique. Notre fil sera à la fois logique et chronologique. Rapprochant le théâtre mouawadien du théâtre o'neillien, nous commencerons par la comparaison qui peut paraître la plus évidente. Puis nous nous attellerons à l'étude, *a priori* plus périlleuse, des points de jonction entre Heiner Müller et Wajdi Mouawad.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*, p. 30.

³ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", *Traduire Sophocle*, op. cit., p. 50.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 11.

CHAPITRE III.

DU TRAGIQUE INTIME

(EUGENE O'NEILL / WAJDI MOUAWAD)...

I. LE CHEMINEMENT COMPARATIF

Avant d'expliciter la démarche comparative que nous avons adoptée, il semble bon de revenir sur les raisons qui ont amené à comparer le théâtre mouawadien et celui d'Eugene O' Neill.

A. Points de jonction

Pourquoi rapprocher l'œuvre de Wajdi Mouawad de celle du dramaturge américain ? Eugene O'Neill est tout d'abord une référence explicite de l'auteur franco-libanais. Il fait partie de sa bibliothèque idéale :

« Je regarde dans ma bibliothèque et je note les auteurs marquants pour moi. Ceux pour qui j'éprouve un sentiment de reconnaissance, dans tous les sens du terme : Franz Kafka; Charles Baudelaire ; Arthur Rimbaud ; Georg Trakl ; Robert Walser ; Louis-Ferdinand Céline ; Émile Nelligan ; Molière ; Shakespeare ; Hölderlin ; Tchekhov ; **Eugene O'Neill** [*c'est nous qui soulignons*]; William Faulkner ; Omar Khayyam ; Homère ; Boulgakov ; Sophocle ; Gustave Flaubert ; André Dhôtel ; Julien Gracq ; Maria Zambrano ; Robert Davreu ; Louis-René des Forêts ; Laurent Mauvignier ; Sylvia Plath ; Cormac McCarthy ; Clarice Lispector ; Fernando Pessoa ; Cervantès ; Borges ; Sarah Kane ; Claude Gauvreau ; Réjean Ducharme ; Blaise Pascal ; Giorgio Colli ; Novalis ; Marcel Proust ; Maurice Pons ; Julio Llamazares ; Alexandre Vialatte ; Maupassant ; Dante ; la Torah et les quatre Évangile ; Dostoïevski »¹.

Certes, O'Neill est, comme le signale Michel Zérafra², un auteur assez méconnu en France. Rappelons cependant que la formation de Wajdi Mouawad a eu lieu outre-Atlantique, au Canada. Il a vraisemblablement fréquenté cet auteur sur les bancs de l'École nationale de théâtre à Montréal. Il suit à l'ENT une pédagogie alors assez marquée par l'approche psychologique de l'Actor's Studio et « dominée par un répertoire en majorité nord-américain : Kazan, O'Neill, Williams, Faulkner »³. Le dramaturge américain est en outre célèbre pour s'être inspiré du matériau antique dans l'écriture de deux grandes tragédies modernes : *Désir sous les ormes* (*Desire Under the Elms*) et *Le Deuil sied à Électre* (*Mourning Becomes Electra*). C'est sur ces pièces que nous centrerons notre étude comparative.

Outre le recours aux mythes grecs, le poids donné au récit, les secrets de famille, la résurgence de fantômes du passé, les rapports conflictuels entre générations, l'importance de la matière biographique nous invitent à tisser des liens entre ces deux univers artistiques. Chez ces deux auteurs, le tragique prend sa source, entre autres, dans les profondeurs de l'intime.

¹ *Ibid.*, p. 30.

² ZÉRAFFA Michel, *Eugene O'Neill. Dramaturge*, Paris, L'Arche, coll. Les Grands Dramaturges, 1956.

³ LETERRIER Etienne, "Vers la lumière", *Wajdi Mouawad à Avignon, Le rayon d'Orphée*, Dossier Wajdi Mouawad in *Le Matricule des anges*, art. cit., p. 4/11.

L'un et l'autre ont partie liée avec la psychanalyse. Ainsi Jean-Pierre Sarrazac définit l'œuvre théâtrale d'Eugene O'Neill comme une « confession dramatique », une « méthode [qui lui permet de] sublimer ses conflits avec sa famille, avec ses épouses successives, avec son propre moi »¹. Parallèlement, Catherine Pont-Humbert souligne la parenté presque évidente qu'il existe entre l'œuvre de Wajdi Mouawad et cette science : ses pièces, dit-elle, « sont des drames intimes que l'on pourrait être tenté de lire à la lumière de la psychanalyse. Il y a bien sûr une dimension psychanalytique dans la remontée aux origines »². Pourtant, O'Neill comme Mouawad ne cessent de prendre leurs distances avec cette lecture de leurs œuvres.

Dans une lettre à Barrett Clark, Eugene O'Neill répond par exemple aux critiques adressées au *Deuil sied à Électre* à propos des influences freudiennes qu'on a pu déceler dans cette trilogie :

« je pense que je connais assez les hommes et les femmes pour avoir écrit *Le Deuil sied à Électre* comme si je n'avais pas entendu parler de Freud, de Jung ou des autres. Vous savez, les écrivains ont été des psychologues et de bons psychologues avant que la psychologie fût inventée. Et je ne suis pas un grand lecteur d'ouvrages psychanalytiques »³.

Lorsqu'il revient sur les conditions d'émergence du spectacle *Seuls*, Wajdi Mouawad exprime une méfiance assez comparable : « se demander : "Pourquoi je ressens ce que je ressens ?" et résister. Ne pas répondre par la voie de la psychanalyse. Fuir »⁴. Il confirme cette circonspection dans un grand entretien que lui consacre l'INA⁵ par exemple. Si l'œuvre d'O'Neill, comme celle de Mouawad entrent en résonance avec la psychanalyse et ont donné lieu à des études spécialisées dans ce domaine⁶, les deux artistes se rejoignent dans la défiance qu'ils manifestent envers cette approche.

Pour finir, il nous semble exister une certaine analogie dans l'ambiguïté de la réception de ces deux dramaturges. Dans sa thèse consacrée à l'écrivain américain, Gwenola le Bastard rappelle que, « malgré une reconnaissance institutionnelle qui assure [à Eugene O'Neill] une place solidement ancrée dans l'histoire du théâtre américain, la critique n'est pas

¹ SARRAZAC Jean-Pierre, "Le Roman dramatique familial d'Eugene O'Neill", in *Théâtres intimes*, Arles, Éditions Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1989, p. 48.

² PONT-HUMBERT Catherine, *Grand entretien avec Wajdi Mouawad*, En Scènes, INA, transcription disponible en ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Mouawad/wajdi-mouawad/transcription/27>.

³ O'NEILL Eugene, "Lettre à Barret Clark", citée par Françoise du Chaxel, *O'Neill*, Paris, Éditions Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, Paris, 1971, p. 135.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, Chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 31.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Grand entretien avec Wajdi Mouawad*, En Scènes, INA, transcription disponible en ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Mouawad/wajdi-mouawad/transcription/27>.

⁶ On peut citer par exemple l'ouvrage du psychanalyste Ghyslain Lévy, membre du Quatrième Groupe, consacré à l'œuvre du dramaturge américain : *Eugene O'Neill ou l'inconvenance de vivre*, Anthropos, 1994, et, pour Wajdi Mouawad, le travail de Sonia Pageaud portant sur *Incendies*, dans le cadre du séminaire de la Société Française de Psychanalyse Adlérienne « Pathologies du lien : emprise et distorsion », Institut du Sud-Ouest, avril 2016.

unanime à son sujet »¹. Nous avons pu faire état, en introduction², d'une ambivalence assez rapprochée dans l'accueil réservé à Wajdi Mouawad.

B. La démarche

Dès lors, quelle méthode adopter pour mettre en regard l'usage des mythes grecs chez Eugene O'Neill et Wajdi Mouawad ? La comparaison s'avère particulièrement complexe : le recours à cette matière est loin d'être univoque chez ces deux dramaturges. Nous avons mis en évidence les multiples modalités de la réécriture antique mouawadienne³. L'inspiration est, chez Eugene O'Neill, elle aussi, plus ou moins facilement repérable. Si le dramaturge américain inscrit très explicitement *Le Deuil sied à Électre* dans l'héritage de la trilogie eschyléenne des *Atrides*, la pièce *Désir sous les ormes* convoque les mythes d'Œdipe, de Médée et de Phèdre. La diversité des textes sources et du traitement des matériaux rend l'étude délicate.

Alors que le dramaturge américain se réfère à Eschyle, c'est à Sophocle que Wajdi Mouawad ne cesse de renvoyer.

Si la trilogie *Mourning becomes Electra* suit très scrupuleusement les trois pièces originelles de l'auteur antique (*Retour – Homecoming* - correspond à *Agamemnon*, *Pourchassés - The Hunted* -, aux *Choéphores*, et *Hantés - The Haunted* - aux *Euménides*), l'inspiration de la tétralogie mouawadienne est, quant à elle, beaucoup plus diffuse. Par ailleurs, Wajdi Mouawad a lui aussi mis en scène une *Électre* dans le cadre de la trilogie *Des Femmes*, mais il s'agissait, là encore, de l'œuvre sophocléenne, traduite par Robert Davreu. Quant à la pièce *Désir sous les ormes*, elle réactive, d'une part, le mythe de Phèdre, comme le fait Mouawad dans *Une chienne*. D'autre part, les résurgences que la pièce américaine propose du mythe d'Œdipe nous inviteraient à établir des ponts avec plusieurs créations de Wajdi Mouawad.

Comparer, une à une, les œuvres du dramaturge américain avec celles de Wajdi Mouawad n'aurait pas de sens : la diversité des textes-sources et des réécritures proposées nous en empêche. C'est pourquoi nous analyserons les œuvres (*Désir sous les ormes* puis *Le Deuil sied à Électre*) d'Eugene O'Neill pour elles-mêmes, afin de voir comment chacune réactive le ou les mythe(s) grec(s) dont elle s'inspire. Chemin faisant, nous confronterons les

¹ LE BASTARD Gwenola, "He don't belong", *la communauté impossible : les paradoxes de l'écriture dans l'œuvre théâtrale d'Eugene O'Neill*, Littératures, Université Rennes 2, 2012, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00782771>, p. 13.

² Voir *supra*, Introduction, p. 21-35.

³ Voir *supra*, I^{ère} partie. Chap. II. Une œuvre en tension, p. 59-169.

réécritures o'neilliennes au geste mouawadien, afin d'esquisser un certain nombre de pistes d'analyse sur lesquelles nous nous appuierons dans le dernier temps de notre étude.

II. LE TRAGIQUE INTIME D'EUGENE O' NEILL

Suivant la chronologie des œuvres du dramaturge américain, nous commencerons par l'analyse de *Désir sous les ormes*, avant de nous consacrer à celle de la trilogie *Le Deuil sied à Électre*.

A. *Désir sous les ormes*, une « tragédie rurale »¹ au croisement de trois mythes antiques

C'est en 1924 qu'Eugene O'Neill compose *Desire Under The Elms*, « considérée à juste titre comme la première tragédie américaine »². Cette œuvre vient déployer la ligne narrative esquissée dans *The Rope (La Corde)*, pièce en un acte composée en 1919.

1. La trame narrative

Désir sous les ormes raconte l'histoire du vieil Ephraïm, qui s'est installé sur une terre ingrate et pierreuse de la Nouvelle Angleterre. Alors que Peter et Siméon, ses deux aînés, l'abandonnent pour trouver de l'or en Californie, Eben, le cadet, fils d'un second mariage, reste. Il souhaite récupérer la ferme qu'il dit appartenir à sa mère, morte à la tâche depuis plusieurs années. C'est alors que le vieillard se marie pour la troisième fois. La jeune femme, Abbie, plus animée par la convoitise que par l'amour, espère récupérer prochainement la maison de son mari. Très vite, la passion enflamme l'épouse et le fils. En possédant Abbie, Eben voit aussi un moyen de se venger de son père, qu'il tient responsable de la mort de sa mère. Un enfant naît de leur union, qu'ils font passer pour le fils d'Ephraïm, ce qu'Eben ne supporte pas : « Ça m'plaît pas. Ça m'plaît pas d'faire comme si c'qu'est à moi c'est à lui. J'ai fait qu' ça tout' ma vie. J'en peux pus à la longue »³. Dans un accès de folie, Abbie tue le nouveau-né, pensant ainsi retrouver l'amour passionnel du jeune homme.

¹ du CHAXEL Françoise, *O' Neill*, Paris, Éditions Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, 1971, p. 68.

² ARNAUD Michel, in O'NEILL Eugene, *Eugene O'Neill, Théâtre complet 4*, "Enchaînés", "Tous les enfants du Bon Dieu ont des ailes", "Désir sous les ormes", "Marco Millions", traduction Michel Arnaud, Paris, L'Arche, 1964, p. 124.

³ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, traduction Françoise Morvan, Paris, L'Arche, 2014, p. 73.

2. Reviviscences mythiques

Comme le souligne Michel Arnaud dans sa note introductive, *Désir sous les ormes* est la première pièce

« où l'influence des tragiques grecs sur O'Neill se manifeste aussi clairement, quoique les thèmes de l'*Hippolyte* et de la *Médée* d'Euripide y soient délibérément transposés dans un cadre américain »¹.

Il faudrait ajouter, au repérage effectué par le traducteur, le mythe d'Œdipe, également convoqué dans cet ouvrage. En effet, Eugene O'Neill entrelace, dans l'enchaînement des événements, le souvenir de trois récits antiques, précipitant ainsi l'avènement du tragique.

Le personnage d'Abbie, tout d'abord, emprunte à la fois à la figure de Phèdre et à celle de Médée. Par la force de son désir, par son amour incestueux, la jeune épouse ne peut manquer de rappeler la fille de Minos et de Pasiphaé. Par son infanticide, elle réveille aussi l'ombre de la sorcière de Colchide. Quant à Eben, il s'impose comme une réminiscence d'Œdipe, ce qui nous amènera d'ailleurs à évoquer les lectures psychanalytiques qui ont pu être proposées de cette pièce.

2.1. Abbie / Phèdre

C'est accompagnée de son vieil époux qu'Abbie se présente pour la première fois, sous les yeux ébahis de Peter et Siméon, les deux aînés d'Ephraïm :

*« Les deux frères se figent en statues rigides au visage fermé. Ephraïm Cabot et Abbie Putnam apparaissent. Cabot a soixante-quinze ans ; il est grand et maigre, plein d'une intense puissance nerveuse, mais voûté par le labeur. Son visage dur semble taillé à même le roc [...]. Abbie a trente-cinq ans ; elle est plantureuse et fraîche, pleine de vitalité. Son joli visage rond est alourdi par une sensualité assez grossière »*².

La première apparition d'Abbie est placée sous le signe de la vie et du désir, ce que la proximité de Cabot rend encore plus sensible. L'effet de contraste est en effet saisissant : Ephraïm, vieux, sec et anguleux, appartient au « monde minéral »³, tandis que la jeune Abbie, ronde et sensuelle, incarne le « monde animal »⁴.

2.1.1. L'incarnation de l'Amour

Une force érotique émane de la jeune femme. Elle se manifeste dès sa première rencontre avec Eben :

¹ ARNAUD Michel, in O'NEILL Eugene, *Eugene O'Neill, Théâtre complet 4, op. cit.*, p. 164.

² O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes, op. cit.*, p. 35-36.

³ du CHAXEL Françoise, *O'Neill, op. cit.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*

« Elle le jauge d'un regard pénétrant, comme pour mesurer sa force à la sienne. Mais sous cet affrontement perce un désir qu'éveillent la jeunesse et la beauté du garçon. Il s'aperçoit soudain de sa présence et lève les yeux. Leurs regards se croisent. Il se lève d'un bond [...].

ABBIE (avec des inflexions charmeuses qu'elle conservera tout au long de cette scène). C'est toi –Eben ? Moi, c'est Abbie- (Elle rit) J'veux dire, ta nouvelle Mère»¹.

Comme Phèdre est animée par Vénus, Abbie est pleine de « désir »². Par ses « inflexions charmeuses »³, la récente épouse tente de séduire le jeune garçon, tout en rappelant qu'elle est la « nouvelle Mère »⁴ de celui-ci. L'amour incestueux l'apparente également à la femme de Thésée, tout comme sa proximité avec le soleil.

2.1.2. Un personnage solaire

Phèdre est en effet la petite fille d'Hélios. La chaleur vitale qui surgit d'Abbie souligne la parenté qui existe entre ces deux personnages :

« Ils se fixent au fond des yeux, le regard d'Eben retenu malgré lui par celui d'Abbie, brillant d'une lueur possessive. Leur attirance physique se change en une force palpable qui frémit dans l'air chaud.

ABBIE (doucement). Tu penses pas c'que tu dis, Eben. Tu crois pt-êt' que tu l'penses mais tu l'penses pas. Tu peux pas. Ça va cont' ta nature, Eben. Tu t'batailles cont'elle d'puis l'premier jour que j'suis v'nue ici -toujours tâcher t'dire qu'tu m'vois pas belle. (Elle pousse un rire humide et bas sans le quitter des yeux. Une pause -son corps frémit d'un désir profond -elle murmure langoureusement.) Tu vois pas l'soleil, tant comme y brûle fort ? On croirait qu'y brûle dans l'dedans d'la terre -d'la Nature - à tout faire pousser- grandir et grandir -et brûler n'dans toi -t'faire envie d'grandir -t'changer n'dans quêt' chose d'aut' -qu'tu t'joins tout d'avec -et l'est tout'à toi -toi, t'es tout à elle -et ça t'fait grandir -pareil comme un arbre -comme les ormes ici- (Elle rit encore avec douceur, gardant les yeux d'Eben rivés aux siens. Il fait un pas vers elle, attiré malgré lui.) La Nature s'ra plus forte, Eben. Tant vaut s'soumet' main'nant qu'plus tard.

EBEN(essayant de rompre le charme -dans un grand trouble). Si l'Père entendait ça...⁵.

Dans ce passage, le personnage d'Abbie irradie (« brillant d'une lueur possessive », « une force palpable qui frémit dans l'air chaud »⁶, ...). L'énergie vitale et lumineuse qu'elle diffuse semble envoûter Eben qui tente, en vain, de résister (« le regard d'Eben retenu malgré lui par celui d'Abbie », « Il fait un pas vers elle, attiré malgré lui », « essayant de rompre le charme »⁷...). Transcendée par une force supérieure (celle du Soleil, de la Nature ou du feu de l'Eros), la jeune femme annonce la fin tragique des personnages, soumis à ce qui les dépassent : « La Nature s'ra plus forte, Eben. Tant vaut s'soumet' main'nant qu'plus tard »⁸.

¹ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 39-40.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Seulement, Eben reste au départ rétif à l'entreprise de séduction de sa belle-mère, lui préférant les charmes de Minnie, fille facile du village voisin. Il déchaîne ainsi la jalousie d'Abbie. Par la fausse accusation que celle-ci profère alors à son encontre, la jeune femme rappelle une nouvelle fois le personnage antique.



Desir sous les ormes, d'Eugene O'Neill, mise en scène de Matthias Langhoff, Eben (Clovis Cornillac) et Abbie (Évelyne Didi), Théâtre des Amandiers, 1993 © Daniel Cande

2.1.3. La fausse accusation

Alors que Cabot semble se radoucir envers son fils, Abbie craint que le père ne lui transmette finalement la ferme qu'elle convoite. Elle cherche alors à déchaîner les foudres du vieillard contre Eben :

« ABBIE (*sur un ton revanchard*). Laissez-moi vous dire deux trois choses d'Eben. Vous savez où il est ? Au bourg, chez cet' poch'té de Minnie ! J'ai tenté d'l'empêcher. Nous faire honte vous moi -et l'jour du Seigneur en plus d'ça !

CABOT (*l'air plutôt penaud*). C'est un pécheur -pécheur d'naissance. La luxure c'est qu'y ronge le cœur.

ABBIE (*sous le coup d'une fureur vindicative qu'elle ne domine plus*). Et sa luxure pour moi -vous l'excuserez aussi ?

CABOT (*la regarde fixement -puis, après un long temps mort*). Sa luxure -pour toi ?

ABBIE (*avec défi*). Il était là en train d'me faire sa cour -quand vous avez entendu not' querelle.

CABOT (*la regarde fixement -une terrible expression de rage submerge son visage -il se lève soudain, tremblant de tout son corps*). Djieu Tout-Puissant -j'vais l'tuer !¹.

Abbie ment. Elle est en réalité coupable de ce dont elle accuse Eben. C'est elle qui n'a cessé de lui « faire sa cour »², elle qui était animée par « la luxure »³. On retrouve une structure identique dans les textes antiques : même trio familial (composé du mari Thésée/Ephraïm, de l'épouse Phèdre/Abbie, du beau-fils Hippolyte/Eben), même désir incestueux de la belle-mère, même tromperie de celle-ci. Chez Euripide toutefois, l'accusation de Phèdre se fait *post-mortem*, après son suicide, et par écrit, gravée sur des tablettes de cire⁴. Chez Sénèque, la calomnie se fait de vive voix :

« PHÈDRE. Cette épée te répondra
Terrifié par mes cris il l'a laissée en s'enfuyant
 Craignant de voir accourir les gens
Cet homme, le violeur »⁵.

En outre, dans les pièces antiques, comme dans le texte américain, le père maudit le fils en se référant à une puissance supérieure : « Djieu Tout-Puissant » s'exclame Cabot, « -j'vais l'tuer ! »⁶. De la même manière qu'Ephraïm souhaite la mort d'Eben, de même Thésée, chez Sénèque, demande au « Maître des océans [...] Qu'Hippolyte aujourd'hui perde la lumière du jour »⁷. Chez Euripide, le père s'écrie : « Hé bien, Poséidon, mon père, des trois vœux que tu m'accordas jadis exauce-en un en exécutant mon fils ! »⁸.

À la différence de la figure antique cependant, Abbie se rétracte immédiatement, faisant valoir à son époux l'intérêt qu'il a à garder son fils pour l'exploitation de sa ferme :

« CABOT. [...] Djieu Tout-Puissant -j'vais l'tuer !
ABBIE (*craignant pour Eben à présent*). Non ! Faites pas ça ! [...] (*le serrant dans ses bras*). [...] (*d'une voix apaisante*). Écoute, Ephraïm -c'était pas rien d'méchant -des gamineries d'garçon - y avait rien d'grave -des agaces pour de rire...
CABOT. Alors, pourquoi qu't'as dit -luxure ?
ABBIE. Ç'a dû sonner plus noir que je n'disais. [...] Faut pas l'met' dehors. Ça s'rait pas raisonnab'. Qui vous trouv'erez pour aider à la ferme ? Y a personne d'à la ronde.
CABOT (*réfléchit puis hoche la tête pour marquer son approbation*). T'as d'la tête. (*Irrité*) Bôn, qu'y reste»⁹.

¹ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 48-49.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ EURIPIDE, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, traduit du grec par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, v. 856, p. 62.

⁵ SÉNÈQUE, *Théâtre complet, Phèdre, Thyeste, Les Troyennes, Agamemnon, Médée, Hercule furieux, Herculesur l'Œta, Œdipe, Les Phéniciennes*, op. cit., p. 78.

⁶ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 49.

⁷ SÉNÈQUE, *Théâtre complet*, op. cit., p. 81.

⁸ EURIPIDE, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, op. cit., v. 886-887, p. 63.

⁹ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 48-49.

Eben est épargné, tandis qu'Hippolyte meurt sous les coups de Neptune et des foudres paternelles¹. Par ailleurs, Hippolyte ne cesse de rester froid aux avances de sa belle-mère, tandis qu'Eben succombe à Abbie. De leur union naît un fils. En le tuant, Abbie quitte la vêtue de Phèdre pour endosser celle de Médée.

2.2. Abbie / Médée

Par son infanticide, le personnage américain rappelle la mère criminelle antique. Les raisons, plus ou moins conscientes, qui motivent le meurtre d'enfant diffèrent cependant.

2.2.1. Les motifs de l'acte criminel

Lors d'un entretien consacré à l'écriture de sa pièce *Médée Kali*, l'écrivain Laurent Gaudé revient sur les différents motifs qui, selon lui, poussent Médée à exterminer ses enfants. L'infanticide est, rappelle-t-il, « littéralement adressé à l'homme, à Jason »². La sorcière de Colchide entend se venger de son mari qui la chasse de Corinthe, la délaissant pour une nouvelle épouse, Créuse, fille de Créon. C'est pourquoi le meurtre répond tout d'abord au « fantasme de gommer le temps : tuer les enfants, c'est enlever le temps qu'on a passé à les élever »³. L'infanticide permet en outre « la destruction d'éventuelles traces à venir de Jason. La psychiatrie pourrait aussi expliquer que tuer l'enfant revient à tuer le substitut du père »⁴, mais comme le souligne l'écrivain, « la psychiatrie n'a aucune arme face à Médée, qui reste avant tout une construction mythologique »⁵.

Or, c'est par amour, non par représailles, qu'Abbie tue son nouveau-né. Elle espère, par ce meurtre, ranimer la passion d'Eben à son égard :

« ABBIE (*après un moment -lentement- avec une froideur et une intensité effrayantes*). Si c'est tout c'qu'il a fait en v'nant -tuer ton amour -et t'faire partir -ma seule joie -la seule joie qu'j'ai connue -comme un ciel pour moi -et plus beau qu'le ciel- -alors, moi aussi j'le déteste, quand même j'suis sa Mère ! [...] (*se pendant à son bras - avec gravité et passion*) Si j'pouvais faire -comme s'il était pas v'nu ent'nous -si j'pouvais t'faire la preuve qu'j'avais pas dans l'idée de t'voler rien -et si tout s'rait pareil pour nous, s'aimer nous deux pareil, s'embrasser, êt' heureux pareil qu'on a été heureux tout l'temps d'avant qu'y vient -si j'pouvais l'faire -tu m'aimerais encore ? »⁶.

¹ EURIPIDE, *Hippolyte*, op. cit., v. 1162, p. 73 et SÉNÈQUE, *Théâtre complet*, op. cit., p. 85.

² GAUDÉ Laurent, "Médée Kali ou la puissance du temps. Un entretien avec Laurent Gaudé", mené par Dany TOUBIANA, in (dir.) BANU Georges, *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*, op. cit., p. 177.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 80.

Cette idée germe dans l'esprit de la mère à la suite d'une remarque d'Eben. Celui-ci, ayant appris de son père l'accusation de luxure qu'Abbie avait portée contre lui, devient fou de rage. Il pense s'être fait manipuler de bout en bout :

« EBEN. T'as fait d'moi l'gobeur, l'pauv'dindon d'gobe-lune -d'expres ! Tout pour ton jeu d'ruser, d'voler qu't'as joué là d'puis l'début -m'faire aller avec toi pour que t'ayes un fils qu'y croye qu'il est à lui, l'faire promet' qu'y t'donnerait la ferme, et qu'j'aye pus rien à manger qu'la poussière, si t'y donnais un fils ! [...] J'souhaite qu'y s'rait jamais né! J'souhaite qu'il est mort là d'suite ! »¹.

Le fils, devenu père, maudit son fils, comme l'avait fait Ephraïm à son égard. Par la suite, Eben révèle cependant l'affection qu'il éprouve pour son fils :

« EBEN. J'suis resté réfléchi -j'vais pas rien dire d'au Père [...]. Si j'y dirai, l'vieux putois, y s'rait assez mauvais, l'puant, d's'en prend' d'au petit bébé (*Sa voix trahissant son émotion malgré lui*). Et j'veux pas qu'rien d'mal y arrive. L'est pas à blâmer d'toi. (*Avec une sorte d'orgueil étrange.*) Et y m'resemb'! Et, par Djieu, l'est à moi ! »².

Au moment où Eben exprime cet amour, le mal est fait. Abbie a tué le bébé. L'infanticide est ici le résultat d'un quiproquo tragique.

Tuer l'enfant, c'est aussi, pour Abbie, sortir de sa condition humaine en faisant preuve de démesure. « Pt-êt' j'peux défaire une chose que Djieu fait ! »³ s'écrie-t-elle avant de passer à l'acte. Outrepasant les limites imparties à la nature humaine, la jeune femme fait preuve d'*hubris*, une faute fondamentalement tragique. Dans *Eugene O'Neill ou l'inconvenance de vivre*, Ghyslain Lévy propose une lecture psychanalytique de l'infanticide chez l'auteur américain :

« Le pouvoir de la femme porte sur sa capacité à faire de l'homme un engendreur. Mais ce qui compte, c'est surtout son pouvoir [...] de défaire l'homme de sa paternité par le recours à l'infanticide. Pour O'Neill, voilà le seul bornage possible à la toute puissance de l'engendreur. L'infanticide comme geste maternel capable d'instaurer la limite, le point d'arrêt à la surpuissance de l'homme fait Dieu par le pouvoir même d'engendrer ! D'où cette scène de *Désir Sous les ormes* [...] dans laquelle Abbie, la nouvelle femme du vieux Cabot, tuera l'enfant qu'elle vient d'avoir de son beau-fils Eben, alors qu'elle a fait croire à Cabot que l'enfant est bien de lui »⁴.

On pourrait donc expliquer cet infanticide par la volonté de reconquérir un amour perdu ou par le désir inconscient de limiter « la toute puissance de l'engendreur »⁵. Toujours est-il que ce crime découle, dans le texte américain, de motifs qui diffèrent des raisons avancées dans le

¹ *Ibid.*, p. 78-79.

² *Ibid.*, p. 82-83.

³ *Ibid.*, p. 81.

⁴ LÉVY Ghyslain, *Eugène O'Neill ou l'inconvenance de vivre*, Anthropos, 1994, p. 154

⁵ *Ibid.*

mythe antique. Après avoir comparé les causes de l'infanticide, il convient d'analyser la façon dont celui-ci est orchestré.

2.2.2. Un infanticide feutré

La représentation de la violence est toujours un enjeu fort chez les dramaturges. Comment nos différents auteurs donnent-ils à voir ces meurtres d'enfants ?

Chez Euripide, le meurtre n'a pas lieu sur scène. Dans le cinquième stasimon¹, le chœur se lamente sur le sort des victimes, dont on entend les cris de détresse :

« LES ENFANTS DANS LA MAISON.
Oïmoi
Que faire ? Où échapper aux mains de ma mère ?
Mon frère mon frère je ne sais pas
Nous allons mourir [...]
Sauvez-nous au nom des dieux sauvez-nous
Nous sommes pris dans le filet et le couteau s'approche »².

Chez Sénèque, en revanche, le spectateur assiste au meurtre des enfants poignardés³.

Imaginant que Médée revient en Grèce après son infanticide, pour arracher totalement ses enfants à la famille paternelle, Laurent Gaudé fait entendre, dans *Médée Kali*, la voix des enfants morts :

« Elle approche. Nous sentons une douce chaleur nous réveiller. Notre mère approche, elle se penchera bientôt sur nos corps, sur chacun de nos deux corps. Avec ses mains de mère, elle nous caressera [...], nous sortira du froid. Elle approche –tu le sens comme moi-, nos corps se mettent à gémir. Avec ses ongles de mère, elle nous griffera à nouveau. Avec ses dents de mère, elle nous saignera à nouveau »⁴.

Dans les paroles des frères assassinés résonne la réversibilité de la figure maternelle, dont l'étreinte oscille entre douceur et violence. Telle une chienne, grattant le sol de ses griffes, Médée exhumera les cadavres de ses enfants pour les extirper de la terre ennemie et les anéantir une nouvelle fois. En donnant à entendre la voix de ceux qui devraient en être dépourvus (et ce, à double titre : non seulement les enfants sont morts, mais l'enfant est aussi celui qui, étymologiquement *–in-fari-* ne parle pas), Laurent Gaudé esquisse l'ombre d'une présence diaphane, dont l'ambiguïté est proprement théâtrale : « faut-il représenter, ou *ne pas*

¹ EURIPIDE, *Médée*, traduit du grec par Florence Dupont, Postface de Laurent Fréchuret, Paris, Éditions Kimé, 2009, v. 1241-1292, p. 95-98.

² *Ibid.*, p. 97.

³ SÉNÈQUE, *Médée*, traduction Pierre Maréchaux, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. Les Classiques d'aujourd'hui, 1997, v. 971 et v. 1018, p. 89 et p. 92.

⁴ GAUDÉ Laurent, *Médée Kali*, Arles, Actes Sud Papier, 2003, p. 17.

représenter ? »¹. Pour le dramaturge, cependant, l'enjeu était essentiellement musical : que « ces voix enfantines, au grain si caractéristique, si jeunes et si frêles, portent un texte si lourd et si tragique »² créait une tension lourde de sens.

Eugene O'Neill, lui, fait le choix du silence et de l'ellipse. Dans sa pièce, l'enfant est un nouveau né totalement dépourvu de parole. Quant au moment de l'infanticide, il est à peine suggéré. Abbie annonçait en effet à la fin de la scène 2, de l'acte III : « J'te l'prouverai ! J'te l'prouverai que j't'aime plus qu'lui... »³. À la scène suivante, on pénètre dans l'intimité de la chambre conjugale :

« Juste avant l'aube [...] la chambre de Cabot [...] faiblement éclairée par une petite lampe à huile, Cabot, allongé, dort. Abbie se penche sur le berceau, tend l'oreille, le visage à la fois plein de terreur et transfiguré par une vague de triomphe désespéré. Soudain, elle éclate en sanglots, semble sur le point de se jeter à genoux auprès du berceau, mais le vieillard s'agite et se retourne en gémissant dans son sommeil ; elle se domine alors et, s'écartant du berceau avec un geste d'horreur, s'éloigne vivement vers la porte du fond et sort »⁴.

La différence avec l'héritage antique est flagrante. Dans le texte grec, la mort des enfants correspond au *kommós*, c'est-à-dire au moment où l'intensité tragique est telle que la parole cède la place à la musique. L'infanticide est chanté par le chœur, ponctué par les appels au secours des jeunes victimes. Chez Sénèque, Médée crie haut et fort son crime tout en le perpétrant⁵.

Face à cette emphase tragique, O'Neill fait le choix du silence, et presque, pourrait-on dire, de la délicatesse. En effet, l'ambiance dans la chambre semble paisible. Celle-ci est « faiblement éclairée »⁶, Cabot « dort »⁷, et l'attitude d'Abbie qui « se penche sur le berceau [et] tend l'oreille »⁸ peut, à première vue, sembler douce et maternelle. Le silence de l'ellipse se double de la douceur de la narration : le récit du meurtre lui-même paraît empreint de sollicitude, contrastant avec la violence des « glaive »⁹ et « couteau »¹⁰ brandis par la Médée antique : « ABBIE. J'l'ai mis l'oreiller sur sa p'tite figure. Y s'est tué tout seul. L'a plus respiré. (*Elle commence à pleurer doucement*) »¹¹. De la même manière qu'Abbie étouffe son bébé, de même O'Neill feutre la grandiloquence tragique. La violence n'en est pas moins

¹ BANU Georges, "Médée Kali ou la puissance du temps. Un entretien avec Laurent Gaudé", art. cit., p. 175.

² GAUDÉ Laurent, *ibid.*, p. 176.

³ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ SÉNÈQUE, *Médée*, op. cit., v. 971 et v. 1018, p. 89 et p. 92.

⁶ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 82.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ SÉNÈQUE, *Médée*, op. cit., p. 89.

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹¹ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 83.

présente et perceptible. Elle sourd ici et là, des actions des personnages. Cabot « s'agite et se retourne en gémissant dans son sommeil »¹, comme s'il comprenait inconsciemment ce qu'il s'était passé. Le corps charrie en sourdine les symptômes de l'horreur. Ainsi Abbie considère-t-elle son forfait « le visage à la fois plein de terreur et transfiguré par une vague de triomphe désespéré »². L'ambivalence de sa réaction n'est rien d'autre que la transposition physique et concentrée des tiraillements que Médée exprimait à haute voix :

« MÉDÉE.
*Pheu Pheu*³
Pourquoi me regardez-vous ainsi les enfants ?
Pourquoi m'adressez-vous un dernier sourire ?
*Aiai*⁴ *que dois-je faire ?*
Je n'ai plus le courage
Quand je vois le regard brillant de mes fils
Je ne pourrai pas
Tant pis pour mes projets
J'abandonne et je vais emmener mes fils avec moi
Faut-il vraiment les tuer pour faire souffrir leur père ?
À cause de ce qu'il m'a fait je redoublerais mes propres malheurs
Quoi ? Qu'est-ce qui me prend ?
Je veux m'exposer aux sarcasmes en laissant mes ennemis impunis
Non il faut avoir le courage de le faire
C'est une lâcheté que ces tendres mots qui envahissent ma tête [...]
Ma main ne tremblera pas »⁵.

Pourquoi estomper de la sorte la violence du mythe antique ? Est-ce un moyen de rapprocher les personnages, afin de proposer aux spectateurs une tragédie de leur temps ? Est-ce une façon de rendre sensibles les forces inconscientes qui motivent les actions humaines ? Qu'en est-il chez Wajdi Mouawad ? Comment la violence tragique s'exprime-t-elle dans ses spectacles ? Haut et fort, comme dans le théâtre antique, ou en sourdine, par la tension silencieuse des corps torturés ? Nous reviendrons sur cette piste d'analyse en temps voulu. Il convient pour le moment de souligner que ce choix de l'ellipse, du silence et de la douceur coexiste, chez Eugene O'Neill, avec d'autres moments où l'horreur éclate dans toute sa démesure. C'est notamment ce qui arrive quand Abbie avoue son crime.

2.2.3. Les suites du crime

Médée n'avoue pas son crime dans les pièces antiques. Chez Euripide, l'infanticide est à peine réalisé que le chœur informe Jason de la mort de ses fils⁶. Chez le dramaturge latin,

¹ *Ibid.*, p. 82.

² *Ibid.*

³ Onomatopée fonctionnant comme icône sonore de la douleur (note de Florence Dupont).

⁴ Onomatopée fonctionnant comme icône sonore de la douleur (note de Florence Dupont).

⁵ EURIPIDE, *Médée*, *op. cit.*, p. 84-85.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

le père assiste au meurtre, impuissant¹. Dans les textes originels, l'horreur s'impose dans toute son immédiateté, la réaction du géniteur est instantanée. La dramaturgie o'neillienne, quant à elle, diffère l'avènement de celle-ci.

2.2.3.1. Une violence différée

Si l'attitude ambiguë d'Abbie² peut, en effet, tout aussi bien précéder le crime que lui faire suite, ses premiers mots, eux, sont sans équivoque : « ABBIE (*hors d'elle-même*). Eben, j'l'ai fait ! J't'avais dit que j'le f'rais ! J'ai prouvé que j't'aime -plus qu'tout- et tu douteras plus d'moi jamais ! »³. La mère avoue son infanticide. Seulement, au lieu de faire éclater incontinent la colère du père, l'auteur choisit de retarder l'expression de celle-ci. Eben semble tout d'abord ne pas entendre, puis ne pas comprendre l'acte de la jeune femme :

« EBEN (*d'une voix éteinte*). Quoi qu't'as pu faire, ça sert pus d'rien main'nant.
ABBIE (*sauvagement*). Dis pas ça ! Embrasse-moi, Eben, tu veux bien ? J'ai b'soin qu'tu m'embrasses après c'que j'ai fait ! J'ai b'soin qu'tu dis qu'tu m'aimes !
EBEN (*l'embrassant avec indifférence -d'une voix éteinte*). C't'en guise d'adieu. J'vais pas tarder.
ABBIE. Non ! Non ! Tu t'en vas pas -tu t'en vas pus main'nant !
EBEN (*suivant sa pensée*) [...] j'vais pas rien dire d'au Père [...], l'vieux putois, y s'rait assez mauvais, l'puant, d's'en prend' d'au petit bébé. (*Sa voix trahissant son émotion malgré lui*). Et j'veux pas qu'rien d'mal y arrive [...].
ABBIE (*trop absorbée par ses pensées pour l'écouter -l'implorant*). Ç'a pas d'raison qu'tu t'en vas main'nant -ç'a pas d'sens- c'est tout comme c'était -pus rien qui vient ent' nous main'nant -après c'que j'ai fait !
EBEN (*quelque chose dans la voix d'Abbie l'alertant soudain, il la fixe d'un regard où paraît la frayeur*) T'as l'air d'une folle, Abbie. Qu'est-c't'as fait ?
ABBIE. J'l'ai -j'l'ai tué, Eben.
EBEN (*interdit*). Tu l'as tué ?
ABBIE (*d'une voix éteinte*). Sûr.
EBEN (*revenant de sa stupeur -avec une brutalité sauvage*). C'est bien fait d'lui ! Mais faut vite faire quêt'chose, qu'ç'ait l'air qu'y s'est tué tant qu'il était saoul, l'vieux putois[...].
ABBIE (*éperdument*). Non ! Non ! Pas lui ! (*Avec un rire dément*). Mais c'est lui qu'j'aurais dû, tu dis ? J'aurais mieux fait d'le tuer d'à sa place ! [...].
EBEN (*épouvanté*). D'à sa place ? Ça veut dire ?
ABBIE. Pas lui.
EBEN (*blémissant*). Mais pas -ce petit bébé ?
ABBIE (*d'une voix éteinte*). Si ! »⁴

On assiste à un dialogue de sourds. Les deux interlocuteurs sont comme absents l'un à l'autre. L'étude des didascalies montre le décalage qu'il existe entre les personnages. Ainsi, au départ, c'est Eben qui parle « *d'une voix éteinte* »⁵, tandis qu'Abbie s'exprime « *sauvagement* »¹.

¹ SÉNÈQUE, *Médée*, op. cit., p. 89 et p. 92.

² O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 82.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 82-83.

⁵ *Ibid.*

Abbie adopte ensuite à son tour « *une voix éteinte* »², tandis qu'Eben fait preuve de « *brutalité sauvage* »³. Ce renversement suggère que les paroles se croisent sans se rencontrer réellement. Bien que l'échange ressemble, formellement, à un dialogue, le spectateur assiste, en réalité, à deux monologues (« EBEN (*suivant sa pensée*) [...]. ABBIE (*trop absorbée par ses pensées pour l'écouter*) [...] »)⁴. Certes, Abbie avoue d'emblée son crime, mais les discours de chacun se révèlent, à partir de là, totalement autonomes. Ce n'est que sept répliques après l'aveu d'Abbie qu'Eben semble l'entendre : « EBEN (*quelque chose dans la voix d'Abbie l'alertant soudain, il la fixe d'un regard où paraît la frayeur*) T'as l'air d'une folle, Abbie. Qu'est-c't'as fait ? »⁵. On note, une nouvelle fois, que ce sont moins les paroles, que le corps (« *la voix d'Abbie* », « *le regard* » effrayé d'Eben) qui révèlent l'acte sanguinaire. L'ambivalence des mots retarde l'expression de l'horreur, qui est comme paralysée par le quiproquo tragique. Eben croit qu'Abbie a tué Cabot. Là encore, le corps du personnage est plus intelligent que son esprit : les manifestations physiques de la terreur (« *épouvanté* », « *blémissant* ») précèdent la compréhension effective de l'infanticide. L'abomination n'en est pas moins réelle, mais elle sourd, imperceptible, se gonflant au fil des échanges pour mieux jaillir dans toute sa violence :

« EBEN (*tombant à genoux comme s'il avait été frappé -la voix tremblant d'horreur*). Oh, Tout-Puissant ! Djieu Tout-Puissant ! [...] (*Eben se cache la tête entre les mains ; il tremble de tous ses membres comme s'il avait la fièvre. [...]*)
 EBEN (*la rage commençant à se mêler au chagrin*) Y m'ressemblait. L'était à moi, bon Djieu !
 ABBIE (*d'une voix lente et entrecoupée*). J'avais pas l'faire. Je m'détestais d'le faire. J'l'aimais. L'était si beau -tout ton portrait craché. Mais j'taimais bien plus[...] et tu disais qu'tu l'détestais, qu'tu voulais qu'y soye mort -tu disais qu'si ç'avait pas été qu'y soye v'nu ç'aurait été pareil comme avant d'ent'nous deux.
 EBEN ([...] *il se lève d'un coup, en fureur, la menaçant, comme s'il allait l'étrangler de ses doigts tremblants*). Tu mens ! J'ai pas jamais dit [...].
 ABBIE (*pitoyable, tombant à genoux*). Eben, m'fais pas ces yeux -qui m'détestent -pas après ça qu'j'ai fait pour toi [...].
 EBEN (*à présent furieux*). Tais-toi ou j'te tue ! J'vois ton jeu main'nant -toujours ton même vieux tour d'vipère - m'faire porter l'blâme pour l'crime que t'as fait ![...] (*céda brusquement à l'horreur, il s'écarte d'elle*). [...] T'es du poison ! Comment t'as pu -tuer un pauv'petit -faut qu't'as vendu ton âme d'au djiab'! (*Soudain furieux*) Ha ! J'vois pourquoi tu l'as fait ! [...] Tu l'as tué à cause qu'il était à moi ! (*rendu à moitié fou par ses propres paroles, il se rue vers la porte en passant devant elle- fait demi-tour -la menace de ses poings, criant avec violence.*) Mais j'vais faire ma vengeance main'nant ! J'vais chercher l'shérif ! Et j'vais tout lui dire !»⁶

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid., p. 83-84.

Un délai significatif sépare donc l'aveu de l'infanticide de la réaction du père. Celle-ci se déchaîne alors avec impétuosité.

2.2.3.2. *L'horreur tragique, une bombe à retardement*

L'émotion tragique explose dans toute sa sauvagerie. Eben et Abbie apparaissent tout d'abord comme deux personnages pitoyables, abattus par les coups du sort : « EBEN (*tombant à genoux comme s'il avait été frappé*) » ; « ABBIE (*pitoyable, tombant à genoux*) »¹. Mais la compassion qu'ils inspirent se double de crainte (« *la voix tremblant d'horreur* », « *il tremble* »...). Temporisant l'avènement de la violence, le dramaturge la fait éclater, comme une bombe à retardement. Il s'ingénie à la faire croître, par degré. Le crescendo est net : tout d'abord, Eben « *tremble de tous ses membres* », puis la rage commence « *à se mêler au chagrin* », il se « *lève [...], menaçant comme s'il allait l'étrangler* », pour finir « *furieux* », « *à moitié fou* ». La colère d'Eben rappelle alors celle de Jason devant Médée :

« JASON —Toi l'abomination la dernière des femmes / Les dieux te haïssent les hommes te haïssent / Le monde entier te hait / Je te hais / Tu as été capable d'enfoncer un couteau dans le corps d'enfants que tu avais mis au monde/Tu m'as tué en les tuant [...] Tu dois disparaître [...] J'ai épousé une tigresse pas une femme/Une enragée un monstre de la mer tyrrhénienne [...]Tu peux partir / Déshonorée souillée par le meurtre des enfants Moi il ne me reste qu'à gémir sur mon sort / Sur mon mariage à peine célébré et déjà perdu / J'avais engendré et élevés des fils / Ils ne sont plus là pour me parler / Ils ont quitté la vie [...] *Déesse vengeresse des familles / Erinys de nos fils / Justice meurtrière / Anéantisiez-la* »²

Abbie, comme Médée, est accusée d'incarner le Mal (« T'es du poison ! [...] faut qu't'as vendu ton âme d'au djiab' ! »). Les deux femmes sont comparées à des animaux dangereux (Abbie est une « vipère » ; Médée, une « tigresse »), sans pitié, tandis que les deux couples se renvoient la faute de l'acte criminel : « m'faire porter l'blâme pour l'crime que t'as fait ! »³. L'indignation d'Eben n'est, en effet, pas sans rappeler celle de Jason : Ce n'est « pas moi qui les ai égorgés de ma main »⁴. Quant aux deux pères, ils finissent chacun par une imprécation. Alors que Jason en appelle à « l'Erynis » des enfants et à la « Justice meurtrière »⁵, Eben part s'en référer au faible avatar de la justice divine dans le monde moderne : le shérif (« Mais j'vais faire ma vengeance main'nant ! J'vais chercher l'shérif ! Et j'vais tout lui dire ! »⁶).

¹ *Ibid.*

² EURIPIDE, *Médée*, *op. cit.*, p. 101-106.

³ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, *op. cit.*, p. 84.

⁴ EURIPIDE, *Médée*, *op. cit.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁶ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, *op. cit.*, p. 84.

2.2.3.3. *Le triomphe de l'amour*

Les tragédies antiques s'achèvent par le triomphe de Médée, qui fuit dans le char du Soleil¹. Dans *Désir sous les ormes*, la mère infanticide ne fuit pas. Elle est rattrapée par la Loi (le shérif), mais alors que la haine de Jason est inaltérable, celle d'Eben se mue en amour à la fin de la pièce :

« LE SHÉRIF (*embarrassé*). Bôn -faut y aller.

ABBIE. Attendez (*Se tournant vers Eben.*) Je t'aime, Eben.

EBEN. Je t'aime, Abbie (*Ils s'embrassent. Les trois hommes sourient et se dandinent avec gêne. Eben prend la main d'Abbie. Ils sortent par la porte du fond, suivis des trois hommes, et se dirigent vers la barrière en se tenant par la main. Eben s'arrête alors et montre le ciel.*) Le soleil qui s'lève. C'est beau, pas vrai ?

ABBIE. Oui sûr »².

Non sans une certaine gêne, le spectateur (dont les « trois hommes »³ sont en quelque sorte ici les doubles) assiste à une acceptation apaisée du tragique. L'horreur a bel et bien eu lieu, mais elle s'estompe dans le silence et la contemplation de la beauté du paysage. La mention du « soleil qui s'lève »⁴ peut apparaître comme une discrète réminiscence du char d'Hélios dans lequel Médée fuit après son crime. Nulle transcendance cependant dans la tragédie américaine. Les deux amants s'abandonnent dans l'observation d'un ciel désespérément vide : « *Ils restent tous les deux un long moment à regarder le ciel, comme ravis, dans la même attitude étrangement fervente et détachée* »⁵. La Loi, incarnée par le personnage du shérif, succombe elle aussi à la concupiscence, comme le suggèrent les derniers mots de la pièce : « LE SHÉRIF (*parcourant la ferme d'un regard d'envie -à ses compagnons*). C't'une ferme en or, pas d'doute. J'aimerais qu'ê soye à moi »⁶. « La ferme », rappelle Renald Bérubé, « est l'objet convoité que tous veulent posséder et la cause de tous les malheurs »⁷. L'avidité s'impose comme l'élan dramaturgique au cœur de *Désir sous les ormes*.

Ainsi donc, on remarque que, par rapport aux pièces originelles, le dramaturge américain fait, d'une part, le choix de l'ambiguïté, d'autre part, celui d'un délai plus important dans l'avènement du tragique. L'infanticide est, en effet, chez O'Neill, un acte d'amour. Il résulte d'un malentendu, Abbie pensant assouvir par ce crime le désir non assumé de son amant. Le quiproquo tragique accroît la misère du personnage féminin. Alors que le crime assure le triomphe de Médée, Abbie ressort de cet acte plus pitoyable. Pourquoi, dès lors,

¹ EURIPIDE, *Médée*, *op. cit.*, p. 101 et SÉNÈQUE, *Médée*, *op. cit.*, v. 1025, p. 92.

² O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, *op. cit.*, p. 93.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ BÉRUBÉ Renald, "Eugene O'Neill", in *Liberté*, vol.17, n°3, 1975, p. 61. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/29780ac>.

retarder l'expression de l'horreur devant le meurtre d'enfant ? Cette dramaturgie du délai crée un décalage entre le public et le personnage. Le spectateur comprend avant Eben qu'Abbie a tué le « petit bébé »¹.

Quant à Wajdi Mouawad, que recherche-t-il dans ses spectacles ? Un tel décalage entre le public et les protagonistes est-il souhaité ? L'artiste aspire-t-il, au contraire, à une concomitance de leurs réactions ? Dans quel(s) but(s) ? De cet écart, naît dans le texte américain, une tension riche en émotions. L'expression physique des comédiens est par ailleurs détaillée de manière circonstanciée (la précision des didascalies signale qu'il s'agit là d'un axe fort de la recherche o'neillienne). Pour l'auteur-metteur en scène contemporain, qui prolonge l'écriture des pièces par celle des corps dans l'espace², cette minutie devient inutile.

Toujours est-il que, dans le texte o'neilien, ces manifestations physiques sont le symptôme de forces profondes et incontrôlables. Elles sont le reflet silencieux des mouvements inconscients qui animent les hommes. En ce sens, la relation qu'Eben entretient avec Abbie a quelque chose d'oedipien.

2.3. La relation incestueuse d'Eben et Abbie, souvenir d'Œdipe et de Jocaste

Afin de montrer la parenté qu'il existe entre ces deux couples, il convient d'analyser tout d'abord en quoi Abbie peut apparaître comme la mère d'Eben.

2.3.1. Abbie, « nouvelle Mère »³ d'Eben

Jocaste est la mère réelle d'Œdipe. Abbie, elle, est la belle-mère des enfants d'Ephraïm. Nul lien de sang ne les apparente. Pourtant, afin de se rapprocher d'Eben, la récente épouse du vieillard ne cesse de se présenter à lui comme sa « nouvelle Mère »⁴, comme si elle percevait qu'il n'avait pas encore fait son deuil de la précédente. Le frère de Peter et Siméon continue en effet à parler à sa mère⁵ ou à lui prêter des intentions⁶. Or, par ses gestes et ses paroles, Abbie semble s'immiscer dans l'ombre de la disparue :

« EBEN. Elle était gentille. Elle était bonne.

ABBIE (*passse un bras autour de ses épaules sans qu'il paraisse s'en apercevoir - avec passion*). J's'rai gentille, j's'rai bonne pour toi !

EBEN. Y a des fois ê' chantait pour moi.

ABBIE. J'chant'rai pour toi !

¹ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 82.

² MOUAWAD Wajdi, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Entretiens avec Sylvain Diaz, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2017, p. 45.

³ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

EBEN. C'était sa maison. C'était sa ferme.
 ABBIE. C'est ma maison. C'est ma ferme. [...]
 EBEN. Y l'a tuée d'à force d'êt dur.
 ABBIE. Il est en train d'me tuer !
 EBEN. Elle est morte. (*Une pause.*) Y a des fois ê chantait pour moi. (*Il éclate en sanglots.*)
 ABBIE (*l'entourant de ses bras -avec une passion sauvage*) J'chant'rai pour toi ! »¹

Le parallélisme est évident : Abbie fait écho à chaque affirmation d'Eben concernant sa mère (« Elle était gentille. Elle était bonne » / « J's'rai gentille, j's'rai bonne » ; « ê chantait » / J'chanterai »...), afin de lui prouver que c'est elle qui, désormais, incarne cette figure. Ce processus, « par lequel les désirs inconscients s'actualisent sur certains objets dans le cadre d'un certain type de relation établi avec eux »², correspond au transfert tel qu'il est défini par les psychanalystes. Au passé de la défunte (« C'était sa maison. C'était sa ferme ») s'opposent l'immédiateté du présent (« C'est ma maison. C'est ma ferme ») et la projection dans l'avenir (« J'chant'rai pour toi ! »). L'épouse d'Ephraïm invite le jeune homme à revivre son amour d'antan. Ses gestes caressants (elle « *passé un bras autour de ses épaules* » ou encore l' « *entour[e] de ses bras* »), d'une douceur toute maternelle, corroborent cette impression : Abbie devient subrepticement la « nouvelle Mère »³ d'Eben, ce qu'elle confirme par la suite : « J'ai pris la place d'sa Mère »⁴, dit-elle. Pourtant, l'ambiguïté de l'attitude d'Abbie est perceptible. La douceur de la jeune femme se double en effet d'une « passion sauvage »⁵ qui présage le destin tragique des personnages.

2.3.2. La relation incestueuse

La relation incestueuse d'Eben et Abbie éveille le souvenir d'un couple mythique : Œdipe et Jocaste. Abbie s'impose comme une figure maternelle pour le jeune garçon. Pourtant, l'équivoque de leur relation est flagrante. À la scène 2 de l'acte II, alors qu'Ephraïm est allé dans l'étable se coucher avec les vaches, Abbie rejoint son beau-fils dans sa chambre. Elle l'amène insidieusement (II, 3) dans la salle où eut lieu la veillée mortuaire de sa mère, et qui, à ce jour, n'avait pas encore été réouverte. C'est là qu'ils se donnent l'un à l'autre :

« ABBIE. (*Sous la vague de désir qui la submerge, sa voix et son comportement laissent transparaître un amour maternel sincère -un mélange affreusement cru d'amour maternel et de sensualité.*) Pleure pas, Eben ! J's'rai ta Mère à sa place ! J's'rai tout c'qu'elle a pu êt' pour toi ! Laisse-moi là t'embrasser, Eben ! (*Elle prend son visage et le tourne vers le sien. Il lui oppose un semblant de résistance égarée. Pleine de tendresse.*) Aie pas peur !

¹ *Ibid.*

² LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, "Transfert", *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2007, [1967], p. 492.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

Mes baisers y sont purs, Eben -autant comme ça s'rait ceux d'une Mère -et tu peux m'embrasser comme si tu s'rais mon fils -mon p'tit garçon -en train d'me dire bonne nuit ! Embrasse-moi Eben. (*Ils s'embrassent avec une sorte de retenue. Emportée soudain par une passion sauvage, elle couvre Eben de baisers lascifs ; il la serre alors dans ses bras et lui rend ses baisers. Soudain, comme dans la chambre, il s'arrache violemment à elle et se lève d'un bond*)¹.

La relation d'Eben et Abbie est ambivalente, elle oscille entre « amour maternel » et « sensualité » : on note, d'un côté, la « retenue », la « tendresse », la pureté invoquée par la jeune femme ; de l'autre, « la passion sauvage », les « baisers lascifs » ne laissent aucun doute sur la nature luxurieuse de leur attirance. Abbie convie Eben à une sorte de jeu de rôles dont ni elle ni lui (ni le spectateur) ne sont tout à fait dupes. Abbie serait la mère et Eben, le fils : « Mes baisers y sont purs Eben – autant comme ça s'rait ceux d'une Mère – et tu peux m'embrasser comme si tu s'rais mon fils- mon p'tit garçon -en train d'me dire bonne nuit ! »². Le mythe grec fait exister une duplicité comparable : Jocaste est à la fois mère et épouse de son fils. Seulement, dans le texte antique, l'inceste des personnages est réel (du fait des liens de sang qui les unissent) et inconscient, tandis que chez O'Neill, il se situe dans une frontière plus trouble. La relation fils/mère est jouée, fantasmée, (Abbie et Eben font « comme si »³ ils étaient parents), mais très vite dépassée par l'intense sensualité des personnages, ce qui donne une impression d'inceste, mais ambiguë. Par ailleurs, dans le texte grec, Œdipe tue son père, Jocaste se suicide lorsqu'elle apprend la vérité, tandis qu'Œdipe se crève les yeux. Ni mort, ni mutilation pour le couple incestueux mis en scène par Eugene O'Neill. Seul l'enfant né de leur union est éliminé. Abbie et Eben sont tous deux arrêtés par le shérif à la fin de la pièce. C'est moins la découverte de la vérité, que la toute puissance de la convoitise qui est au cœur de *Desire under the elms*. La pièce américaine résonne donc fortement avec le mythe antique. C'est ce qui nous amène à évoquer les lectures psychanalytiques que cette œuvre a pu susciter.

3. Lectures psychanalytiques de *Désir sous les ormes*

Comme le souligne en effet Françoise du Chaxel, « *Désir sous les ormes* est [...] une parfaite illustration du conflit œdipien tel que le décrit Freud »⁴. Selon le fondateur de la psychanalyse,

« L'enfant prend ses deux parents, et surtout l'un d'eux, comme objets de désirs. D'habitude, il obéit à une impulsion des parents eux-mêmes, dont la tendresse comporte un caractère nettement sexuel, inhibé il est vrai dans ses fins. Le père préfère

¹ *Ibid.*, p. 60-61.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ du CHAXEL Françoise, *O' Neill, op. cit.*, p. 72.

généralement la fille, la mère le fils. L'enfant réagit de la manière suivante : le fils désire se mettre à la place du père, la fille, à celle de la mère. Les sentiments qui s'éveillent dans ces rapports de parents à enfants [...] ne sont pas seulement positifs, c'est-à-dire tendres : ils sont aussi négatifs, c'est-à-dire hostiles. Le complexe ainsi formé est condamné à un refoulement rapide ; mais, du fond de l'inconscient, il exerce encore une action importante et durable. Nous pouvons supposer qu'il constitue, avec ses dérivés, le *complexe central* de chaque névrose [...]. Le *mythe du roi Œdipe* qui tue son père et prend sa mère pour femme est une manifestation peu modifiée du désir infantile contre lequel se dresse plus tard, pour le repousser, la *barrière de l'inceste* »¹.

L'hostilité des fils contre le père est évidente dans *Désir sous les ormes*. Peter et Siméon imaginent la mort d'Ephraïm (« Pt-ê' bien -ys'ra mort bientôt [...] Pt-ê' bien [...] l'est mort déjà »²), tandis qu'Eben la souhaite de manière plus explicite : « J'prie qu'y soye mort »³. Par la suite, les aînés se rebellent, ils sont chassés de la ferme et maudits. Contrairement au mythe originel,

« ils ne reviennent pas pour tuer le père et proclamer le tabou de l'inceste. Eben est là pour accomplir la vengeance, prendre possession des biens du père, mais se trouver ainsi lié à jamais à la femme »⁴.

Par ailleurs, la relation incestueuse d'Eben et Abbie rejoue, d'une certaine manière, celle d'Œdipe et Jocaste, grâce au transfert que le jeune opère sur la nouvelle femme de son père. Enfin, la mère n'est pas seulement un objet de désir. Elle apparaît aussi comme celle qui a le pouvoir de borner la toute-puissance du père :

« face au mystère impénétrable du Père ainsi confondu avec la figure inexorable du Destin [...], il y a chez O'Neill un appel adressé à la femme comme la seule capable de faire rupture, [...] la seule apte à assurer ce pouvoir séparateur propre à la fonction paternelle. Le pouvoir de la femme porte sur sa capacité à faire de l'homme un engendreur. Mais ce qui compte, c'est surtout son pouvoir [...] de défaire l'homme de sa paternité par le recours à l'infanticide »⁵.

Le psychanalyste freudien Ghyslain Lévy voit donc dans l'infanticide d'Abbie un geste maternel susceptible de borner l'omnipotence de la figure paternelle. D'autres critiques proposent une lecture plus jungienne de l'œuvre. Ainsi, Fathima Sabareen considère que la pièce se fonde sur une opposition entre le monde minéral, masculin d'Ephraïm et le monde animal, féminin d'Abbie (*c'est moi qui traduis*) :

« O'Neill connaissait probablement très bien la conception que Jung avait de l'Inconscient Collectif [...]. Les opposés archétypaux influencent l'imaginaire d'O'Neill. Ils expliquent la façon dont le dramaturge structure le cadre de la pièce. Les ormes et les murs de pierre correspondent, au niveau subliminal, aux contenus opposés de l'anima et de l'animus. Les

¹ FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 68-69.

² O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 17.

³ *Ibid.*

⁴ Du CHAXEL Françoise, *O' Neill*, op. cit., p. 72.

⁵ LÉVY Ghyslain, *Eugène O'Neill ou l'inconvenance de vivre*, op. cit., p. 154.

pierres qui encerclent la ferme symbolisent les éléments masculins contenus dans l'animus.

Désir sous les ormes est un exemple classique montrant combien O'Neill a intégré les théories jungiennes »¹.

De nombreux critiques décèlent donc une influence de la psychanalyse (qu'elle soit freudienne ou jungienne) dans l'œuvre d'Eugene O'Neill. Pour certains, les troubles inconscients des personnages viennent refléter ceux de l'auteur. « La psychanalyse », rappelle en ce sens Jean-Pierre Sarrazac, « nous apprend que le roman familial permet à l'enfant, en brouillant ses origines »,

« de contourner le tabou de l'inceste. La profusion, dans le théâtre d'O'Neill, des figures maternelles, souvent confondues avec celles de l'épouse, renvoie bien, en effet, à cette première ruse de l'enfant œdipien »².

Aussi, le psychanalyste Philip Weissmann définit en ce sens *Désir sous les ormes* comme une

« autobiographie inconsciente, face cachée de ce que sera l'autobiographie consciente de *Long Voyage vers la nuit*. Les deux pièces sont l'expression du conflit primordial que l'homme doit affronter, le conflit œdipien. C'est dans cette rencontre avec l'essentiel qu'O'Neill retrouve la fonction mythique du dramaturge »³.

Plonger dans les profondeurs de l'âme et de l'inconscient apparaît donc comme un moyen de renouer avec la force du mythe dans les tragédies antiques. Dans quelle mesure ce mouvement peut-il participer à la définition du geste mouawadien ? Nous y reviendrons ultérieurement, après avoir analysé *Mourning becomes Electra*, *Le Deuil sied à Électre*, soit la réécriture qu'Eugene O'Neill propose de l'*Orestie* d'Eschyle.

B. *Le Deuil sied à Électre*, une *Orestie* américaine

C'est en 1926 que l'on trouve, dans le journal d'Eugene O'Neill, les prémices du *Deuil sied à Électre*, la seconde création de l'auteur explicitement inspirée de la matière antique. Ses notes mentionnent alors son désir de créer un « drame moderne et psychologique, utilisant des anciennes légendes de la tragédie grecque »⁴. Le dramaturge hésite entre plusieurs mythes : « L'histoire d'Électre ? de Médée ? »⁵. Il se décide, deux ans plus tard, pour

¹ SABAREEN Fathima, "The Impact of Psychoanalysis on Eugene O'Neill's *Desire under the Elms*", *The Indian Review of World Literature in English*, (IRWLE), vol. 11, n°1, January 2015, p. 7.

² SARRAZAC Jean-Pierre, "Le Roman dramatique familial d'Eugene O'Neill", art. cit., p. 51.

³ du CHAXEL Françoise, *O'Neill*, op. cit., p. 72.

⁴ O'NEILL Eugene, cité par du CHAXEL Françoise, *O'Neill*, op. cit., p. 90.

⁵ *Ibid.*

« l’histoire d’Électre et de sa famille », considérant que celle-ci « offre psychologiquement le plus d’intérêt et de possibilités »¹.

La pièce *Le Deuil sied à Électre* est créée le 27 octobre 1931 par la Theater Guild. Elle se présente comme une réécriture de l’*Orestie* d’Eschyle : *Retour – Homecoming* - correspond à *Agamemnon*, *Pourchassés - The Hunted* - reprend *Les Choéphores*, tandis que *Hantés - The Haunted* - fait écho aux *Euménides*. L’œuvre américaine suit la structure de la trilogie antique. Aussi notre étude épousera-t-elle la succession chronologique des trois volets. L’analyse comparative se fondera, à chaque fois, sur l’examen des mêmes catégories, à savoir : la trame narrative, les personnages et l’espace-temps.

1. *Retour (Homecoming) : une réécriture d’Agamemnon d’Eschyle*

Dans *Retour*, Eugene O’Neill reprend la trame narrative de la première partie de la trilogie eschyléenne.

1.1. La trame narrative

L’*Orestie* d’Eschyle raconte l’histoire d’une famille maudite : les Atrides. Pour se venger de son frère Thyeste qui séduisit sa femme Aéropé, Atrée lui fit manger, à son insu, ses enfants. Thyeste maudit alors la descendance d’Atrée. Depuis, le crime succède au crime, inexorablement. *Agamemnon* relate comment le héros éponyme, fils d’Atrée et vainqueur de la Guerre de Troie, revenant chez lui accompagné de sa concubine Cassandre, est assassiné par sa femme, Clytemnestre, et par l’amant de celle-ci, Égisthe. La première entend ainsi venger le sacrifice de sa fille Iphigénie, tandis que le second justifie le meurtre par la malédiction que son père avait proférée.

Dans la pièce américaine, l’intrigue est transposée dans le contexte de la Guerre de Sécession. C’est, là encore, une rivalité fraternelle qui condamne une lignée, les Mannon, au malheur. Le jeune David Mannon s’éprend d’une gouvernante canadienne, Marie Brantôme. Son frère, Abraham (Abe), le chasse du domaine familial. Cet acte, apparemment justifié par le respect des convenances, est en réalité motivé par la jalousie d’Abe, qui brûle d’une passion secrète pour Marie. Un enfant naît de l’union de David et Marie : Adam. Abe a, à son tour, un fils, Ezra, qui devient lui-même père de deux enfants, Lavinia et Orin. *Retour* s’ouvre au moment où Ezra Mannon, célèbre général de guerre, revient chez lui après la défaite du général Lee. Il est alors assassiné par sa femme Christine, et par l’amant de celle-ci, le capitaine Brant (qui n’est autre que son neveu, le fils de Marie Brantôme). La structure du

¹ *Ibid.*

récit est donc fidèle à celle du texte originel. Un examen plus fouillé des personnages et de leurs motivations permettra de mettre en lumière ce qui distingue la pièce moderne du texte antique.

1.2. Les personnages

Alors que les personnages sont, dans la tragédie antique, soumis au bon vouloir des dieux, ceux-ci n'existent plus dans l'œuvre américaine. Chez Eugene O'Neill, la fatalité surgit de l'intime. Les notes de l'écrivain révèlent son désir de créer une « interprétation moderne et tragique du destin classique sans le concours des dieux car cela doit avant tout rester une pièce moderne et psychologique -le destin jaillissant de la famille »¹. On tentera donc de déceler comment la fatalité s'immisce dans les liens domestiques, en comparant le traitement du couple et de l'amant, des enfants et du chœur dans *Agamemnon* et *Retour*, avant d'évoquer les personnages qu'Eugene O'Neill ajoute dans sa version du mythe.

1.2.1. Le couple et l'amant

Le trio tragique du couple et de l'amant structure la dramaturgie de la pièce grecque *Agamemnon*, comme celle de sa version américaine, *Retour*.

1.2.1.1. *Agamemnon/Ezra*

Agamemnon est le héros éponyme du texte d'Eschyle. Le titre américain, qui se focalise davantage sur l'action du personnage qui revient chez lui (*Homecoming*), laisse peut-être présager l'élimination de celui-ci.

Agamemnon, comme *Ezra*, sont tous deux des hommes de pouvoir, issus d'une haute lignée. Le roi *Agamemnon* est le « premier des Princes Atrides »², tandis qu'*Ezra Mannon* appartient à une famille qui domine la région depuis « près de deux cents ans »³. Tous deux sont des généraux de guerre dont l'entrée en scène n'est pas immédiate. Pourtant, leur renommée les précède, tout comme la rumeur de leur réussite militaire. La pièce grecque s'ouvre sur l'attente du guetteur qui espère l'« éclair de feu apportant la nouvelle et l'histoire de la prise de Troie »⁴. Ce sont des coups de canons⁵ qui proclament le triomphe du général de l'armée nordiste. Que ce soit dans les pensées des personnages à l'affût des nouvelles du combat en cours, ou à travers les signes annonciateurs de la victoire, *Agamemnon*, comme *Ezra*, occupent la scène, malgré leur absence inaugurale. Ils ont un rôle clé dans la

¹ O'NEILL Eugene, cité par CHAXEL Françoise du, *O' Neill, op. cit.*, p. 91.

² ESCHYLE, *L'Orestie : Agamemnon*, traduction d'Ariane Mnouchkine, Tours, Éditions Théâtre du Soleil, 1990, p. 31.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, traduction Louis-Charles Sirjacq, Paris, L'Arche, 2001, p. 15.

⁴ ESCHYLE, *Agamemnon, op. cit.*, p.11.

⁵ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre, op. cit.*, p. 50.

dramaturgie des deux œuvres, chacune étant construite autour de leur élimination. Pourtant, le déploiement de ces personnages, engoncé entre leur arrivée tardive et leur assassinat, est assez limité. Les répliques d'Agamemnon se limitent approximativement à 80 vers sur 1670. Quant à Ezra, il n'apparaît qu'au cours du troisième acte, pour disparaître dans l'acte suivant.

Néanmoins, le général américain se distingue du chef de guerre grec par son épaisseur psychologique. Dans le texte source, Agamemnon se borne à remercier les dieux pour sa victoire et à solliciter la bienveillance de son épouse envers Cassandre¹. Dans la pièce américaine, une réelle tension intérieure habite le personnage d'Ezra. Celui-ci est, tout d'abord, un militaire amoureux. Son discours, comme ses paroles, trahissent une opposition entre l'être et le paraître. Le général, apparemment rigide et autoritaire, est, en réalité animé d'une passion irrépressible pour sa femme Christine : « Je suis rentré pour vous livrer -ce que j'ai à l'intérieur »², lui avoue-t-il, « Je vous aime. Je vous aimais alors, et toutes les années qui ont suivi, et je vous aime aujourd'hui »³. Le soldat tente, malgré tout, de masquer ses émotions : sa voix trahit « *une profonde émotion réprimée* »⁴, plus tard, il s'exprime d'un « *ton brusque, comme pour cacher son embarras* »⁵, ou « *embrasse [...] impulsivement [la main de sa femme] -puis, gêné par cette démonstration d'émotion, [il adopte] le ton de la plaisanterie* »⁶. Ezra cherche à donner le change, à conformer son attitude à son statut de chef de guerre, mais sa roideur ne parvient pas à dissimuler ses sentiments. Par ailleurs, contrairement à Agamemnon, le général américain semble pressentir sa mort prochaine : « j'ai peur »⁷, avoue-t-il à sa femme Christine. Il s'écrie ensuite, peu avant son assassinat : « Cette maison n'est pas ma maison. Ce n'est pas ma chambre, ni mon lit. Ils sont vides -ils attendent que quelqu'un emménage ! Et vous n'êtes pas ma femme ! Vous attendez quelque chose »⁸. La fatalité est proférée par le personnage lui-même. Les forces intimes de l'inconscient ont remplacé les voix divines. Enfin, dans la pièce grecque, on n'assiste qu'indirectement à la mort de l'époux. L'entrée dans la chambre nuptiale est interdite au spectateur. On n'entend que la voix de la victime (« LA VOIX D'AGAMEMNON : À moi ! On me frappe d'un frappement /Qui pénètre et qui touche à l'intérieur de moi ! »⁹), avant que son cadavre ne soit

¹ ESCHYLE, *Agamemnon*, *op. cit.*, vers 810 à 958, p. 43-49.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 65.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

⁷ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 66.

⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁹ ESCHYLE, *Agamemnon*, *op. cit.*, p. 69.

brandi par Clytemnestre¹. Chez O'Neill, le spectateur assiste au contraire à la scène du meurtre.

Ezra se distingue donc essentiellement de son modèle grec par son épaisseur psychologique. Le militaire américain laisse, malgré lui, percevoir sa sensibilité et sa fragilité, ce qui était interdit au personnage antique. Pierre Judet de la Combe rappelle en effet que les personnages tragiques

« ne sont pas des "caractères", comme dans les drames modernes, qu'ils ne parlent pas en fonction d'une psychologie qui leur serait propre. Ils parlent en fonction de leur situation sociale et de leur histoire »².

Parallèlement, Christine Mannon, l'épouse d'Ezra, acquiert, dans la réécriture américaine, une profondeur psychique qui la distingue de son modèle grec, Clytemnestre.

1.2.1.2. *Clytemnestre/Christine*

Clytemnestre et Christine ont de nombreux points communs. La première, fille de Tyndare, est l'« épouse du souverain »³, tandis que la seconde est mariée à un homme puissant, le général Mannon, également juge et maire de la ville⁴. L'une comme l'autre ont un amant avec qui elles manigancent l'assassinat de leur époux légitime. Égisthe, comme Brant, sont complices du meurtre. Les deux femmes font, par ailleurs, preuve d'hypocrisie. « Experte en parole trompeuse »⁵, Clytemnestre prétend avoir souffert de l'absence d'Agamemnon : « C'est un mal terrifiant pour une femme sevrée de son époux/Que d'être laissée seule, assise à la maison »⁶, dit-elle avec affectation, avant de surenchérir : « Il ne me reste plus une seule larme / En pleurant, j'ai abîmé mes yeux ouverts tard dans la nuit »⁷. Christine simule une anxiété assez similaire : « Vous ne pouvez pas savoir ce que j'ai subi -à m'inquiéter pour Père et Orin et-vous »⁸, dit-elle à son mari.

Néanmoins, après avoir endossé le rôle de l'épouse fidèle, chacune assume explicitement sa tromperie. « Je ne rougirai pas de dire maintenant le contraire/ De ce qu'auparavant j'ai dit parce qu'il fallait le dire/ Pour faire ce que je voulais faire »⁹, affirme Clytemnestre, tandis que Christine s'écrie :

¹ *Ibid.*, p. 72.

² JUDET DE LA COMBE Pierre, "Quelques scènes", in *Agamemnon d'Eschyle*, Paris, Centre National de documentation pédagogique, coll. Baccalauréat théâtre, 2009, p. 27.

³ ESCHYLE, *Agamemnon*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 64.

⁵ NOEL Anne-Sophie, "L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle", *Agôn* [En ligne], *Dossier n°4 : L'objet*, 2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>

⁶ ESCHYLE, *Agamemnon*, *op. cit.*, p. 44.

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 61.

⁹ ESCHYLE, *Agamemnon*, *op. cit.*, p. 72.

« J'ai menti sur tout ! J'ai menti à propos du Capitaine Brant ! [...] Et c'était moi qu'il venait voir, pas Vinnie ! [...] Il est gentil et tendre, il est tout ce que vous n'avez jamais été ! Il est tout ce dont j'ai rêvé pendant toutes ces années avec vous -un amant ! Je l'aime! »¹.

L'aveu du personnage moderne est plus circonstancié que celui du personnage antique. Il étoffe l'intériorité de la femme adultère en la dotant de sentiments. La densité psychologique de la figure o'neillienne se double d'une description physique détaillée. On ne sait rien de l'apparence de Clytemnestre. Christine est, en revanche, très précisément caractérisée :

« Christine MANNON est une grande femme, à l'allure impressionnante, d'une quarantaine d'années, bien qu'elle paraisse plus jeune. Elle a un beau visage voluptueux et se déplace avec la grâce flottante d'un animal. Elle porte une élégante et coûteuse robe de satin vert, qui fait ressortir la couleur très particulière de ses épais cheveux bouclés, moitié brun cuivré moitié or et bronze. Les deux couleurs pourtant distinctes fondent l'une dans l'autre. Son pâle visage est particulier, plus marquant que réellement beau. On est immédiatement frappé par l'étrange impression qu'il donne au repos de ne pas être de chair, mais d'être un masque, qui ressemble à la vie mais où seuls les yeux enfoncés et d'un violet profond sont vivants. Ses sourcils noirs se rejoignent et forment une ligne droite très marquée au-dessus du nez puissant. Le menton est lourd, la bouche grande et sensuelle, la lèvre inférieure pleine, la lèvre supérieure finement arquée et légèrement ombrée »².

Le réalisme de ce portrait donne au personnage une dimension quasi-romanesque, dimension partagée par toutes les figures de la réécriture américaine. Comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac, « les pièces d'Eugene O'Neill ressemblent à des romans »³. Cette spécificité d'écriture permet également à l'auteur de fouiller la psychologie de ses caractères. « Personnage transgressif par excellence »⁴, Clytemnestre se réalise dans son crime. Non seulement, elle avoue son adultère ; elle clame aussi, haut et fort, son meurtre, en brandissant le cadavre de son époux :

« (Entre Clytemnestra, avec les corps d'Agamemnon et de Cassandra).
CLYTEMNESTRA
[...] Lui, c'est Agamemnon mon mari,
Et le cadavre est l'œuvre de ma main droite »⁵.

Certes, Christine avoue son infidélité, mais elle n'assume pas son assassinat :

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 71.

² *Ibid.*, p. 16-17.

³ SARRAZAC Jean-Pierre, "Le Roman dramatique familial d'Eugene O'Neill", in *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1989, p. 49.

⁴ NOEL Anne-Sophie, "L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle", art. cit.

⁵ ESCHYLE, *Agamemnon*, op. cit., p. 72-73.

« CHRISTINE, dans un dernier effort de volonté, parvient à se redresser et à simuler l'indignation. Es-tu en train d'accuser ta mère de-
LAVINIA. Oui ! Je- Puis éperdument. Non, tu ne peux pas être si mauvaise !
CHRISTINE, ses forces l'ont quittée -titubant faiblement. Je ne sais pas de quoi -tu es en train de parler »¹.

Le personnage antique est un monstre dont la démesure est totale. Dans le drame, l'*hubris* est tempéré par la médiocrité humaine. Enfin, chez Eschyle, le crime naît du crime. Il prend sa source dans le passé : Clytemnestre assassine son mari pour venger le sacrifice de sa fille Iphigénie. Chez O'Neill, le meurtre est prospectif. Christine tue son époux afin de vivre sa passion avec son amant, le capitaine Brant.

1.2.1.3. *Égisthe/Brant*

Égisthe, fils de Thyeste, est l'amant de Clytemnestre dans la tragédie grecque. Son pendant dans la pièce américaine est Adam Brant, l'amant de Christine. Les deux personnages cherchent à se venger d'un affront antérieur. Le père d'Agamemnon (Atrée) a fait manger à Thyeste (père d'Égisthe) ses propres enfants. Marie Brantôme, la mère d'Adam, s'est vue chassée du domaine des Mannon. Ezra a refusé de l'aider lorsqu'elle fut dans le besoin, précipitant ainsi la mort de cette dernière². Dès lors, Égisthe, comme Adam, ripostent par l'adultère et le meurtre. Tous deux complices dans l'assassinat de leur rival sont persuadés de leur bon droit. « Ô éclat bienfaisant d'un jour de justice ! »³ s'exclame le personnage antique après la mort d'Agamemnon, tandis que Brant rappelle son serment : « j'ai juré sur le corps de ma mère que je vengerais sa mort »⁴.

Une fois encore, la pièce américaine propose un traitement plus circonstancié du personnage. Égisthe n'apparaît qu'à la toute fin du texte grec. Celui-ci se clôt sur le triomphe de l'amant qui instaure la tyrannie, réduisant les choreutes au silence. Dans *Retour*, Adam Brant apparaît dès le premier acte. Son apparence fait l'objet d'une longue didascalie, confirmant la propension romanesque de l'écriture o'neillienne :

« Il a un front large et bas, encadré par des cheveux raides et noirs comme le jais qu'il porte longs et rejetés négligemment en arrière comme pourrait le faire un poète. Il a un grand nez aquilin, des sourcils touffus, le teint mat, des yeux noisette. [...] Il est grand, large d'épaules et puissant. Il donne l'impression d'être toujours sur l'offensive ou la défensive, toujours en train de combattre la vie. Il est presque habillé avec l'extravagance d'un dandy, avec une négligence étudiée, comme s'il avait en tête l'idéal du Byron romantique »⁵.

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 73-74.

² *Ibid.*, p. 34.

³ ESCHYLE, *Agamemnon*, op. cit., p. 81.

⁴ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 28-29.

Le romantisme du personnage est évident (la comparaison de Brant à Byron ou à un poète est explicite). Le capitaine est, par ailleurs, épris d'idéal. Il projette de venger sa mère, mais s'avère aussi un amant passionné :

« BRANT, *rêveusement*. Ça a toujours été mon rêve -posséder un jour mon propre clipper ! [...] *Puis oubliant tout le reste dans son enthousiasme*. Tu l'as vu, Christine ! C'est un aussi beau bateau que tu es une belle femme ! Oui, tu es de la même lignée. S'il était à moi, je t'emmènerais en lune de miel ! Jusqu'en Chine -et pendant le voyage du retour, nous nous arrêterions dans les îles du Pacifique ! [...]. Là, c'est le bon endroit pour s'aimer et passer sa lune de miel !»¹.

Le choix du prénom du premier homme (Adam) n'est sans doute pas anodin pour quelqu'un qui rêve d'un Paradis perdu, les Iles Bienheureuses, où l'amour n'est pas impossible. Si Brant rejoint Égisthe dans son désir de vengeance, il s'en distingue par l'expression lyrique de ces sentiments. La volonté de pouvoir anime le personnage grec. Son pendant américain est, quant à lui, mû par l'amour.

Face au trio tragique composé du couple et de l'amant se dressent les enfants, qui à leur tour, se vengeront des crimes commis.

1.2.2. Les enfants

L'Orestie d'Eschyle met en scène deux enfants d'Agamemnon et Clytemnestre : Électre et Oreste. Dans la réécriture américaine d'Eugène O'Neill, ceux-ci trouvent leur reflet dans les personnages de Lavinia et d'Orin.

1.2.2.1. Électre/Lavinia

Le personnage d'Électre est totalement absent de l'*Agamemnon* d'Eschyle. En revanche, Lavinia est au centre de la dramaturgie de *Retour*, et, plus généralement, de la trilogie, comme le rappelle le titre de celle-ci, *Le Deuil sied à Électre*. Selon Alain Moreau, l'absence d'Électre chez Eschyle permet de jeter un doute sur le sentiment maternel de Clytemnestre. Cette dernière ne cesse de mettre en avant le sacrifice d'Iphigénie pour justifier le meurtre d'Agamemnon, mais son « sentiment maternel est sélectif puisqu'il ne concerne ni Électre, jamais nommée, ni Oreste »². Il n'y a pas d'Iphigénie dans la réécriture o'neillienne. Si Christine éprouve bien un sentiment maternel pour son fils, Orin, elle avoue franchement à Lavinia qu'elle ne l'a jamais aimée :

« CHRISTINE. J'ai essayé de t'aimer. Je me disais que je n'étais pas humaine de ne pas aimer mon propre enfant, né de mon corps. Mais je n'ai jamais pu me faire à l'idée que tu

¹ *Ibid.*, p. 47.

² MOREAU Alain, "Naissance d'Électre", in *Pallas*, 31/1984, 1984, p. 63-82. URL : http://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1984_num_31_1_1147, p. 68.

avais pu naître d'un autre corps que le sien ! Tu as toujours été ma nuit de noces pour moi ! »¹.

Voyant en Lavinia un prolongement d'Ezra, qu'elle hait, Christine ne peut que la détester. C'est à partir de cet entrelacs d'amour, de jalousie et de haine, qu'O'Neill tisse sa réécriture de l'*Orestie*, fondant celle-ci sur une relecture des complexes d'Œdipe et d'Électre. Aussi peut-on lire dans ses notes de travail, en avril 1929 :

« Le visage d'Égisthe ressemble beaucoup à Agamemnon et Oreste. Sa ressemblance avec Oreste attire Clytemnestre. Sa ressemblance avec son père attire Électre. Électre adore son père, est dévouée à son frère, hait sa mère. Oreste adore sa mère, est dévoué à sa sœur (qui ressemble à sa mère), hait son père. Agamemnon, frustré dans son amour pour Clytemnestre, adore sa fille Électre qui lui ressemble, hait et jalouse son fils »².

Ces quelques lignes résument les liens qu'il existe entre Brant, Ezra, Orin, Christine et Lavinia dans la trilogie américaine. Lavinia se définit avant tout par sa relation antagonique à sa mère. Cette opposition entre les deux femmes se manifeste tout d'abord physiquement :

« LAVINIA [...] est âgée de vingt-trois ans, mais elle en paraît beaucoup plus. Aussi grande que sa mère, elle est mince et anguleuse, la poitrine plate. Son manque d'attraits est accentué par sa robe noire et sans prétention. Ses mouvements sont raides et son maintien est rigide, militaire. Elle a la voix sèche et catégorique et le ton rude d'un officier donnant des ordres. Malgré ces différences, on est immédiatement frappé par sa ressemblance avec sa mère [...]. Mais il est visible que LAVINIA fait tout ce qui est en son pouvoir pour accentuer les différences plutôt que les ressemblances avec sa mère. Elle porte ses cheveux fermement tirés en arrière [...]. Il n'y pas une seule touche de féminité dans sa mise simple et sévère. »³

Malgré leur profonde ressemblance, Christine et Lavinia sont très différentes. Autant la première assume sa sensualité, autant la seconde exacerbe sa sèche autorité.

Ce qui se donne à voir ici, c'est la rivalité qui les oppose. « Tu as toujours intrigué pour me voler ma place ! »⁴ s'exclame Christine en s'adressant à Lavinia. Et, de fait, les deux femmes ne cessent de se disputer l'amour des hommes, qu'il s'agisse de celui de Brant, d'Ezra, ou d'Orin. Toutefois, si Brant et Orin peuvent attirer Lavinia, c'est parce qu'ils ressemblent à Ezra, que celle-ci aime passionnément. « Tu es le seul homme que j'aimerai jamais ! »⁵ clame-t-elle à son père. Aussi, lorsque Lavinia découvre la relation adultère que sa mère entretient avec le capitaine, cherche-t-elle avant tout à protéger Ezra.

En effet, la jeune fille n'anticipe pas tout à fait le meurtre de son père, mais elle a l'intuition du danger qui le menace : « Mon premier devoir est de le protéger de toi ! »⁶ lance-

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 39.

² O'NEILL Eugene cité par du CHAXEL Françoise, *O' Neill*, op. cit., p. 93.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

t-elle à sa mère. Lors d'un face à face troublant, elle ne cesse de manifester sa méfiance envers Christine (comme le montrent les didascalies : « *la dévisage avec une froide suspicion* »¹, « *toujours suspicieuse* »², « *suspicieuse* »³, « *continue de la dévisager d'un air suspicieux* »⁴), cherchant, en vain, à lui faire avouer ses intentions : « LAVINIA, *après un temps-suspicieuse*. Qu'est-ce qui se trame dans le fond de ton esprit ? Je sais que tu manigances quelque chose ! »⁵. Une fois encore, le sentiment inconscient inscrit l'inéluctable dans l'intime des personnages. Ce noir pressentiment prend ensuite la forme d'un cauchemar qui précipite la jeune fille affolée dans la chambre de ses parents, au moment même où Christine cherche à empoisonner son époux : « J'ai fait un rêve horrible -je croyais entendre Père m'appeler »⁶. Le songe prémonitoire est une manifestation courante de la fatalité dans les pièces tragiques. Le crime, inéluctable, s'imisce en effet dans un présent déjà lourd du malheur à venir. La superposition des strates temporelles est un procédé que l'on retrouve dans l'écriture mouawadienne. Il conviendra d'en analyser les modalités, pour voir si elles sont comparables à celles qui se déploient dans l'écriture d'Eugene O'Neill.

Dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, ce sont les hallucinations de la prophétesse qui annoncent la fatalité: « La maison souffle une terreur dégoulinante de sang »⁷ s'écrie Cassandre, clamant encore : « On dirait la vapeur chaude / Qui monte d'un tombeau »⁸. Signes avant-coureurs de l'assassinat d'Agamemnon, ces visions rappellent l'inexorabilité du destin. Ainsi, Lavinia n'apparaît pas seulement comme une résurgence d'Électre. Par ses sombres prémonitions, elle investit également, dans ce premier volet, le rôle dramaturgique dévolu à Cassandre dans la pièce eschyléenne, ce personnage se voyant effacé de la réécriture d'O'Neill.

Un autre personnage clé est absent de ce premier volet : Orin, le frère de Lavinia n'apparaît pas dans *Retour*, pas plus d'ailleurs qu'Oreste dans l'*Agamemnon* d'Eschyle.

1.2.2.2. Oreste/Orin

Oreste, frère d'Électre, devient, dans le texte d'Eugene O'Neill, Orin, frère de Lavinia. La proximité phonique entre les deux noms (Oreste, Orin) souligne celle qui existe entre les deux personnages. Bien qu'absents de la pièce antique et de sa réécriture, ceux-ci occupent une place importante dans la dramaturgie des œuvres. À l'arrivée d'Agamemnon,

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁷ ESCHYLE, *Agamemnon*, *op. cit.*, p. 68.

⁸ *Ibid.*

Clytemnestre prétend avoir souffert des nombreuses rumeurs annonçant la mort de son époux. C'est ainsi qu'elle explique l'éloignement de son fils, qu'elle a, dit-elle, voulu préserver :

« C'est [...] pour cela qu'Oreste
Ne se tient pas ici comme il aurait fallu,
Lui dont la naissance a ratifié nos épousailles.
Ne t'en étonne pas. Un allié bienveillant le nourrit,
Strophios de Phocide, qui m'avertit alors de deux périls :
Le danger que tu courais toi-même sous Ilion,
Et ici le risque de crierie anarchie »¹,

C'est pour soustraire son fils aux dangers de l'émeute populaire que Clytemnestre l'a envoyé en Phocide.

Chez O'Neill, l'absence d'Orin est due à son père et à sa sœur, qui l'ont poussé à participer à la guerre. C'est d'ailleurs ce que leur reproche Christine², qui voit dans ce départ une des causes de son adultère :

«CHRISTINE avec haine. Je sais que c'est principalement à toi que je dois son départ, Vinnie ! [...] Eh bien, j'espère que tu te rends compte que je ne serais jamais tombée amoureuse d'Adam si j'avais eu Orin avec moi. Quand il est parti, il n'y avait plus rien - que la haine et le désir de vengeance -et le besoin d'amour ! Et c'est alors que j'ai rencontré Adam »³.

Un amour exclusif et quasi-incestueux semble unir la mère et le fils. Le départ de celui-ci au front a provoqué chez Christine un manque. Par transfert, celle-ci a jeté son dévolu sur Adam (dont la ressemblance avec Orin est d'ailleurs soulignée⁴). L'affection particulière qui relie Orin à Christine provoque la jalousie de la sœur et du père. Le forcer à s'engager, c'était, pour Ezra, un moyen de couper le cordon qui les unissait :

«EZRA. Si ta mère me permettait de finir au lieu de tirer des conclusions hâtives au sujet de son bébé! Avec une fière et sinistre satisfaction. Ce n'est plus un bébé maintenant. J'en ai fait un homme »⁵.

D'une certaine façon, le duo constitué par Orin et Christine n'est pas sans rappeler le couple formé par Œdipe et Jocaste. Seulement, dans le texte o'neillien, le désir qui existe entre la mère et le fils reste latent et ne se concrétise pas. C'est, enfin, surtout dans les deuxième et troisième volets des trilogies (antique et américaine) que le personnage prend toute son importance.

¹ ESCHYLE, *Agamemnon*, op. cit., p. 45.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 40.

³ *Ibid.*

⁴ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 57-58.

Face à la lignée des Mannon, un autre groupe apparaît dans *Retour* : celui des villageois conduits par Seth, le jardinier. Cette communauté s'impose comme une résurgence du chœur antique.

1.2.3. Le chœur

Personnage collectif, le chœur occupe une position intermédiaire : il est à la fois « extérieur à l'action, mais intégré au monde de la fable »¹. Dans *Agamemnon*, il réunit des anciens d'Argos qui autrefois déjà, furent trop âgés pour se joindre à l'armée partie contre Troie. Dans *Retour*, le groupe choral est composé d'un petit commerçant, Amos Ames, de sa femme, Louisa, et de sa cousine, Minnie. Ces personnages viennent épier les Mannon au début de la pièce. Eugene O'Neill explicite la nature de cette communauté dans ses didascalies initiales :

« Plus que des individus à part entière, ces trois derniers personnages sont un chœur représentant la ville, venu satisfaire sa curiosité à l'égard des riches et inaccessibles Mannon »².

Le groupe est conduit par Seth, le jardinier des Mannon. Grâce à lui, les villageois pénètrent dans le domaine des Mannon. Par son statut intermédiaire (il appartient au cercle public de la ville tout en côtoyant l'intimité des Mannon), Seth joue le rôle du coryphée.

Dans sa *Poétique*, Aristote souligne la fonction dramaturgique du chœur : il « doit », dit-il, « être considéré comme l'un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action »³. Certes, les propos d'Amos, Louise et Minnie, sont avant tout informatifs. Leurs commentaires permettent d'instruire les spectateurs sur l'identité des personnages, esquissant ainsi les grandes lignes de l'intrigue. Par ailleurs, la chanson entonnée par Seth, *Oh Shenandoah!*, renoue avec la fonction lyrique du chœur. Il reste que, par leurs commérages, ces individus jouent un rôle dans l'avancée de l'action. Ainsi, lorsqu'il introduit cette communauté de villageois sur la scène, Eugene O'Neill donne à voir et à entendre les rumeurs qu'ils diffusent. Or, ceux-ci sont instrumentalisés par Christine lorsqu'elle manigance l'assassinat de son mari. Elle avoue en effet à Brant vouloir utiliser cette « propension aux potins »⁴ pour répandre une fausse rumeur sur les causes de la mort d'Ezra :

¹ TERRIBILINI Josefa, "Le chœur sied à Électre. Sur la trilogie d'Eugene O'Neill, *Mornings become Electra*", Programme « Dramaturgie et histoire du théâtre », Universités de Lausanne, Neuchâtel, Fribourg et Genève, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_choeur_sied_a_Electre.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 14.

³ ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., XVIII, 25-27, p. 114.

⁴ TERRIBILINI Josefa, "Le chœur sied à Électre. Sur la trilogie d'Eugene O'Neill, *Mornings become Electra*", art. cit.

«CHRISTINE. J'ai fait en sorte qu'on sache qu'il a des troubles cardiaques. Je suis allée voir notre vieux médecin de famille et je lui ai parlé de la lettre d'Ezra [...] C'est la pire commère de la ville. Je suis certaine qu'aujourd'hui, tout le monde est au courant qu'Ezra a un cœur faible »¹.

Cette version est bien celle qui est retenue par le chœur lorsque celui-ci discute de la mort du général au début de *Pourchassés*, le second volet de la trilogie². Le décès d'Ezra est attribué à ses problèmes de santé, non au meurtre. Le chœur influe donc sur le déroulement de l'action.

C'est surtout à travers la figure de Seth que se confirme le rôle dramaturgique du groupe choral. C'est effectivement le jardinier qui éveille les soupçons de Lavinia sur l'identité de Brant :

«SETH. Vous n'avez pas remarqué que ce Brant vous rappelait quelqu'un ?

LAVINIA. [...] Tu penses à qui ?

SETH. Vot' papa, non Vinnie ?

LAVINIA, *interloquée, agitée*. Père ? Non, ce n'est pas possible ! *Puis, comme si l'idée se frayait un chemin dans son esprit malgré elle*. Oui ! Il a -quelque chose dans le visage - ça doit être pour ça que j'avais la sensation étrange de l'avoir déjà connu -pour ça que j'ai senti- »³.

À la suite de cette discussion et sur les conseils du jardinier, Lavinia pousse Brant à avouer qui il est, ce qui précipite bien évidemment le drame. Particulièrement observateur et perspicace, Seth renoue avec l'une des fonctions essentielles du chœur antique : il rend l'action qui se joue lisible et compréhensible.

« Bien loin d'être la simple résonance lyrique d'actes qui semblent se jouer en dehors de lui [...], le chœur est la parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible »⁴.

Seulement, si dans la tragédie grecque, le chœur rappelle l'influence inexorable des dieux sur les vivants, il est naturel que, dans cette réécriture où la psyché humaine remplace la fatalité, le coryphée rende le public attentif à « l'importance de l'inconscient, des obsessions et des frustrations dans les relations humaines »⁵. Qu'en est-il chez Wajdi Mouawad ? Quelle place ses réécritures consacrent-elles aux figures chorales ? Dans quelle mesure celles-ci participent-elles au geste artistique de l'auteur-metteur en scène ?

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 48.

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ BARTHES Roland, " Pouvoirs de la tragédie antique ", *Théâtre populaire*, juil-août 1953, repris dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. points, 2002, p. 44.

⁵ TERRIBILINI Josefa, "Le chœur sied à Électre. Sur la trilogie d'Eugene O'Neill, *Mornings become Electra*", art. cit.

Pour finir l'analyse comparée du personnel dramatique de ce premier volet, il convient d'évoquer les nouveaux personnages qu'Eugene O'Neill introduit dans sa version.

1.2.4. Les autres personnages : Hazel et Peter

Le dramaturge américain ajoute en effet deux figures qui n'ont pas leur équivalent dans le texte grec. Il s'agit de Peter Niles, capitaine d'artillerie et de sa sœur, Hazel. Leur rôle, dans ce premier volet de la trilogie, est assez limité. Ils apparaissent très furtivement au cours du premier acte¹, le temps de permettre au spectateur de comprendre qu'Hazel est promise à Orin. Quant à Peter, il demande la main de Lavinia, mais se heurte à un refus. Ces deux personnages revêtent une plus grande importance dans la suite de la trilogie.

Ainsi, la fatalité bascule dans cette réécriture américaine : ce ne sont plus les dieux, mais les liens inter-familiaux qui décident de l'avenir nécessaire des hommes. Il s'agit de trouver « un équivalent moderne du sentiment grec du destin dans la psychologie »². Ces intrications se déploient dans un univers qui a, lui aussi, son importance dramaturgique.

1.3. L'espace-temps

1.3.1. De la Guerre de Troie à la Guerre de Sécession

La Guerre de Troie est la toile de fond de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Quant à Eugene O'Neill, il déploie sa trilogie durant les dernières années de la Guerre de Sécession : *Retour* commence un « après-midi d'avril 1865 »³. Ce choix n'est pas anodin : la date renvoie à la Guerre Civile américaine, soit à une guerre fratricide. Le poète et romancier Robert Penn Warren en souligne le caractère symbolique :

« La Guerre Civile est, pour l'imagination américaine, le grand, l'unique événement de notre Histoire. Sans exagérer, on peut même dire qu'elle *est* l'Histoire américaine. Avant la Guerre Civile, nous n'avions pas d'histoire au sens le plus profond, le plus intime du terme. [...] Cette guerre est le véritable, le terrible symbole d'une expérience humaine et nationale »⁴.

En situant son drame durant la Guerre de Sécession, Eugene O'Neill la place au cœur de l'histoire et du passé américains. Comme le souligne Renald Bérubé :

« la guerre de Sécession est une affaire de famille -une querelle de famille à l'échelle de la nation. Vu sous cet angle, *Le Deuil sied à Électre* nous présente un drame familial à

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 20-24.

² O'NEILL Eugene, cité et traduit par Ariane Eissen, "Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore", in *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 13.

⁴ PENN WARREN Robert, *L'Héritage de la Guerre civile*, Paris, Stock, 1962, p. 7-8.

l'intérieur d'un drame familial, le drame de la famille Mannon s'insérant à l'intérieur de cette grande lutte fratricide : la guerre civile »¹.

Par ailleurs, l'assassinat du président Lincoln précède de peu celui d'Ezra Mannon², comme si les deux événements étaient indissociables. Faire de la grande Histoire la caisse de résonance des drames familiaux, voilà un procédé fréquemment utilisé par Wajdi Mouawad dans ses réécritures de textes antiques. Quelles places ces événements historiques jouent-ils dans les créations de l'artiste contemporain ? Ceux-ci se voient-ils toujours aussi précisément datés que dans le texte américain ? Et pourquoi ? Ces événements jouent-ils, comme dans cette pièce américaine, le rôle d'une toile de fond, qui viendrait refléter, comme une loupe grossissante, les déchirements domestiques ? Ou interviennent-ils davantage dans la dramaturgie des spectacles ? La conjonction de l'intime et du collectif, que l'on remarque dans ce texte d'Eugene O'Neill, devient quasiment nécessaire chez Wajdi Mouawad... peut-être, justement, parce que l'artiste a vécu et grandi pendant la Guerre.

Si le contexte historique confère une plus grande ampleur au conflit familial, l'espace vient, lui aussi, donner une intensité particulière au drame des Mannon.

1.3.2. Du Palais d'Argos au temple des Mannon

Alors que la fatalité est inhérente à la tragédie eschyléenne, Eugene O'Neill rappelle que l'inéluctable malédiction doit, dans sa réécriture, se concrétiser « sans le concours des dieux »³. Nous avons pu analyser combien les liens domestiques viennent réinsérer la force du destin dans l'avancée dramaturgique. Nous chercherons à présent à montrer comment l'auteur américain s'y prend pour construire un espace vecteur de fatalité. Pour ce faire, l'écrivain dessine un espace intime et mortifère, mais aussi clos et maudit.

1.3.2.1. Un espace intime et mortifère

La pièce grecque se déroule devant le palais du roi Agamemnon, à Argos, tandis que l'œuvre o'neillienne commence devant la résidence de la famille Mannon. Cependant, l'espace de l'*Agamemnon* d'Eschyle, contraint par l'unité de lieu caractéristique du théâtre antique, ne change pas. Le texte américain est, quant à lui, marqué par une alternance entre extérieur et intérieur. Comme le souligne Françoise du Chaxel, chaque « pièce commence et se termine par une scène intérieure. Les scènes intérieures traduisent toujours une reprise en main des personnages qui seraient tentés d'échapper au destin des Mannon »⁴. Si, comme le

¹ BÉRUBÉ Renald, "Eugene O'Neill", in *Liberté*, vol.17, n°3, 1975, p. 57.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 53.

³ O'NEILL Eugene, cité par du CHAXEL Françoise, *O'Neill*, *op. cit.*, p. 91.

⁴ Du CHAXEL Françoise, *O'Neill*, *op. cit.*, p. 91.

rappelle l'auteur, le destin jaillit de la famille¹, alors il convient de construire un espace qui soit le reflet de ces inextricables liens domestiques. Ainsi, le lieu façonné par Eugene O'Neill n'est qu'une émanation visible de la malédiction qui frappe la lignée. Lavinia rappelle tout d'abord que l'actuelle résidence des Mannon cherche à effacer les douloureuses traces du passé familial : son grand-père, se remémore-t-elle, a chassé David Mannon et Marie Brantôme de la maison qu'il a ensuite détruite, construisant « celle-ci parce qu'il ne voulait plus vivre dans le lieu où son frère avait déshonoré la famille »². L'imposant temple des Mannon repose sur les ruines d'une déchirure fraternelle : ses fondations sont donc, malgré les apparences, fragiles.

La maison donne lieu, en outre, à une description circonstanciée : il s'agit d'un

« grand bâtiment de style temple grec, en vogue dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Un portique de bois blanc avec six hautes colonnes contraste avec le mur de la maison en pierres taillées grises [...]. Les fenêtres du rez-de-chaussée renvoient les rayons du soleil comme un regard amer. Le portique du temple est comme un masque blanc fixé sur la maison pour cacher sa morne laideur »³.

Le « temple grec » des Mannon, tout comme l'évocation du « masque » s'imposent comme des souvenirs du théâtre antique. Pour Jean-Pierre Sarrazac, ces éléments sont « du spectacle ajouté, une superstructure de roman dramatique »⁴. En effet, selon le critique, « le *Deuil sied à Électre* reste »⁵, « sous ses apparences de grandeur antique, [...] un drame bourgeois »⁶, mais ce qui nous importe ici, c'est la contiguïté qu'O'Neill dessine entre lieu et personnages. Jean-Pierre Sarrazac souligne la parenté des pièces o'neilliennes avec les romans réalistes du XIX^{ème}⁷. Abondons dans son sens : l'évocation de la résidence Mannon, par la minutie des détails, rappelle l'exactitude des descriptions balzaciennes. Cependant, loin de n'être qu'ornementale, cette précision nous semble également porteuse d'une force dramaturgique. De même que, dans *Le Père Goriot*, Madame Vauquer « explique la pension, comme la pension implique sa personne »⁸, de même, le bâtiment de la résidence Mannon implique la famille maudite et vice versa. L'espace, fréquemment personnifié, (« le regard amer » qui se reflète dans les fenêtres de la maison, la « morne laideur » de celle-ci), réverbère les sinistres travers de la lignée. La conception o'neillienne de l'espace paraît, d'une certaine manière, faire écho à la physiognomonie telle qu'elle fut définie au XIX^{ème} par Johann Kaspar Lavater :

¹ O'NEILL Eugene, cité par du CHAXEL Françoise, *O' Neill, op. cit.*, p. 91.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre, op. cit.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ SARRAZAC Jean-Pierre, "Le Roman dramatique familial d'Eugene O'Neill", art.cit., p. 59-60.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, Belin/Gallimard, coll. Classicolucée, 2013, [1842], p. 18.

« La physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible »¹. Certes, les pièces du dramaturge américain n'ont aucune prétention scientifique, mais cet inextricable lien entre l'intime et l'espace apparaît comme une manière de réintroduire de la fatalité dans un univers qui n'est plus régi par les dieux. Ce déterminisme de l'extérieur était déjà perceptible dans *Désir sous les ormes* où la sensualité féminine des arbres contrastait avec la dureté anguleuse de la pierre :

« Deux ormes gigantesques poussent de part et d'autre de la maison. Leurs branches traînent lourdement sous le toit. Ils donnent à la fois l'impression de protéger et de dominer. Leur apparence a quelque chose de maternel et de sinistre, une sorte de voracité écrasante et jalouse. Le contact intime qu'ils gardent avec la vie humaine à l'intérieur de la maison a développé en eux une forme d'humanité qui fait horreur. Ils couvrent la maison de leur épaisseur oppressante, comme de grandes femmes lasses qui laisseraient pendre leurs seins, leurs mains, leurs chevelures sur son toit »².

La précision psychologique de la description contamine l'espace, lui conférant ainsi une force dramaturgique. Les ormes, qui donnent à voir la puissance d'une nature à la fois maternante, sensuelle et oppressante, suggèrent d'emblée le fait que l'homme est soumis à l'emprise de celle-ci. Dans la trilogie, ce déterminisme du lieu est tout particulièrement exhibé. L'intime parenté entre la maison et ses occupants présage, en effet, la fin malheureuse de ses derniers.

Ainsi, le portique du temple, posé « comme un masque »³, sur la résidence Mannon, rappelle celui qui semble recouvrir le visage de chacun des membres de la famille maudite⁴. Or, le masque est, comme le rappelle Monique Borie, « figuration de l'esprit du mort »⁵. Une nette contiguïté existe entre lieu et personnages. Or, O'Neill le dit lui-même, le destin jaillit du lien entre les êtres⁶. Si l'espace est réverbération des êtres, alors il est tout naturel qu'il exprime, lui aussi, l'inéluctable fatalité qui les surplombe. Autrement dit, l'héritage réaliste perceptible dans les descriptions o'neilliennes n'est pas simplement décoratif. Il a une valeur dramaturgique. L'espace met au jour la force destructrice qui sourd des profondeurs de la cellule familiale. Cette force qui émane des Mannon, n'est pas autre chose qu'une force mortifère. Celle-ci est annoncée dès le titre : *Le Deuil sied à Électre*, « c'est-à-dire, dans l'ancien sens du terme », rappelle O'Neill, « cela lui convient...c'est son destin ! »⁷. La comparaison du visage des membres de la famille et de leur habitation au masque corrobore cette impression. Le masque, c'est de la matière sur un visage, de l'inerte plaqué sur du

¹ LAVATER Johann Kaspar, *La physiognomie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, traduction H. Bacharach, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, [1845], p. 6.

² O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 13.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 13.

⁴ *Ibid*, p. 17, 18, 28, 36, 55.

⁵ BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, op. cit., p.68.

⁶ O'NEILL Eugene, cité par du CHAXEL Françoise, *O' Neill*, op. cit., p. 91.

⁷ O'NEILL Eugene, *Notes de travail*, cité par du CHAXEL Françoise, *O' Neill*, op. cit., p. 97.

vivant. C'est le présage de la mort, du deuil qui sied à Électre, « comme à tous les Mannon »¹. D'ailleurs, les personnages eux-mêmes ne s'y trompent pas lorsqu'ils parlent de la maison comme d'un « temple de la mort »².

Enfin, la corrélation de l'intime et de la mort dans le texte américain se manifeste également par l'intrusion au cœur de la maison. Notre œil voit au-delà de la façade, du masque et des apparences. Chez Eschyle, le spectateur reste au seuil du palais. Il assiste au meurtre, mais de l'extérieur, il entend les cris d'Agamemnon sans voir l'acte criminel :

« LA VOIX D'AGAMEMNON
À moi ! On me frappe d'un frapement
Qui pénètre et qui touche à l'intérieur de moi ! »³

Chez O'Neill en revanche, on est témoin du meurtre. On voit Christine donner du poison à son époux, puis

« MANNON, à l'agonie, [qui], dans un dernier effort, se redresse dans les bras de LAVINIA, foudroie sa femme du regard et parvient à lever un doigt accusateur vers elle. MANNON, haletant. Elle est coupable- pas le médicament ! Il retombe en arrière, sans vie. »⁴

On pénètre à l'intérieur de la maison comme on pénètre à l'intérieur des cœurs et de la psychologie des personnages. L'espace est un prolongement des êtres. Il est chargé, symboliquement et dramaturgiquement.

Quid des espaces mouawadiens ? Relèvent-ils de l'intime ou du collectif ? Sont-ils uniques ? Pluriels ? Domestiques ? Fermés ? Aériens ? Ouverts ? Que l'on pense à *Littoral*, *Incendies*, ou *Forêts*, l'espace extérieur s'impose. Le dramaturge franco-libanais dessine une géographie de la quête et de l'exil. Avec quelques intérieurs pourtant, où l'on pénètre dans l'intimité des familles. On pense, par exemple, à la maison des Cro-Magnon⁵, à l'appartement des Protagoras⁶. Seulement voilà, ces deux exemples montrent bien quel'espace intime est bouleversé par l'extérieur, fissuré par la guerre. On pense à l'image, déjà évoquée⁷, du jardin dévasté par une bombe. Le détour par l'analyse des textes o'neilliens est stimulant, il nous invite à préciser plus avant la spécificité de l'écriture mouawadienne dans le traitement de l'espace. Nous nous y attellerons dans le troisième temps de notre étude.

¹ du CHAXEL Françoise, *O' Neill, op. cit.*, p. 97.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre, op. cit.*, p. 25, p. 63.

³ ESCHYLE, *Agamemnon, op. cit.*, p. 69.

⁴ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre, op. cit.*, p. 73.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cromagnons*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2011.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2005.

⁷ Voir *supra*, I^{ère} partie. Chap. II. III.B.Paradis perdu, p.147-152.

1.3.2.2. Un espace clos et maudit

« Temple de la mort »¹, « sépulcre »², la résidence Mannon apparaît comme un espace maudit, programmant la mort des personnages qui l'habitent ou le hantent. L'inéluctable avènement du destin est d'ailleurs exprimé par les personnages eux-mêmes. Dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, Cassandre prédit le malheur fatal que recèle le palais. « Immense est le mal qui se trame en cette maison ! »³. Les mots de Christine font écho à cette lugubre prophétie dans la réécriture américaine : « Ce qui doit être, doit être ! »⁴. Le fait que l'espace soit clos rend cette malédiction plus sensible encore. Le dramaturge précise en effet qu'un « vaste parc [...] cerne la maison »⁵, tandis que la « propriété est close d'une palissade blanche et d'une grande haie »⁶. O'Neill rappelle en outre qu'à l'exception d'un acte de la deuxième pièce (*Pourchassés/The Hunted*), l'action se déroule intégralement dans la résidence Mannon. Les personnages ne sortent quasiment pas de leur propriété. Ils sont comme pris au piège d'un espace maudit. Ce lieu, renfermé sur lui-même, sans issue, donne concrètement à voir combien les Mannon sont engoncés dans leur propre destin. D'ailleurs, la plupart des personnages trépassent au cours de la trilogie, et Lavinia, qui s'enferme dans la maison à la fin de *Hantés*⁷, y meurt symboliquement.

Le piège de l'espace clos est d'autant plus net que les personnages ne cessent de rêver à un ailleurs qui serait différent : les Îles du Pacifique, des « Îles Bienheureuses [...] où l'amour n'est pas un péché »⁸. Brant évoque cet endroit à plusieurs reprises. À Lavinia, il présente avec enthousiasme ce pays comme celui :

« qui ressemble le plus au Paradis avant le péché ! [...] et partout le ressac sur les récifs qui vous fredonne comme une berceuse ! Les Îles Bénies [...] ! Là-bas, on peut oublier tous les sales rêves des hommes de pouvoir et d'argent »⁹.

Si les « Îles Bénies » sont un « Paradis », la résidence Mannon, elle, apparaît au contraire, comme un Paradis Perdu, duquel David Mannon et Marie Brantôme ont été chassés après leur union¹⁰. Cette union, qui ne respectait pas les classes sociales, apparaît comme une sorte de péché originel :

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 25.

³ ESCHYLE, *Agamemnon*, op. cit., p. 56.

⁴ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 65.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁸ du CHAXEL Françoise, *O' Neill*, op. cit., p. 95.

⁹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 73.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

« Dans *Le Deuil sied à Électre*, l'histoire de la famille Mannon trouve son origine dans une séduction fautive : celle d'une gouvernante française (Miss Brantôme), mise enceinte par le frère d'Abe Mannon l'ancêtre. Drôle d'histoire autour de laquelle le silence a été soigneusement organisé avec cet "air de se cacher" qui est la trace commune la ressemblance de toute la famille...Etrange secret qu'O'Neill installe à l'origine du déchaînement meurtrier irrépessible et qui n'est pas sans écho avec l'histoire de son propre père James, en proie à la trahison d'une femme, à la violence du scandale social, et à la menace continuelle de voir ressurgir l'enfant illégitime réclamant vengeance »¹.

Le psychanalyste souligne la force de l'inconscient dans la construction de l'espace dramatique. Le lieu de l'action, la résidence Mannon que la morale puritaine condamne au malheur et à la mort, s'oppose à ces Îles Bienheureuses, inaccessibles, désirées, où une autre vie serait possible. Cet espace rêvé n'est pas l'apanage du seul Brant, il est également souhaité par Christine. Même le sec et autoritaire général Ezra caresse l'idée d'une nouvelle vie dans ce cadre idéal². Ce leitmotiv « qui passe de personnage en personnage, comme au mépris de toute spécification psychologique et progression dramatique »³ (on le retrouve dans les deux volets suivants) se présente comme une force qui programme le destin des personnages. Ces Îles ne sont qu'un espace utopique qui rend la malédiction de la lignée plus sensible encore.

« O'Neill voulait faire sentir au public que la pièce est avant tout *la tragédie des forces cachées du destin, derrière les vies des personnages*, mais ce destin intériorisé est aussi représentatif que les dieux grecs du super-ego, c'est-à-dire des interdits forgés par la loi ou la religion. Les Mannon, qui ne rêvent que de paix prénatale, de l'harmonie d'un monde sans péché, sont condamnés à vivre dans le chaos d'un monde que le puritanisme a dénaturé »⁴.

Ghyslain Lévy, comme Françoise du Chaxel, nous invitent à lire l'espace o'neillien à la lueur de la psychanalyse. En effet, le domaine Mannon apparaît comme une projection du Sur-moi familial, contraignant les personnages, comme le faisaient autrefois les dieux antiques. Est-il pertinent de lire l'espace mouawadien à la lueur de cette grille d'analyse ? Dans quelle mesure celui-ci reflète-t-il les forces inconscientes de cette écriture ? Celles-ci deviennent-elles le nouveau vecteur de fatalité tragique ?

2. *Pourchassés (The Hunted)* : une réécriture des *Choéphores* d'Eschyle

Dans le deuxième volet de sa trilogie, Eugene O'Neill reprend les points majeurs de la trame narrative des *Choéphores* d'Eschyle.

¹ LÉVY Ghyslain, *Eugène O'Neill ou l'inconvenance de vivre*, Paris, Anthropos, 1994, p. 149-150.

² *Ibid.*, p. 65.

³ EISSEN Ariane, "Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore", art. cit.

⁴ du CHAXEL Françoise, *O'Neill, op. cit.*, p. 97.

2.1. La trame narrative

Le texte d'Eschyle s'ouvre sur l'arrivée d'Oreste, qui revient à Argos pour venger la mort de son père. Se recueillant sur la tombe de celui-ci, il croise sa sœur, Électre, avec les porteuses de libations, les « choéphores ». Très vite, le chœur implore le jeune homme de punir les meurtriers du roi. Un plan est élaboré : Oreste, déguisé en étranger, pénètre dans le palais. Apportant la fausse nouvelle de sa mort, il abat Égisthe, puis sa mère, accomplissant ainsi la vengeance voulue par les dieux. À la fin de la pièce, Oreste, en proie au délire, est pourchassé par les Érinyes, ces divinités antiques qui s'abattent sur les enfants matricides.

Dans *Pourchassés*, Orin revient de la guerre. Il apprend par sa sœur Lavinia l'adultère et le meurtre commis par sa mère. Poussé par le désir de supprimer un rival, le fils tue Adam Brant, l'amant de Christine. Ce meurtre pousse celle-ci au suicide. De la pièce grecque, O'Neill reprend un certain nombre d'éléments (la panoplie des personnages, le désir de vengeance comme moteur dramaturgique, la mort de la mère et de l'amant). Toutefois, les motivations des personnages et le cadre spatio-temporel sont à nouveau objets de nombreux changements que nous analyserons en suivant la même organisation que précédemment.

2.2. Les personnages

Nous adapterons cependant notre examen à l'économie interne des œuvres comparées. Un axe majeur nous semble en effet réunir *Les Choéphores* et *Pourchassés* : la relation que les vivants entretiennent avec l'au-delà. Nous articulerons donc la comparaison des personnages en fonction du degré de proximité qu'ils entretiennent avec la mort. Nous commencerons dès lors par l'étude d'Ezra (mort avant le commencement de la pièce), pour envisager ensuite celle du couple assassiné à la fin de la pièce (Adam/Christine) et traiter enfin du couple meurtrier (Orin/Lavinia). Suivra l'analyse du chœur, personnage collectif intermédiaire, avant que ne soit envisagé le couple fraternel inventé par O'Neill : Peter et Hazel.

2.2.1. Agamemnon et Ezra, ces morts vengés par des vivants

L'*Agamemnon* d'Eschyle se clôt sur le meurtre du héros éponyme, *Retour* d'Eugene O'Neill, sur celui d'Ezra Mannon. Agamemnon, comme Ezra, ne sont plus. Pourtant, ces personnages ne disparaissent pas de l'action des *Choéphores* et de *Pourchassés*, loin de là. Les deuxièmes volets des trilogies grecque et américaine sont en effet conçus comme des réponses à ces crimes. Dans les deux cas, il s'agit, pour les enfants (Oreste et Électre, Orin et Lavinia), de venger le père assassiné. Malgré leur disparition, ces morts restent au cœur de la dramaturgie des deux pièces.

2.2.1.1 Des morts indignes

Agamemnon a été tué par la ruse. Oreste, comme Électre, se souviennent de cette mort ignoble :

« ORESTE
Père, souviens-toi du bain qui t'arracha loin de la vie.
ELECTRA
Souviens-toi du filet et comme ils t'ont défiguré.
ORESTE
On t'a capturé dans un piège sans métal.
ELECTRA
Un sac étudié pour ta honte »¹

L'assassinat, abject, est d'autant plus haïssable que le grand chef de guerre aurait dû connaître une fin glorieuse :

« ORESTE
Père,
Si tu étais mort, abattu devant les murs d'Ilion [...]
Laissant ta gloire à ta maison,
Traçant à tes enfants une vie remarquable,
On t'aurait fait un tertre immense [...].
Et ce tombeau,
Pour ta maison,
Serait si facile à porter »².

Le deuil s'accompagne du poids du déshonneur. Le crime exige réparation.

Dans *Pourchassés*, le chœur regrette lui aussi que le mort n'ait pas bénéficié des égards qui lui sont dus :

« BORDEN. [...] Ezra aurait dû être exposé dans la grande salle de la ville où tout le monde aurait pu lui rendre hommage et il aurait eu des grandes funérailles demain.
HILLS. C'est mon opinion. Il était maire de la ville et héros de guerre national »³.

Ces personnages sont toutefois complètement inconscients du crime perpétré par Christine et son amant, à la différence de Lavinia qui nourrit une forte suspicion envers sa mère. Comme dans la tragédie antique, la jeune fille souligne le poids de la renommée et du déshonneur. Si cet assassinat était avéré, dit-elle à son frère,

« [cela] impliquerait que la mémoire de Père et celle de tous les honorables morts de la famille Mannon seraient traînés dans l'horreur d'un procès pour meurtre ! Mais je préfère souffrir ça que de laisser le meurtre de notre père impuni ! »⁴.

¹ ESCHYLE, *L'Orestie : Les Choéphores*, traduction d'Ariane Mnouchkine, Tours, Éditions Théâtre du Soleil, 1992, p. 37.

² *Ibid.*, p. 28.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

Ainsi donc, dans la pièce eschyléenne, comme dans sa réécriture o'neillienne, la mort du père, indigne et criminelle, exige réparation. Elle est, en ce sens, un moteur dramaturgique. Concrètement, les deux auteurs s'attachent à faire exister le mort sur la scène.

2.2.1.2. *Le mort omniprésent*

Le texte antique, tout comme sa réécriture, offrent des signes tangibles de la présence du défunt.

a. Présence du mort

La pièce d'Eschyle, *Les Choéphores*, s'ouvre sur l'arrivée d'Oreste, qui, revenant chez lui, se recueille sur la tombe de son père :

« ORESTE. Me voici arrivé sur ma terre natale. Je suis de retour.
Et sur les rives de ce tombeau, je proclame à mon père
D'entendre et d'écouter »¹.

Il est suivi de près par Électre, accompagnée d'un chœur de jeunes filles, les choéphores, chargées par Clytemnestre d'apporter des libations pour apaiser l'âme de son époux à la suite d'un rêve qu'elle vient de faire. Le « tombeau »² d'Agamemnon, aux abords duquel se déroule l'action, rend la présence du mort concrète.

Dans la version américaine, le lieu scénique porte les stigmates de la récente disparition du chef de guerre : « *Tous les volets sont fermés. Une couronne funéraire est accrochée à la colonne située à droite des marches, une autre couronne sur la porte* »³. D'invisible, le mort devient ensuite visible, par « *son portrait* »⁴ tout d'abord, qui orne son bureau, puis par son cadavre :

« *Bureau d'Ezra Mannon. Son corps [...] est étendu sur une table drapée de noir [...]. Son visage semblable à un masque est exactement identique au portrait, bien que sinistrement retranché et austère dans la mort, comme le visage sculpté d'une statue* »⁵.

Le bureau, sanctuaire d'Ezra Mannon, ne peut manquer de rappeler la salle qui, dans *Désir sous les ormes*, accueille la veillée mortuaire de la mère d'Eben et qui resta close jusqu'aux premiers ébats de celui-ci avec Abbie⁶. Il s'agit de pièces emplies de la présence du défunt. Il arrive que celui-ci reprenne vie à travers ses enfants.

¹ ESCHYLE, *Les Choéphores*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 103.

⁶ O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, op. cit., p. 60-61.

b. Reviviscence du mort

Eugene O'Neill met à plusieurs reprises l'accent sur le fait qu'Orin ressemble à son père (ainsi qu'à l'amant de sa mère, Adam). Même mort, Ezra paraît parfois ressurgir dans le corps de son fils : « *Orin Mannon entre [...]. On est immédiatement frappé par son étonnante ressemblance avec Ezra Mannon et Adam Brant* »¹. Cette similitude est soulignée par Christine². C'est aussi à travers sa fille Lavinia qu'Ezra semble parfois reprendre corps³:

« LAVINIA. - *sur le même ton brusque et autoritaire que son père.* Orin ! Viens voir Père.
ORIN, *bondissant brusquement de sa chaise, [...].* Oui, mon Général. *Puis confus.* Que diable ? Tu avais exactement la même voix que lui. »⁴

Là encore, le défunt semble, par intermittence, réapparaître subrepticement dans le monde des vivants. Son ombre plane sur la résidence Mannon. Ezra hante, en outre, l'esprit de son fils Orin qui ne cesse de voir son visage en songe⁵. Il est presque un personnage à part entière, dans la mesure où il reste un véritable interlocuteur pour les autres.

2.2.1.3. *Le mort interlocuteur*

Chez Eschyle déjà, Électre et Oreste s'adressent au père défunt. Comme le rappelle Ariane Eissen, « la trilogie se déroule dans un monde où l'invisible (les puissances divines, comme les Érinyes, ou les morts) prend une part active à la vie des hommes »⁶. Les deux enfants se souviennent de l'outrage pour réveiller le démon d'Agamemnon :

« ORESTE
Père, souviens-toi du bain qui t'arracha loin de la vie.
ELECTRA
Souviens-toi du filet et comme ils t'ont défiguré. [...]
ORESTE
Sous ces injures, Père, te réveilleras-tu?
ELECTRA
Redresseras-tu ta tête bienveillante ? [...]
ORESTE
N'efface pas le semence des Pélopidés,
Et ainsi, même mort, tu ne seras pas mort.
Car les enfants d'un mort qui sont sa renommée
Le sauvent [...] Écoute. Ces plaintes sont pour toi,
Honore mes paroles et sauve-toi toi-même. »⁷

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 83.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 93, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ *Ibid.*, p. 105 et 126.

⁶ EISSEN Ariane, "Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore", in *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 487-497, Déc. 1958, p. 143-150.

URL : <<http://books.openedition.org/pur/30018>>.

⁷ ESCHYLE, *Les Choéphores*, op. cit., p. 37-38.

Par la prière qu'ils adressent à leur père, Électre et Oreste rendent le lien tissé avec l'invisible audible. « Même mort, [Agamemnon n'est] pas mort »¹. D'ailleurs le thrène qu'ils chantent ensuite en compagnie du chœur réveille le défunt. C'est lui qui insuffle à son fils le courage de tuer Clytemnestre, sa mère, ce qu'atteste la parole du serviteur : « Je dis que les morts tuent le vivant »². Comme le souligne Ariane Eissen, la « formule fait du fils le bras armé du père et transforme le matricide en moment de révélation du démonique »³.

Dans sa réécriture, Eugene O'Neill fait lui aussi d'Ezra défunt un interlocuteur pour les vivants. À son retour, tout d'abord, Orin ressent de la jalousie pour son père, qui était sujet aux câlineries de Lavinia : « ORIN, *sa voix trahissant un ressentiment jaloux*. [Lavinia] sait être douce -à l'occasion. Elle cajole Père tout le temps et il aime ça »⁴. Le fils évoque le défunt comme s'il était encore parmi eux :

« CHRISTINE [...]. Orin ! Tu parles comme s'il était -vivant ! [...]
ORIN, *avec un sourire désabusé*. On avait tous oublié qu'il était mort, n'est-ce pas ? Moi, je ne peux toujours pas y croire. Je le sens dans cette maison -vivant ! »⁵

Mort ou vivant, Ezra continue d'inspirer les mêmes sentiments à ses proches. D'ailleurs, Christine exprime à son tour le peu de différence qu'elle fait entre ces deux états. S'adressant à son époux, elle s'écrie en effet : « Pour moi, tu es le même dans la mort, Ezra ! Tu as toujours été mort pour moi ! »⁶. Les différents membres de la famille continuent d'ailleurs de lui parler. Ainsi, de retour du front, Orin s'adresse au corps de son père :

« ORIN. Qui êtes-vous ? Un autre cadavre ! [...] *Puis avec un sourire sarcastique*. La mort vous va si naturellement ! La mort sied aux Mannon ! Vous avez toujours ressemblé à la statue d'un mort célèbre »⁷.

On se souvient que le visage des Mannon semble recouvert d'un masque. Cet inerte plaqué sur du vivant (qu'Orin traduit avec l'image de la statue) présage le destin tragique du personnage, et plus généralement, de la lignée. Même vivant, Ezra était déjà un peu mort. Dès lors, quoi de plus naturel de continuer à s'adresser au cadavre ? Lavinia le fait à son tour lorsqu'elle tente de convaincre son frère que Christine/Clytemnestre a empoisonné leur père Ezra/Agamemnon: « LAVINIA. *Elle pose la main sur le mort et s'adresse à lui*. Père, faites qu'Orin me croie ! »⁸. Comme dans la tragédie antique, le père défunt est exhorté à exercer

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 56.

³ EISSEN Ariane, art. cit.

⁴ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷ *Ibid.*, p. 103-104.

⁸ *Ibid.*, p. 107.

une influence dans le monde des vivants. L'efficiencia du mort est reconnue de tous. À son tour, Christine, adultère et criminelle, appelle celui qu'elle a assassiné à lui venir en aide :

« CHRISTINE. Ezra ! Ne la laissez pas faire de mal à Adam ! Je suis la seule coupable ! Ne laissez pas Orin ! Puis, comme si elle lisait une réponse sur le visage du mort, elle s'arrête, saisie d'horreur. Les yeux fixés sur son visage, elle recule jusqu'à la porte et sort précipitamment »¹.

Immobile et silencieux, Ezra mort n'en est pas moins présent. Il continue d'être un interlocuteur réel pour tous les membres de sa famille et exerce une influence incontestable sur l'avancée dramatique. La frontière ténue qui, dans l'univers antique, existe entre le monde des vivants et des morts, est réinvestie dans la réécriture américaine. Que devient cette frontière dans les textes de Wajdi Mouawad ? Cette porosité se voit-elle réactualisée dans les spectacles de l'auteur-metteur en scène ?

L'étude comparative des personnages défunts, Agamemnon et Ezra, amène à celle des personnages vivants qui trouvent la mort dans ce deuxième volet, à savoir Clytemnestre/Christine et Égisthe/Adam.

2.2.2. Clytemnestre/Christine et Égisthe/Adam, ces vivants qui trouvent la mort

2.2.2.1. Le couple

Clytemnestre et Égisthe, Christine et Adam, sont deux couples criminels : ils ont tué le général de guerre (Agamemnon, Ezra), mari rival de l'amant. Seulement, dans la tragédie eschyléenne, le couple n'apparaît pas vraiment comme tel. Clytemnestre et Égisthe ne partagent pas de moment sur le plateau. À peine surgissent-ils qu'ils sont éliminés par Oreste, venu pour venger son père. Eugene O'Neill confère au contraire une réelle existence aux amants. L'acte quatre, qui se déroule sur la poupe du *Flying Trade*, le bateau d'Adam Brant, leur est presque exclusivement consacré. Le spectateur assiste à leurs retrouvailles secrètes. Il partage leurs émotions et leurs projets d'avenir. Le dramaturge étoffe une nouvelle fois l'intériorité des caractères, leur accordant une complexité et une profondeur psychologiques qui n'étaient pas celles des personnages tragiques. Les deux amants sont mus par un élan romantique et par le désir d'échapper aux conséquences de leur crime. Brant souhaite emmener sa bien-aimée sur les « Îles Bénies » où il espère « trouver le bonheur et l'oubli »². Christine, rongée par de noirs pressentiments, ne demande qu'à se laisser convaincre³.

Le couple d'assassins reste cependant promis à la mort. Clytemnestre et Égisthe, comme Christine et Adam, ont usé de la ruse pour éliminer leur rival. Clytemnestre avait feint

¹ *Ibid.*, p. 112.

² *Ibid.*, p. 123.

³ *Ibid.*

de se réjouir du retour d'Agamemnon¹ avant de le poignarder². Parallèlement, Christine avait empoisonné son mari en faisant semblant de lui donner son médicament³. Ayant tué par ruse, le couple périt par la ruse. Ainsi, Oreste se déguise-t-il en étranger pour approcher les assassins de son père et venger celui-ci :

« ORESTE. Le projet est simple.
Je demande à [Électre] de rentrer au Palais
Et à vous⁴ de cacher nos accords
Afin qu'ayant par ruse assassiné un homme vénéré,
Par ruse, eux aussi, ils soient pris et périssent dans le même filet »⁵.

Parallèlement, Orin et Lavinia se rendent en secret sur la poupe du *Flying Trade* afin de surprendre et de punir le couple d'assassins⁶. Enfin, dans la tragédie antique, Oreste tue Egisthe⁷, puis Clytemnestre⁸. Dans la pièce américaine, Orin tue l'amant de sa mère de deux coups de revolver⁹. Quant à Christine, elle se suicide en apprenant la mort d'Adam¹⁰. Si ce décès découle du meurtre opéré par le fils, celui-ci ne tue pas directement sa mère, étant donnée la relation, fusionnelle et quasi-incestueuse, qu'il entretient avec elle.

2.2.1.2. Christine, une Clytemnestre incestueuse

Dans sa réécriture, Eugene O'Neill « [greffe] le complexe d'Œdipe sur le mythe d'Électre »¹¹. La relation qu'Orin et Christine entretiennent est en effet pleine de désir et d'amour. Tout d'abord, la mère manifeste sans cesse son affection envers le jeune homme, que ce soit dans ses paroles (« mon garçon »¹², « mon bébé »¹³, « Je t'aime »¹⁴...), ou dans ses attitudes : « Elle l'embrasse »¹⁵, « [garde] son bras autour de lui »¹⁶, pleine de « sollicitude maternelle »¹⁷, lui « [caresse] les cheveux »¹⁸, etc. Orin, quant à lui, est ravi d'être ainsi cajolé¹⁹. Cependant, la douceur maternelle évolue parfois en désir incestueux :

¹ ESCHYLE, *Agamemnon*, op. cit., p. 44.

² *Ibid.*, p. 72-73.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 72.

⁴ Oreste s'adresse ici au chœur.

⁵ ESCHYLE, *Les Choéphores*, op. cit., p. 41.

⁶ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 124.

⁷ ESCHYLE, *Les Choéphores*, op. cit., p. 55.

⁸ *Ibid.*, p. 60-62.

⁹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 125.

¹⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹¹ EISSEN Ariane, art. cit.

¹² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 86, p. 99.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

« CHRISTINE, pendant [qu'Orin] parle, regarde au-delà de lui, écoutant avec fascination, de plus en plus émue. Comme il s'interrompt, une tendresse douloureuse pour lui l'envahit -torturée de désir. Oh, si seulement tu n'étais jamais parti ! Si seulement tu ne les avais pas laissés t'enlever à moi ! »¹.

Ce désir illégitime est réciproque. Mère et fils recherchent une relation fusionnelle et exclusive. Ainsi Christine s'écrie-t-elle, en « lui prenant la main »

« Mais nous avons toujours été si proches, toi et moi. Je sens que tu es réellement -ma chair et mon sang ! [Lavinia] ne l'est pas ! Elle est de ton père ! Tu fais partie de moi ! »²,

tandis qu'à son retour du front, Orin s'exclame « Oh, Mère, maintenant, ça va être merveilleux ! Nous allons marier Vinnie à Peter et il n'y aura plus que toi et moi ! »³. Christine utilise cette relation trouble pour manipuler son fils. Elle parvient ainsi à lui ôter les soupçons (fondés) que Lavinia avait instillés dans son esprit :

« CHRISTINE. voyant qu'Orin vacille, cherchant sa pitié. Oh, Orin ! Tu dis que tu m'aimes ! Et pourtant tu m'interroges comme si tu me soupçonnes, toi aussi ! Et tu n'as pas l'excuse de Vinnie ! Tu n'as pas perdu la raison ! Elle pleure hystérique.
ORIN, submergé par le remords et la tendresse [...], se jette à genoux près d'elle et passe son bras autour d'elle. Mère, s'il te plaît ! Ne pleure pas ! Je t'aime ! »⁴.

Qui plus est, l'amour que Christine nourrit à l'égard de son amant ne fait que confirmer l'inclination incestueuse de celle-ci, dans la mesure où le dramaturge ne cesse de souligner combien Orin et Adam se ressemblent⁵. Il convient dès lors d'analyser ce qui distingue le capitaine du *Flying Trade* de son modèle antique.

2.2.2.3. Adam, un Égisthe romantique

Dans *Les Choéphores*, Égisthe n'apparaît que très brièvement⁶, juste avant d'être éliminé par Oreste. Le spectateur n'assiste pas à son assassinat, qui a lieu hors-scène. Il entend en revanche les cris de l'amant⁷. Les propos du serviteur confirment ensuite que le crime projeté a bien eu lieu : « UN SERVITEUR. Oï moi ! Malheur ! Malheur absolument ! / Le maître est en train de payer. / Oï moi ! Malheur ! je dis trois fois malheur absolument ! Égisthe n'est plus »⁸.

Dans *Pourchassés*, Adam n'apparaît lui aussi que très brièvement, à l'acte IV, à la fin duquel il est assassiné. On le voit pour la première fois sur la poupe de son bateau. Il

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 83, p. 126.

⁶ ESCHYLE, *Les Choéphores*, *op. cit.*, v. 839-855, p. 54.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ *Ibid.*

attend, nerveux et tendu, le retour de Christine, qui doit lui rapporter des nouvelles plus précises du meurtre qu'il a appris dans les journaux¹. Le personnage regrette de s'être laissé convaincre par son amante, et de n'avoir pas tué de ses mains son rival. Il déplore à plusieurs reprises sa pleurerie, se présentant comme un « lâche caché derrière les jupes d'une femme »² :

« Ce n'est pas ce genre de vengeance que j'avais juré sur le corps de ma mère ! J'aurais dû agir [...] -me battre avec Ezra Mannon comme deux hommes se battent pour l'amour d'une femme ! Avec un mépris amer pour lui-même. J'ai le sang lâche et pourri de mon père dans les veines »³.

Épris d'idéal, Adam rêvait d'honneur. La réalité le plonge dans une sombre morosité. Il espère toutefois que l'évasion dans les Îles Bénies leur permettra d'être heureux⁴. Une fois seul, Adam est tué par Orin qui lui administre deux coups de revolver. Le spectateur assiste au meurtre du jeune homme⁵.

Eugene O'Neill développe une nouvelle fois l'intériorité et la psychologie du personnage par rapport à son modèle antique. Il introduit aussi l'univers marin qui lui est cher. La figure de l'amant vient surtout étayer la dimension psychanalytique du texte. Alors que la vengeance du père assassiné était le moteur de l'action d'Oreste dans *Les Choéphores*, c'est l'élimination du rival qui meut Orin dans *Les Pourchassés*.

Après avoir analysé ceux qui trouvent la mort dans ces pièces, il convient de comparer ceux qui tuent.

2.2.3. Oreste/Orin et Électre/Lavinia, ces vivants qui tuent

Oreste et Électre souhaitent venger Agamemnon en éliminant Égisthe et Clytemnestre, coupables de la mort de leur père. Orin et Lavinia vont répondre à l'assassinat d'Ezra en provoquant le décès d'Adam et de Christine. Envisageons pour commencer les figures du meurtrier (Oreste/Orin), avant de nous attacher à celles de la sœur (Électre/Lavinia).

2.2.3.1. Orin, un Oreste complexé

Pour créer son Orin, Eugene O'Neill s'inspire du personnage antique, Oreste, en lui adjoignant un fort complexe d'Œdipe. Ainsi, dans *Pourchassés*, la vengeance d'Orin est-elle

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 119.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 125.

dictée « par la jalousie envers l'amant »¹ de sa mère. Le désir incestueux que le frère ressent pour sa sœur, latent, bien que perceptible dans ce deuxième volet ², sera davantage développé dans *Hantés*.

a. Avant le meurtre

Si Oreste revient dans sa terre natale, c'est pour punir les assassins d'Agamemnon : « Ah! Zéus, donne-moi de venger la mort de mon père »³ s'écrie le protagoniste en entrant en scène. Il est en parfait accord avec sa sœur Électre et partage son désir de vengeance. Le chœur les présente d'ailleurs tous deux comme les « sauveurs du foyer paternel »⁴. Quand Orin revient du front, il sait qu'Ezra est mort, mais n'est pas au courant de son assassinat. C'est Lavinia qui l'en informe. Celle-ci a d'ailleurs beaucoup de mal à lui faire admettre la culpabilité de sa mère Christine, qu'il aime passionnément. Seule l'évocation de l'amant excite le désir de vengeance du fils :

« LAVINIA, avec un mépris à présent calculé. Alors si je ne peux te contraindre à ton devoir de cette façon, je le ferai autrement ! Si tu ne veux pas m'aider à la punir, j'espère que tu n'es pas assez lâche pour laisser échapper son amant !

ORIN, *sa suspicion réveillée*. Amant ? De qui tu parles ?

LAVINIA. Je parle de l'homme qui a comploté le meurtre de Père avec elle, qui a dû se procurer le poison pour elle ! Je parle du Capitaine Brant [...]

ORIN, *d'une voix voilée, luttant pour repousser ses doutes jaloux*. Tu mens ! »⁵.

Alors qu'Oreste et Électre se retrouvaient dans la volonté de venger le père, Lavinia doit convaincre son frère de punir ses assassins. C'est par jalousie et rivalité qu'Orin décide de tuer Brant.

b. Le meurtre

Dans la pièce antique, Oreste se déguise en étranger pour approcher le Palais. Il est d'abord accueilli par sa mère, Clytemnestre, qui ne le reconnaît pas⁶. À celle-ci, il colporte la fausse nouvelle de sa propre mort, demandant ensuite de voir Égisthe, afin de la lui annoncer « d'homme à homme »⁷. Le maître du palais arrive. Oreste le tue⁸. Lorsque Clytemnestre survient, celle-ci lui rappelle les liens qui les unissent afin de tempérer son ardeur vengeresse :

« CLYTEMNESTRA. Arrête, mon enfant. O mon fils,

¹ EISSEN Ariane, art. cit.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 91.

³ ESCHYLE, *Les Choéphores*, op. cit., p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 108-109.

⁶ ESCHYLE, *Les Choéphores*, op. cit., p. 46.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

Respecte ce sein où tu as si souvent dormi
Et sucé de tes lèvres le doux lait nourricier »¹.

Oreste demande alors conseil à son ami² : « Pylade, que ferai-je ?/Puis-je sans honte tuer ma mère ? »³, qui lui répond de suivre les oracles, afin de ne pas se faire des dieux des ennemis⁴. L'avis de Pylade a raison de l'hésitation du fils, qui décide le matricide :

« ORESTE. Je décide que c'est toi qui l'emportes
Et qui conseilles bien.
Viens, je veux t'égorger près de lui.
Vivante, tu l'as préféré à mon père,
Morte, dors avec lui puisque tu aimes celui-là
Et que celui qu'il te fallait aimer, tu le hais »⁵.

Dans le texte américain, le meurtre n'a pas lieu dans la résidence Mannon (qui serait la transposition du Palais d'Argos), mais sur le *Flying Trade*, l'ancre du Capitaine Brant. Là encore, le meurtre est guidé par la ruse : Électre et Lavinia ont menti (prétendant aller à Blackridge, chez les Bradford⁶) et se cachent sur le pont afin de tuer par surprise⁷. Orin a une furieuse envie d'éliminer son rival, que Lavinia tente de réfréner. Le plan qu'elle a élaboré doit être suivi à la lettre afin qu'ils ne soient pas, l'un et l'autre, inquiétés :

« LAVINIA, *impérieuse et brutale*. Orin ! Souviens-toi, tu as promis de ne pas perdre la tête. Tu dois faire exactement ce que nous avons prévu, on ne nous soupçonnera pas [...].
ORIN, *avec impatience*. [...] Tu me prends pour un imbécile ? Je n'ai pas envie d'être pendu -pour cette ordure ! *Puis, au supplice, amer*. Je l'ai entendue lui demander de l'embrasser ! Je l'ai entendue le mettre en garde contre moi ! *Il a un horrible ricanement*.
Et l'île dont je lui ai parlé -[...] -elle veut aller là-bas -avec lui ! »⁸.

Orin exprime ici toute la haine qu'il ressent pour son adversaire, Adam Brant, et tout l'amour qu'il nourrit pour sa mère. Le personnage souffre d'un complexe d'Œdipe. Certes, le fils ne tue pas le père dans la réécriture o'neillienne, mais il élimine bien le double de ce dernier (nous avons souligné combien Ezra et Adam se ressemblaient⁹). Inutile de se débarrasser du premier, haï par Christine. Le second, en revanche, est un rival beaucoup plus dangereux car désiré par la mère. Seulement, en abattant son adversaire, Orin semble aussi avoir éliminé une part de lui-même :

¹ *Ibid.*, p. 57.

² Le personnage disparaît dans la réécriture o'neillienne, peut-être pour souligner la solitude d'Orin.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 119.

⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 83, p. 126.

« Ayant terminé, [Orin] reste accroupi au-dessus du corps et regarde le visage de Brant, une étrange expression de fascination dans les yeux.

LAVINIA, mal à l'aise. Orin !

ORIN. Mon Dieu, il ressemble vraiment à Père !

LAVINIA. Non ! Viens !

ORIN, comme s'il se parlait à lui-même. C'est comme dans mon rêve. Je l'ai déjà tué - encore et encore.

LAVINIA. Orin !

ORIN. Tu te souviens de ce que je t'ai dit, les visages de ces hommes que j'ai tués qui me revenaient et se transformaient en visage de Père et devenaient finalement mon propre visage ? Il sourit sombrement. Il me ressemble aussi ! Je me suis peut-être suicidé! »¹.

Anéantissant Brant (qui est le double du fils, en plus d'être celui du père), Orin s'est amputé d'une partie de lui-même. Aussi sombre-t-il ensuite dans la folie.

c. Après le meurtre

Chez Eschyle, Oreste tue Égisthe, puis Clytemnestre. Matricide, le fils est immédiatement poursuivi par les Euménides, les « chiennes rancunières de [sa] mère »² :

« ORESTE. Aaah!

Femmes-servantes ! Elles !

Semblables à des Gorgones !

Tout en noir ! Leurs tresses de serpents si serrées !

Je ne peux plus rester.

LE CHŒUR. Quels sont tous ces fantasmes qui t'emportent ?

ORESTE. Ces tourments ne sont pas des fantasmes !

Évidemment ! Elles !

Les chiennes rancunières de ma mère ! »³.

Orin, lui, ne tue pas sa mère. Du moins pas directement. C'est l'annonce du meurtre de l'amant qui précipite le suicide de Christine⁴. Fou amoureux de sa mère, le fils ne pouvait pas l'éliminer. Orin se sent malgré tout responsable de la mort de celle-ci : « Je l'ai assassinée ! »⁵, s'écrie-t-il, horrifié. Ce sentiment de culpabilité le fait sombrer dans la folie. Pour autant, l'acte d'Oreste, tout comme celui d'Orin, est intimement lié au personnage d'Électre/Lavinia, que nous examinons à présent.

2.2.3.2. Lavinia, ou la « Naissance d'Électre »⁶

Dans son article consacré à la « [n]aissance d'Électre »⁷, Alain Moreau montre combien le personnage, « falot », « sans héroïsme [ni] grandeur »¹ chez Eschyle, s'épanouit

¹ *Ibid.*, p. 126.

² ESCHYLE, *Les Choéphores*, *op. cit.*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 65-66.

⁴ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 134.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pour reprendre le titre d'un article d'Alain MOREAU, "Naissance d'Électre", in *Pallas*, 31/1984, 1984, p. 63-82.

URL : http://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1984_num_31_1_1147.

⁷ MOREAU Alain, *art. cit.*

pleinement dans la version sophocléenne. Lavinia, figure inspirée d'Électre, se trouve quant à elle au centre de la trilogie américaine. C'est pourtant de l'*Orestie* d'Eschyle qu'Eugene O'Neill se réclame (alors que Wajdi Mouawad, lui, mettra en scène le texte de Sophocle). Nous interrogerons, en temps voulu, le choix de Sophocle² par le dramaturge franco-libanais. Revenons pour le moment sur la version eschyléenne du personnage, pour mesurer toute la distance que la réécriture américaine offre par rapport au modèle grec.

a. L'Électre d'Eschyle, un « personnage falot, [...] sans héroïsme [ni] grandeur »³

Dans *Les Choéphores*, Électre apparaît accompagnée du chœur de captives troyennes. Elle ne reconnaît pas son frère au premier abord, mais surtout, la jeune femme n'a même pas l'idée de la vengeance. Celle-ci lui est en effet soufflée par le chœur :

« ELECTRA. Que faut-il dire ? Instruis mon inexpérience. Explique-moi tout.
LE CHŒUR. Demande que, contre eux, quelqu'un vienne
Qu'il soit dieu ou mortel.
ELECTRA. Dis-tu un juge ou un justicier?
LE CHŒUR. Dis-le tout simplement : un tueur qui contretue.
ELECTRA. Et de ma part, est-ce juste de demander cela aux dieux?
LE CHŒUR. Pas le choix!
À l'ennemi, rendre coup pour coup
Et le mal pour le mal »⁴.

Comme le souligne Alain Moreau, c'est moins le désir de vengeance que celui de justice qui meut le personnage antique.

« Peu de haine, une exigence de justice, de la piété, de l'amour, un appel à la pitié, le deuil et les larmes : l'Électre d'Eschyle est un être irréprochable d'un point de vue moral, mais manifestement, elle ne pratique pas l'héroïsme »⁵.

Le critique met l'accent sur la relative passivité du personnage. Deux raisons l'expliquent selon lui :

« Si l'Électre eschyléenne n'agit pas, ce n'est [...] pas seulement parce qu'elle est femme dans une société dominée par l'homme, c'est aussi parce que c'est une créature d'amour plutôt que de haine »⁶.

Le faible poids dramaturgique du personnage est confirmé par le fait qu'elle disparaisse rapidement de la pièce (au vers 584). Électre sort avant les meurtres (auxquels elle ne participe pas) et ne réapparaît pas dans le troisième volet. Comme le suggère le titre, *Le Deuil*

¹ MOREAU Alain., art.cit., p. 73.

² Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap. V.I. Le choix de Sophocle ou la soif de réenchanter le monde, p. 317-320.

³ MOREAU Alain., art.cit., p. 73.

⁴ ESCHYLE, *Les Choéphores*, op. cit., p. 16-17.

⁵ MOREAU Alain, "Naissance d'Électre", p. 70.

⁶ MOREAU Alain, art. cit., p. 73.

sied à *Électre*, Lavinia est, en revanche, au centre de la trilogie o'neillienne : « alors qu'Eschyle laissait Électre dans l'ombre, O'Neill en fait son personnage principal »¹. Pour étoffer le personnage eschyléen, le dramaturge américain le nourrit de ses lectures psychanalytiques.

b. Le complexe de Lavinia

Attirée par son père, Lavinia nourrit une haine viscérale envers sa mère. Or, cette

« tendance compulsive amenant la jeune fille à ressentir des pulsions sexuelles envers son père ainsi que des pulsions hostiles et/ou agressives envers sa mère fut décrite la première fois en 1913 par Jung sous le nom de "complexe d'Électre". Il établissait alors sciemment une analogie avec le complexe d'Œdipe freudien : si Œdipe tue son père, Électre l'aime, poussée par un désir incestueux inconscient »².

L'amour que Lavinia ressentait pour Ezra était déjà manifeste dans *Retour*, tout comme la rivalité qui opposait la mère et la fille. Deux sentiments puisent leur source dans cet antagonisme. Bien qu'elle s'en défende, Lavinia semble tout d'abord aimer secrètement Adam Brant, l'amant de sa mère³. La jeune fille manifeste en outre une jalousie malade lorsqu'Orin exprime l'amour qu'il ressent pour Christine⁴. Cet entrelacs de désirs et de rivalités enfouis s'impose comme moteur dramaturgique essentiel de la réécriture américaine. La nécessité n'est plus, dans cette tragédie moderne, dictée par les dieux, mais par la psychologie inconsciente des personnages :

« L'amour incestueux qu'entretiennent la mère et le fils, l'amour passionnel de Lavinia (Électre) pour son père, l'amour secret de la jeune fille pour l'amant de sa mère, amour qui deviendra haine, la jalousie réciproque de la mère et de la fille, sont de complexes mécanismes doublés de pulsions meurtrières auxquels personne ne peut échapper »⁵.

Dans quelle mesure ces mécanismes inconscients sont-ils vecteurs de fatalité dans les textes mouawadiens ? C'est ce qu'il conviendra, entre autres, d'analyser plus avant, mais poursuivons pour le moment notre investigation. Si Lavinia se détache de l'Électre eschyléenne, c'est aussi par son rôle clé dans l'avancée dramatique. À la différence du personnage antique, c'est elle qui élabore le plan permettant de venger son père.

¹ Du CHAXEL Françoise, *O' Neill, op. cit.*, p. 96.

² RICHARD Céline, *Métamorphoses d'Électre, d'Eugene O'Neill à Marguerite Yourcenar*, Master's Theses dirigée par D. Trudeau, J-L Desalt et J-M Apostolidès, The Faculty of the Department of World Languages and Literature, San Jose State University, 2012, p. 26.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre, op. cit.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁵ RICHARD Céline, *Métamorphoses d'Électre, d'Eugene O'Neill à Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 28.

c. Le plan de Lavinia

Lavinia est tout d'abord la seule à savoir que sa mère a tué Ezra. Alors que dans la tragédie antique, la culpabilité de Clytemnestre est de notoriété publique, celle de Christine n'est connue que de sa fille. Lavinia doit donc tout d'abord s'efforcer de convaincre son frère que sa mère est une meurtrière. Étant donnée la passion qu'Orin nourrit pour Christine, cette entreprise n'est pas une mince affaire. Aussi la jeune fille ne cesse-t-elle de le mettre en garde contre les manipulations qu'elle prévoit de sa mère¹. De fait, Christine l'emporte sur sa fille, dans un premier temps du moins.

« CHRISTINE *parle d'une voix basse et froide, avec défi, presque triomphante.* Eh bien, tu peux y aller maintenant et dire à Orin tout ce que tu veux ! Je lui ai dit que tu avais menti [...] par vengeance ! -parce que tu aimais toi-même Adam ! »².

Pour persuader son frère, Lavinia éveille sa jalousie³. Une fois Orin convaincu de la nécessité de « punir les assassins de Père »⁴, Lavinia élabore le plan qui permettra la vengeance. Dans la pièce d'Eschyle, c'était Oreste qui en était à l'origine⁵. De même qu'Oreste portait le coup fatal à Égisthe⁶, de même Orin tire sur l'amant de Christine⁷. Néanmoins, loin de disparaître de la scène comme Électre le faisait dans le texte grec, Lavinia ne cesse de régenter l'action de son frère, l'empêchant d'agir selon son impulsion première⁸, ou le ramenant à la réalité à plusieurs reprises⁹. C'est elle qui tire les ficelles de l'action. Son frère n'est qu'un pantin entre ses mains. Le rôle clé de Lavinia se double de nombreuses contradictions qui confèrent au personnage une certaine densité.

d. Les contradictions de Lavinia

Lavinia est pétrie de contradictions. Elle oscille tout d'abord entre vérité et mensonge. Elle est la seule à connaître la véritable raison de la mort de son père, Ezra l'ayant informée de la culpabilité de Christine juste avant de mourir. Bien qu'elle sache la vérité, Lavinia cherche avant tout à l'étouffer (elle ne la divulgue qu'à Orin, pour stimuler son désir de vengeance). Lavinia cherche à garder les apparences et à éviter que « la mémoire de [son père] et celle de tous les honorables morts de la famille Mannon [soient] traînées dans

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 101-102.

³ *Ibid.*, p. 108-109.

⁴ *Ibid.*

⁵ ESCHYLE, *Les Choéphores*, *op. cit.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 125.

⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁹ *Ibid.*, p. 126, 127, 133, etc.

l'horreur d'un procès pour meurtre »¹. Elle connaît la vérité, mais ne cesse de la cacher. Lorsque son frère se sent coupable de la mort de sa mère, elle le réduit au silence :

« ORIN. *Dans un dernier cri horrifié*. Je l'ai assassinée !
LAVINIA, *lui attrapant les épaules*. Pour l'amour de Dieu, tu vas te taire ? »².

Après avoir caché la vérité de l'assassinat d'Ezra, elle cache celle du suicide de Christine, lui préférant une version qui n'entache pas autant la réputation de la lignée des Mannon : « LAVINIA [à Seth], *sèchement*. Je veux que tu ailles chercher le docteur Blake. Dis-lui que Mère s'est tuée dans un accès de chagrin dû à la mort de Père »³.

Dans la tragédie antique, la vérité du crime est sue de tous. Le meurtre d'Agamemnon par Égisthe et Clytemnestre, la vengeance d'Oreste qui élimine les deux amants sont révélés au grand jour. Dans *Le Deuil sied à Électre*, le crime, omniprésent, reste secret. Lavinia est, avec Orin, le seul personnage à connaître la vérité de ces assassinats. Elle ne cesse de mentir à leur égard. Le corollaire de cette contradiction est que Lavinia oscille également entre justice et injustice. En effet, comme Électre, Lavinia ne cesse de réclamer la justice. Elle connaît la vérité du meurtre et de l'adultère. En tuant Christine et Brant, elle souhaite venger le père et faire triompher la Justice. De même qu'Électre est, chez Eschyle, « celle qui demande justice »⁴, de même Lavinia, chez O'Neill, ne cesse de se réclamer de cet idéal. Ainsi, après avoir annoncé à sa mère la mort de son amant, la jeune fille affirme : « [il] a payé la juste rançon de son crime [...]. C'était la seule façon de rendre la vraie justice »⁵. Cette annonce provoque très rapidement le suicide de sa mère, que Lavinia commente en ces termes : « C'est justice ! C'est votre justice, Père ! »⁶. Que penser de cette Justice, rendue, en secret, par une jeune fille qui est à la fois juge et parti ? Qui refuse de s'en référer à un procès qui serait rendu par un tribunal pour ne pas salir la mémoire de sa famille⁷ ? La vengeance, secrète et souterraine menée par Lavinia a quelque chose d'archaïque, alors que *L'Orestie* d'Eschyle, à travers *Les Euménides*, raconte au contraire l'avènement de la justice moderne avec l'instauration de l'Aéropage. Lavinia oscille donc entre vérité et mensonge, justice et injustice, apparence et réalité. « Tragique poupée mécanique »⁸, elle n'est qu'un masque

¹ *Ibid.*, p. 107.

² *Ibid.*, p. 134.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ MOREAU Alain, art. cit., p. 69.

⁵ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 133.

⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸ *Ibid.*, p. 77.

derrière lequel s'animent des forces profondes et inconscientes, qu'elle tente, en vain, d'étouffer.

Face à la lignée des Mannon, à qui la mort sied particulièrement, O'Neill crée les personnages de Peter et Hazel, qui se situent résolument du côté de la vie. Entre les deux, il y a le chœur, personnage intermédiaire, qui participe à la fois de la sphère des Mannon, tout en s'en distançant.

2.2.4. Le chœur, un personnage intermédiaire

Dans son étude consacrée au chœur dans *Le Deuil sied à Électre*, Josefa Terribilini note que la nature du groupe choral change à chaque volet de la trilogie. Dans *Pourchassés*, le chœur est composé d'employés des Mannon qui apparaissent à l'acte I (Josiah Borden, directeur de la compagnie de bateaux, sa femme Emma, le pasteur Hills, sa femme, et Blake, le médecin), d'un marin qui apparaît à l'acte IV, et de Seth, le jardinier, à l'acte V. Ces personnages, bien que disparates, forment une seule communauté : « *ce sont des gens de la ville, un chœur symbolique comme l'étaient les Ames dans le premier acte de Retour, la ville comme environnement humain du drame des Mannon* »¹. L'écrivain souligne la nature chorale de ce collectif. Il est à la fois proche du « drame des Mannon », mais jouit également d'une certaine distance par rapport à celui-ci. Il revêt différentes fonctions (informative et dramatique, lyrique et réflexive), qui rappellent celles du chœur antique traditionnel.

2.2.4.1 Une fonction informative et dramatique

Les interventions de ce chœur symbolique permettent tout d'abord d'informer les personnages et/ou les spectateurs. C'est par exemple le marin qui informe Adam Brant du meurtre d'Ezra : « Tout est en train de mourir ! Abe Lincoln est mort. Je viens de voir dans le journal qu'Ezra Mannon était mort »². Seule Christine avait participé au meurtre d'Ezra. L'intervention du marin permet d'informer l'amant, reclus sur son bateau, que l'assassinat a bien eu lieu. Ce face à face avec le marin sert en outre de catalyseur : il révèle la nervosité du capitaine. Apprenant la mort d'Ezra, « *Brant tressaille* » en effet « *d'un air coupable* »³. Plus tard, Brant répond avec hostilité au marin qui s'interroge sur la mort du général⁴. Puis, lorsque le marin entonne un air, le capitaine y voit malgré lui, une accusation : « LE MARIN. Pour vous, Johnny le pendu! *Brant tressaille. Subitement, le marin chante "Hanging Johnny" d'une*

¹ TERRIBILINI Josefa, "Le chœur sied à Électre. Sur la trilogie d'Eugene O'Neill, *Mornings become Electra*", art. cit.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 116.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 117.

voix triste et mélancolique »¹. Les interventions du marin permettent de donner à voir au spectateur la culpabilité de l'amant.

Seulement, à la différence du chœur eschyléen des *Choéphores*, le chœur o'neillien, lui, ne connaît pas la vérité. Les personnages qui le composent ne savent pas qu'Ezra a été assassiné par sa femme (contrairement au chœur de jeunes filles qui, non seulement sait tout du crime, mais qui appelle aussi Électre et Oreste à venger leur père²). Les citoyens sont même instrumentalisés par Christine, qui connaît leur propension aux commérages. En effet, prévoyant d'empoisonner son mari, celle-ci fait courir le bruit que celui-ci a un cœur fragile. À l'ouverture de *Pourchassés*, le chœur discute de la mort d'Ezra, qu'il attribue effectivement à des problèmes de santé :

« BORDEN. [...] vous redoutiez qu'il ait un cœur faible. [...] BLAKE. Selon les symptômes que décrivait Mrs Mannon[...] , j'étais aussi sûr que si je l'avais examiné qu'il souffrait d'une angine »³.

Comme le montre Josefa Terribilini dans son article,

« Si Christine n'avait pas manipulé les villageois pour cacher son crime, des soupçons auraient vraisemblablement dû naître, non seulement chez sa fille Lavinia, mais également parmi les habitants de la ville. Le meurtre d'Ezra aurait donc pu être découvert et l'action des *Pourchassés* et des *Hantés* en aurait été altérée »⁴.

Le chœur joue donc un rôle dans l'avancée de l'action. À la différence du chœur antique, il ne connaît pas la vérité, mais il n'en a pas moins une fonction dramatique. Ce personnage collectif renoue également avec les fonctions lyrique et réflexive du groupe antique.

2.2.4.2. Une fonction lyrique et réflexive

Si les interventions du chœur dans l'acte I sont uniquement parlées, celles du marin (acte IV) et de Seth (acte V) sont en partie chantées. L'air de *Johnny le Pendu* que le matelot entonne en présence d'Adam, révèle le sentiment de culpabilité de l'amant⁵. Le marin reprend aussi la chanson *Oh Shenandoah*, qui revient comme un leitmotiv au cours de la trilogie.

« Il se met à chanter d'une étonnante voix de ténor, un peu voilée par l'alcool et tristement sentimentale, mais donnant toute sa force à la chanson.

Oh Shenandoah! Je veux entendre ta voix

Loin là-bas, ma rivière chérie

Oh Shenandoah! J'peux pas aller vers toi

Loin là-bas, je suis enchaîné

Sur le grand Missouri »⁶.

¹ *Ibid.*

² ESCHYLE, *Les Choéphores*, op. cit., p. 17, p. 38.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 80.

⁴ TERRIBILINI Josefa, "Le chœur sied à Électre. Sur la trilogie d'Eugene O'Neill, *Mornings become Electra*", art. cit.

⁵ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 117.

⁶ *Ibid.*, p. 114.

Ce chant ne renoue pas seulement avec la fonction lyrique du chœur antique. Il fait aussi écho à l'intrigue : Brant, qui écoute cet air, rêve, comme tous les autres personnages de la trilogie, d'un endroit où l'amour et le bonheur seraient possibles, mais qui lui est à jamais interdit. La

« chanson commente la fable : son lyrisme même, en contrastant avec le mode narratif de la pièce, constitue des sortes de pauses qui permettent au spectateur de se détacher de l'action dramatique pour quelques instants, même inconsciemment »¹.

La fonction lyrique du chœur se double d'une fonction réflexive. À chaque fois en effet, l'air précède l'arrivée du coryphée, « préparant le public à reprendre ses distances vis-à-vis de l'histoire représentée »². Pour Josefa Terribilini, ce fonctionnement atteint son paroxysme lorsque le chant se fait entendre avant le coup de feu de Christine qui se suicide³ : « à la manière d'une bande-son cinématographique, la chanson influe sur les sensations des spectateurs et leur insuffle les émotions que l'auteur désire qu'ils ressentent »⁴. Les interventions du groupe choral sont propices à faire naître l'émotion du public. Elles font écho à l'action qui se déroule sur la scène, tout en offrant au spectateur une certaine distance réflexive par rapport à celle-ci. Les commentaires du chœur ne cessent d'ailleurs de souligner la dimension tragique de l'histoire des Mannon :

« HILLS. Quelle *tragédie* d'être emporté la première nuit à la maison après être sorti indemne de la guerre !

BORDEN. Je n'arrivais pas à croire la nouvelle. Qui se serait douté -C'est bizarre. C'est comme une *fatalité*.

MRS HILLS,[...]. Peut-être que c'est une *fatalité*. Tu te souviens, tu disais toujours à propos des Mannon que l'orgueil précède la chute et qu'un jour Dieu les humilierait pour leur péché d'orgueil. *Tous la regardent, choqués et irrités [c'est nous qui soulignons]*»⁵.

Par leurs commérages, les citadins essaient de donner du sens à la mort d'Ezra. Leurs propos relient l'événement à une sorte de transcendance (c'est une « tragédie », une « fatalité »). L'hypothèse d'une punition divine, avancée par l'une d'entre eux, même si elle provoque la désapprobation des autres (« *Tous la regardent, choqués et irrités* »), ne peut manquer de rappeler l'idée antique selon laquelle, l'*hubris*, la démesure humaine, se voit inexorablement punie par les dieux. Le groupe choral est un point marquant de la réécriture américaine. Quelle place le chœur occupe-t-il dans les textes mouawadiens ? Il semble, au premier abord, relativement absent. Comment l'expliquer ? Si quelques résurgences chorales étaient décelées dans cet univers artistique, il conviendra de s'interroger sur leurs éventuelles fonctions. Le chœur joue-t-il alors un rôle informatif ? Dramatique ? Lyrique ? Réflexif ?

¹ TERRIBILINI Josefa, "Le chœur sied à Électre. Sur la trilogie d'Eugene O'Neill, *Mornings become Electra*", art. cit.

² *Ibid.*

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 134.

⁴ TERRIBILINI Josefa, "Le chœur sied à Électre. Sur la trilogie d'Eugene O'Neill, *Mornings become Electra*", art. cit.

⁵ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 79.

Tous les personnages étudiés jusqu'ici trouvent leurs correspondants dans le texte antique. Deux seulement sont une pure invention d'Eugene O'Neill : il s'agit de Peter et Hazel Niles. Ces personnages nous semblent conçus pour créer un effet de contraste avec la lignée Mannon. Ils se situent résolument du côté de la vie.

2.2.5. Peter et Hazel, du côté de la vie

Peter et Hazel, pures créations d'Eugene O'Neill, sont assez marginaux dans la trilogie. Le nombre de leurs apparitions est, d'une part, limitée (une fois dans *Retour*¹, trois dans *Pourchassés*). Ces personnages vivent, d'autre part, à la marge de la famille Mannon. Peter Niles, et sa sœur, Hazel, sont en effet les voisins de ceux-ci. Le premier, capitaine d'artillerie, a participé à la Guerre de Sécession avec Orin. Il est épris de Lavinia, tandis que sa sœur, Hazel, est plus ou moins promise à Orin. Pourquoi Eugene O'Neill introduit-il ces personnages dans sa réécriture ? Quelle(s) fonction(s) leur attribue-t-il ?

Il semble que Peter et Hazel soient imaginés pour faire-valoir la malédiction de la lignée Mannon. Ces deux figures mettent tout d'abord en évidence les relations incestueuses qui relient le père et la fille, la mère et le fils. Ainsi, lorsque Peter demande (pour la deuxième fois) la main de Lavinia, celle-ci la lui refuse à nouveau, révélant le trouble lien qui l'unit à son père :

« LAVINIA, *lentement*. Je ne peux pas me marier, Peter. Je dois rester à la maison, Père a besoin de moi.
PETER. Il a ta mère.
LAVINIA, *sèchement*. Il a plus besoin de moi ! »².

Parallèlement, lorsque Orin s'étonne de la soudaine bienveillance que Christine manifeste pour Hazel depuis son retour, mère et fils en viennent à trahir les sentiments pervers qui les animent :

« ORIN, *sans la regarder*. Qu'est-ce qui te rend aussi entichée d'Hazel tout d'un coup ?
CHRISTINE, *s'avançant, puis s'asseyant dans le fauteuil en face de lui -douce et maternelle*. J'étais égoïste alors. J'étais jalouse aussi, je l'avoue. Mais tout ce que je veux maintenant, c'est ton bonheur chéri. Je sais à quel point tu aimais Hazel -
ORIN, *explosant*. Ce n'était que pour te rendre jalouse ! »³.

Ainsi, Peter comme Hazel rendent manifeste l'amour incestueux qu'éprouvent Ezra et Lavinia, Christine et Orin. Ils montrent combien la famille des Mannon est maudite, puisqu'il leur est impossible de sortir de cette lignée mortifère.

¹ *Ibid.*, p. 20-24.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 94.

Par leur beauté, leur bonté et leur naturel, les Niles créent un effet de contraste avec les Mannon. Hazel est en effet « une jolie et saine jeune fille, [...] avenante. Son caractère se dévoile au premier regard - franc, innocent, aimable et bon »¹. Quant à son frère Peter, il est « honnête, loyal et d'une bonne nature »². Le spectateur peut d'emblée opposer leur apparence à celle, tourmentée et sombre, qui caractérise chaque membre de la famille Mannon, dont le visage paraît recouvert d'un masque. Christine souligne d'ailleurs tout ce qui la sépare d'Hazel. Elle rappelle que la jeune fille ressemble à celle qu'elle était autrefois, avant d'être flétrie par son appartenance au clan Mannon :

« CHRISTINE. J'étais comme toi autrefois - il y a longtemps- avant - *Puis avec amertume*. Si seulement j'avais pu rester celle que j'étais alors ! Pourquoi ne pouvons-nous tous rester innocents, aimants et confiants ? »³

Hazel et Peter incarnent l'élan vital dont les Mannon sont dépossédés. Ainsi Orin évoque-t-il les chants d'Hazel qu'il se remémorait au moment les plus sombres du conflit guerrier : « Ça me donnait l'impression que la vie vivait peut-être encore quelque part »⁴. Alors que « la mort sied aux Mannon »⁵, la vie, elle, sied à Peter et Hazel Niles. Ces personnages incarnent donc un élan de vie et d'amour, interdit à la lignée maudite. Ce faisant, ils concrétisent l'impuissance au bonheur des héros tragiques. L'espace/temps de la réécriture traduit une impossibilité toute similaire.

2.3. L'espace-temps

À bien des égards, l'espace-temps dans *Pourchassés* fait écho à celui de *Retour*.

2.3.1. L'espace dans *Pourchassés*

Nous reviendrons rapidement sur le déterminisme mortifère de l'espace, déjà évoqué⁶, pour nous concentrer sur ce qui nous semble être spécifique à ce volet de la trilogie : l'espace de la surveillance, révélateur de la dramaturgie du secret à l'œuvre dans cette pièce.

2.3.1.1. Un espace empreint de mort et de fatalité

Dans *Les Choéphores*, du fait de l'unité de lieu propre à la tragédie antique, l'action se concentre à côté de la tombe d'Agamemnon. Chez O'Neill, la mort d'Ezra obombre le domaine des Mannon :

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶ Voir *supra*, II^{ème} partie. Chap. III.B.1.3.2.1. Un espace intime et mortifère, p. 209-212.

« deux jours après le meurtre d'Ezra [...]. La maison, étrange et sinistre, a la même apparence que ce soir-là. Dans la clarté de lune, son portique blanc ressemble à un masque. Tous les volets sont fermés. Une couronne funéraire est accrochée à la colonne située à droite des marches, une autre couronne sur la porte »¹.

L'organisation spatiale de la pièce oscille une nouvelle fois entre intérieur et extérieur. Le premier et le dernier acte de *Pourchassés* ont lieu à l'extérieur de la maison, les actes deux et trois se déroulent dans le salon de la maison, puis dans le bureau d'Ezra, et l'acte quatre, au port, sur la poupe du *Flying Trade*. Les scènes d'intérieur mettent en évidence le déterminisme de la lignée des Mannon². Ainsi, le décor de *Pourchassés* donne-t-il concrètement à voir le poids de la fatalité familiale. Le salon de la maison, « lugubre et sans intimité », d'une « majesté inconfortable et guindée »³, est orné « des portraits d'ancêtres » : un pasteur au visage sévère, un portrait du grand-père d'Ezra, un portrait du père de celui-ci, Abe Mannon. L'espace est de nouveau personnifié. Il est comme une prolongation de ses occupants puisqu'il présente les mêmes caractéristiques que ceux-ci, tout aussi « lugubre[s] et guindé[s] ». Par ailleurs, tous les visages représentés « ont cet aspect de masque commun aux personnages de la pièce »⁴. La force mortifère de l'espace est encore plus sensible lorsque le cadavre d'Ezra Mannon est exposé dans le bureau :

« Bureau d'Ezra Mannon. Son corps, vêtu de l'uniforme [...] est étendu sur une table drapée de noir, disposée dans la longueur juste sous son portrait au-dessus de la cheminée.[...] Son visage semblable à un masque est exactement identique au portrait, bien que sinistrement retranché dans la mort, comme le visage sculpté d'une statue »⁵.

L'omniprésence de la mort amène les personnages à comparer la maison à « une tombe »⁶, comme dans *Retour*. Christine est de plus en plus épouvantée par le domaine, qui devient un espace de projection de son sentiment de culpabilité. Le caractère effrayant de l'édifice est particulièrement développé dans le dernier volet de la trilogie : le bâtiment y est vu comme une maison hantée.

Dans ce décor empreint de mort et de fatalité, l'acte quatre ressort tout particulièrement. Il se déroule sur la poupe du *Flying Trade*, le bateau du capitaine Adam Brant. Ce lieu prend une importance singulière. C'est le seul moment de toute la trilogie où l'action s'extrait du domaine Mannon. Le port, en ce qu'il jouxte la mer, semble ouvrir sur un ailleurs lointain, libéré du tragique destin de la lignée maudite. Sur les « Îles Bienheureuses », peut-être, sur lesquelles tous les personnages fantasment tour à tour. Seulement voilà. Est-il

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 77.

² Du CHAXEL Françoise, *O' Neill*, op. cit., p. 91.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 89.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

besoin de rappeler que le bateau est amarré au quai, comme tous les rêves d'évasion, qui se voient grevés par le sinistre poids de la réalité ? D'ailleurs, c'est dans ce même bateau que le meurtre de Brant a lieu, anéantissant à jamais tous les espoirs d'une quelconque échappatoire. L'espace des *Pourchassés*, est donc bien, comme celui de *Retour*, mortifère et maudit. Il est, en outre, marqué de manière récurrente par l'observation cachée de certains personnages, révélant ainsi la dramaturgie du secret à l'œuvre dans la pièce.

2.3.1.2. Espace de surveillance et dramaturgie du secret

Dans la tragédie eschyléenne, le crime est connu de tous. On sait qu'Oreste est là pour venger son père et tuer ses assassins. Les meurtres ont lieu hors-scène, mais le jeune homme revient « avec les corps de Clytemnestra et Égisthe » à la fin de la pièce¹. La vérité du meurtre est exhibée aux yeux de chacun, chœur, personnages et spectateurs. Chez Eugene O'Neill au contraire, le meurtre est camouflé. Le public assiste à l'empoisonnement d'Ezra par Christine, mais Lavinia est le seul personnage à connaître la vérité. Aussi la vengeance se fait-elle dans l'ombre. Il faut garder le masque, mentir, afin de ne pas déshonorer les Mannon². C'est pourquoi Lavinia ne se confie qu'à son frère Orin. Cette dramaturgie du secret influe sur le traitement de l'espace qui voit émerger des « dispositifs de surveillance »³.

À de nombreuses reprises en effet, l'action se joue sous le regard d'un témoin caché. Ainsi, Lavinia se cache-t-elle pour épier les retrouvailles d'Orin et de Christine : « *Les portes coulissantes du fond s'entrouvrent. Lavinia se glisse sans bruit à l'intérieur et les observe* »⁴. Par la suite, la sœur scrute et écoute en silence le frère, dans son face à face avec le cadavre de son père : « *Lavinia apparaît sans bruit dans l'embrasure de la porte donnant sur le vestibule et, sans bouger, le regarde* »⁵. Plus tard, Orin et Lavinia, lorsqu'ils échangent au sujet de la mort de leur père, se sentent eux-mêmes surveillés : « *LAVINIA, brusquement. Chut ! Tais-toi. Il y a quelqu'un dans le couloir ! Ils attendent, regardant la porte* »⁶. Le frère et la sœur se dissimulent enfin sur la poupe du *Flying Trade* afin de percevoir les échanges secrets des deux amants, Christine et Adam : Ils « *entrent furtivement à gauche, sur le pont, [...] s'approchent sans bruit de la lucarne de la cabine. Orin se penche pour écouter* »⁷. Un espace de surveillance se dessine dans la pièce, rendant sensibles la menace et les secrets qui pèsent sur la lignée Mannon.

¹ ESCHYLE, *Les Choéphores*, op. cit., p. 62.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 107.

³ BANU Georges, "La partie visible de l'iceberg", *Surveiller. Œuvres et dispositifs*. Textes réunis par Georges Banu, *Etudes théâtrales* n°36/2006, Université catholique de Louvain/Université Paris III, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷ *Ibid.*, p. 110.

Certes, la menace existe dans la tragédie antique, mais dans le texte eschyléen, celle-ci est claire, évidente, transcendante. Il s'agit d'une menace verticale, qui, inexorable, surplombe le destin des personnages. Dans le drame américain, la menace est tangente, secrète, masquée. Elle est réelle, mais dissimulée. Il conviendra d'interroger ce rapport au mystère et au secret dans la dramaturgie mouawadienne. Comme Eugene O'Neill, Wajdi Mouawad nous semble en effet fonder fréquemment son écriture sur le secret et le mensonge. Le spectateur ne sait pas exactement qui sont Jeanne, Simon, Wilfrid, *etc.* Néanmoins, le dramaturge franco-libanais garde, des textes antiques, le sentiment d'une transcendance. Nul témoin caché, nul soupçon, nulle demi-mesure chez Mouawad. Dans son univers, le secret est total. Les sentiments, grands, nobles, et entiers, dessinent « un théâtre sous haute-tension »¹ dont on précisera l'analyse ultérieurement². Pour le moment, il convient d'examiner le traitement du temps dans le deuxième volet de la trilogie o'neillienne.

2.3.2. Le temps dans *Pourchassés*

La temporalité étaye la dimension tragique de *Pourchassés*. Cette pièce met en œuvre un temps cyclique et répétitif, qui, par ses bégaiements, se fait l'écho de troubles inconscients.

2.3.2.1. Un temps cyclique et répétitif

L'action de *Pourchassés* dure quatre jours. À l'acte I, la pièce s'ouvre à l'extérieur de la maison des Mannon, lors d'une « nuit de lune, deux jours après le meurtre d'Ezra »³. Les actes II et III se jouent à l'intérieur du bâtiment. Le dramaturge précise que l'action s'enchaîne à chaque fois⁴. L'acte IV a lieu à l'extérieur, sur la poupe du *Flying Trade*, « la nuit, deux jours après la fin du deuxième acte, le lendemain des funérailles d'Ezra Mannon »⁵. Enfin, l'acte V se passe de nouveau à l'extérieur de la maison des Mannon, « la nuit suivante »⁶. Non seulement, l'action de *Pourchassés* suit de très près le volet précédent (« deux jours après le meurtre d'Ezra »⁷), mais elle est elle-même particulièrement resserrée. Si elle ne coïncide pas avec l'unité de temps prescrite dans le théâtre antique et classique, l'action n'en reste pas moins concentrée, favorisant l'émergence d'une tension propre au tragique. L'action

¹ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit, p. 41.

² Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap. VII.II.L'émotion au coeur de la création et de l'écriture, p. 449-455.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 89 et p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

se déroule en outre exclusivement de nuit, l'obscurité du décor venant vraisemblablement prolonger celle des âmes.

Au-delà de la condensation de la temporalité, il faut souligner le caractère circulaire et répétitif de celle-ci. *Pourchassés* s'ouvre en effet deux jours après le meurtre d'Ezra, mais le dramaturge tend à donner l'impression que l'on rejoue la même scène qu'alors. Certes, ce n'est plus le retour du père qui est attendu, mais celui du fils. Pourtant le décor reste inchangé : « *La maison, étrange et sinistre, a la même apparence que ce soir-là* »¹. Christine elle-même a l'impression d'une redite : « Le même train ! » s'écrie-t-elle, « Il avait du retard la nuit où il est venu ! Il y a seulement deux jours ! J'ai l'impression que cela fait une éternité ! »². C'est pourquoi elle préfère attendre son fils à l'intérieur :

« CHRISTINE. Je ne pourrais pas supporter de l'attendre et de le voir remonter l'allée - exactement comme- il ressemble tellement à son père parfois -et comme-mais je dis n'importe quoi ! rentrons. »³

Comme Ezra, Orin revient de la guerre. Par le même train que lui. Sa ressemblance avec son père ne cesse d'être rappelée. La répétition paraît esquisser une fatalité que Christine tente (en vain) d'esquiver. Comment ne pas rejouer la même scène, afin d'éviter que le fils ne connaisse la même fin que son père ? Tout semble néanmoins joué d'avance.

À l'acte II en effet, les portraits des ancêtres qui recouvrent les murs du salon des Mannon rendent les bégaiements du temps sensibles. Un tableau représentant le grand-père d'Ezra juxta le portrait d'Abe Mannon, le père de celui-ci : « *son visage* », précise le dramaturge, « *est identique à celui du portrait d'Ezra accroché dans son bureau* »⁴. Ce portrait, le spectateur peut l'observer, en même temps qu'Orin, au-dessus du cadavre du général, exposé pour les funérailles : le visage du fils a une ressemblance « *frappante avec le portrait et le mort* »⁵. Autrement dit, tous les membres de la lignée ont les mêmes traits, le même « *aspect de masque* »⁶, empreinte sensible du destin tragique qui les attend. D'ailleurs, Orin ne s'y trompe pas, lui qui lance au cadavre de son père : « La mort vous va si naturellement ! La mort sied aux Mannon ! »⁷. Le temps, cyclique et répétitif, rejoue inexorablement un passé qui ne passe pas. La temporalité dans *Pourchassés* est troublée.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ *Ibid.*, p. 103.

2.3.2.2. Les troubles temporels, miroirs de l'inconscient

Certains propos de personnages semblent révéler les forces inconscientes qui les animent. Il aurait certes été possible de les analyser dans le cadre de l'étude qui fut consacrée à ces derniers¹. Dans la mesure où ces écarts manifestent un rapport trouble à la temporalité, il nous a paru préférable de les évoquer à présent. Nous distinguerons trois cas de figures : les lapsus, les cas d'ironie tragique et les rêves.

a. Lapsus

Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Freud souligne le rapport que le lapsus entretient avec l'inconscient². Ce qui nous intéresse, c'est la temporalité trouble que le lapsus induit. Par son biais en effet, le passé refoulé resurgit dans le présent. Or, cette épaisseur du temps n'est-elle pas, justement, caractéristique du tragique ? Qu'est-ce que la fatalité, sinon un présent gros d'un futur inéluctable ? L'insertion de lapsus dans certains propos de personnages participent de la construction d'une temporalité tragique dans la réécriture américaine.

Christine est coupable de la mort de son mari, Ezra, qu'elle a empoisonné à la fin de *Retour*. La culpabilité du personnage est manifeste, physiquement tout d'abord (le dramaturge ne cesse de rappeler la nervosité de celle-ci³), mais aussi verbalement, à travers les lapsus. Ainsi, la mère criminelle s'étonne-t-elle avec amertume de l'innocence de la jeune Hazel : « Pourquoi ne pouvons-nous tous rester innocents, aimants et confiants ? [...] –on s'empoisonne [c'est nous qui soulignons] les uns les autres jusqu'à la mort »⁴. Essayant ensuite de regagner la confiance de son fils Orin, Christine tente d'éloigner celui-ci de sa sœur qui l'a démasquée : « comme nous allons être heureux ensemble toi et moi, si seulement tu ne laisses pas Vinnie t'empoisonner [c'est nous qui soulignons] l'esprit contre moi avec ses mensonges »⁵. La traduction de Louis-Charles Sirjacq est explicite : à deux reprises, Christine se trahit, laissant échapper malgré elle le signe de sa culpabilité. Celle-ci est non seulement visible dans ses attitudes, elle contamine aussi son propos, qui révèle, malgré elle, l'arme du crime, le poison. Par ces lapsus répétés, le passé refoulé s'invite dans le présent du discours, laissant imperceptiblement poindre la mort à venir, châtement inéluctable. Cette manifestation

¹ Voir *supra*, II^{ème} partie. Chap. III.2.2. Les personnages, p. 215-235.

² FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, s.l, Petite Bibliothèque Payot, 1989, [1934], p. 65-122.

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 81, p. 87, p. 88, etc.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

de l'inconscient du personnage est une marque tangible du glissement de la fatalité dans la psychologie. Seulement, parfois le lapsus ne peut être attribué au personnage.

b. Ironie tragique

À deux reprises en effet, le glissement se manifeste sans qu'il soit possible de l'imputer à l'inconscient de l'un des protagonistes. Ces cas nous paraissent pouvoir être définis comme de l'ironie tragique. Aussi, lorsque Orin revient de la guerre, se confie-t-il sur la violence du conflit, dont, pense-t-il, les « mères et les épouses »¹ n'ont pas la moindre intuition : « ORIN. Un jour, à l'occasion d'une guerre, on devrait obliger les femmes à prendre la place des hommes pendant un mois. Qu'on leur donne le goût du meurtre ! »². Cette réplique ne peut manquer de faire sourire le spectateur : Christine, qui a empoisonné son mari, a déjà révélé son « goût du meurtre »³. Par ailleurs, Orin annonce, sans le savoir le désir de vengeance d'une autre femme : Lavinia/Électre, sa sœur. Une fois encore, le passé (meurtre d'Ezra par Christine) et le futur (meurtre d'Adam par Orin, commandité par Lavinia) s'immiscent dans le présent. La temporalité se trouble, les crimes d'hier annonçant ceux de demain. À ce moment de la pièce cependant, Orin ne peut avoir l'idée que sa mère a tué son père (Lavinia ne le lui a pas encore révélé). Cette prescience n'est pas celle du personnage. Elle le surplombe, renouant avec l'ironie tragique à l'œuvre dans les textes antiques.

Parallèlement, à la fin de la pièce, Adam et Christine, les deux amants coupables se rencontrent en secret (pensent-ils) à bord du *Flying Trade*. Au moment de se quitter, le jeune homme raccompagne sa maîtresse par le pont, le plus discrètement possible : « Je marcherai jusqu'au bout du quai avec toi. Je n'irai pas plus loin », dit-il, « Nous pourrions être vus »⁴. Là encore, l'ironie est notable, tout d'abord, parce qu'Adam et Christine sont vus par le public, mais aussi parce que deux spectateurs intra-scéniques observent attentivement leurs échanges : Orin et Lavinia. Dans la mesure où ceux-ci sont là pour tuer Adam, l'ironie est tragique. Ceux-ci guettent le personnage comme une menace de mort, inéluctable. Le châtement à venir est annoncé dans l'actualité du présent, nouvelle résurgence de la fatalité antique dans cette réécriture moderne. Enfin, ces télescopes temporels se manifestent également à travers le motif du rêve.

¹ *Ibid.*, p. 92.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 123.

c. Rêves

Le rêve prémonitoire, en ce qu'il annonce un futur inévitable, est un *topos* de la tragédie, que l'on pense au songe de Clytemnestre évoqué dans *Les Choéphores*¹ ou à celui d'Athalie² par exemple. Dans *Retour*, le procédé est esquissé par le dramaturge. En effet, Lavinia se précipite dans la chambre de son père au moment où Christine vient d'administrer du poison à Ezra :

« LAVINIA. J'ai fait un rêve horrible -je croyais entendre Père m'appeler- [...] CHRISTINE, *tremblant d'une terreur coupable -elle balbutie*. Il vient d'avoir -une attaque »³.

Le songe est moins utilisé ici pour annoncer le meurtre que pour permettre à Lavinia d'en être témoin, afin d'entraîner la vengeance dans la pièce suivante. En revanche, dans *Pourchassés*, le rêve joue ce rôle dramaturgique. Revenant de la guerre, Orin raconte à sa sœur combien le conflit l'a traumatisé, notamment lorsqu'il lui a fallu tuer deux hommes, coup sur coup :

« ORIN. C'était comme d'assassiner le même homme deux fois. J'avais l'étrange sensation que la guerre consistait à tuer le même homme encore et encore, et qu'au bout du compte je découvrirais que cet homme, c'était moi »⁴.

Tuant l'ennemi lors du conflit armé, Orin a le sentiment d'avoir anéanti une part de lui-même. Depuis, cet acte ne cesse de le traumatiser : « ORIN. Sans cesse leurs visages me reviennent en rêve -et ils changent pour devenir le visage de Père -ou le mien. -Qu'est-ce que ça veut dire, Vinnie ? »⁵. Malgré la défiance qu'Eugene O'Neill a pu exprimer à l'égard de la psychanalyse⁶, il est difficile de ne pas l'évoquer : tout d'abord, parce que le désir refoulé de tuer le père, évoqué par Orin, ne peut manquer de rappeler le complexe d'Œdipe théorisé par Freud⁷. Ensuite, parce que le frère demande explicitement à sa sœur d'interpréter son rêve, de lui « découvrir un sens »⁸: « Qu'est-ce que ça veut dire, Vinnie ? ». C'est surtout le rapport complexe à la temporalité que ce songe induit qui importe. Encore une fois, le passé ne passe pas, il ressurgit dans le présent. Le bégaiement du temps révèle le trouble de l'inconscient du personnage, tout en annonçant l'avenir. En tuant un homme, Orin s'est tué lui-même. Le premier meurtre a ouvert la voie aux suivants : le deuxième soldat, puis, celui d'Adam, plus

¹ ESCHYLE, *Les Choéphores*, *op. cit.*, p. 39-40.

² RACINE, *Athalie*, Acte II, scène 5, v. 487-543, *Théâtre complet II*, Édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1983, [1691], p. 429-430.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ *Ibid.*

⁶ O'NEILL Eugene, "Lettre à Barret Clark", citée par Françoise du Chaxel, *O'Neill*, Paris, Éditions Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, 1971, p. 135.

⁷ FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 68-69.

⁸ FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Éditions Gallimard, coll. Folio plus philosophie, 1988, puis 2007, p. 8.

tard encore (dans le dernier volet), son suicide. Ainsi, après avoir assassiné l'amant de sa mère (plus que le meurtrier de son père), Orin s'écrie :

« ORIN. Tu te souviens de ce que je t'ai dit, les visages de ces hommes que j'ai tués qui me revenaient et se transformaient en visage de Père et devenaient finalement mon propre visage ? *Il sourit sombrement.* Il me ressemble aussi ! Je me suis peut-être suicidé ! »¹.

Tout en ressassant le passé, ce propos anticipe sur la mort à venir et programmée du personnage tragique, dessinant une fatalité inconsciente et nécessaire.

Ainsi donc, rêves, lapsus et ironie tragique, par les bégaiements temporels qu'ils induisent, permettent de réintroduire la force inéluctable du destin antique dans la réécriture. Qu'en est-il chez Mouawad ? Retrouve-t-on ces procédés ? D'autres viendraient-ils introduire un télescopage temporel concourant au même effet ? Nous reviendrons sur cette piste d'analyse en temps voulu. Il nous faut pour le moment aborder le dernier volet de la trilogie o'neillienne : *Hantés*.

3. *Hantés (The Haunted) : une réécriture des Euménides d'Eschyle*

Hantés (The Haunted), troisième volet du *Deuil sied à Électre*, fait écho aux *Euménides* d'Eschyle, dernière pièce de la trilogie antique.

3.1. La trame narrative

La première partie des *Euménides* se passe à Delphes : la Pythie, prêtresse d'Apollon, raconte comment elle a découvert Oreste, souillé de sang et poursuivi par les Érinyes. Après une longue errance où il tentait d'échapper aux Furies, le matricide s'est réfugié dans le sanctuaire pour se purifier de son crime. Apollon conseille à Oreste de se rendre au temple d'Athéna pour y être jugé. Le fantôme de Clytemnestre réveille alors les Érinyes, tandis qu'Athéna instaure un tribunal pour juger Oreste. Grâce à la défense d'Apollon et à la voix de la déesse, celui-ci est acquitté et rentre à Argos. Pour finir, Athéna apaise la colère des puissances vengeresses qu'elle renomme Euménides (les bienveillantes), et qui deviennent déesses protectrices d'Athènes.

Si le dernier volet de la trilogie américaine s'inspire de cette trame narrative, force est de constater que *Hantés* est la pièce qui s'écarte le plus du texte antique. Ariane Eissen souligne la distance prise avec Eschyle dans ce dernier volet : c'est le moment où

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 126.

« O'Neill se sépare le plus de son modèle eschyléen, bien qu'il y affirme avec une vigueur accrue que son œuvre est une tragédie, fondée sur l'existence du destin Mannon, d'une fatalité par laquelle les morts empêchent les vivants de vivre »¹.

Le texte américain s'ouvre sur l'arrivée d'Orin et Lavinia dans le domaine des Mannon. Le frère et la sœur reviennent des îles du Sud où ils étaient partis pour tenter d'oublier le passé. Lavinia paraît s'être délestée de sa culpabilité. Rongé par le remords, Orin semble avoir sombré dans la folie. Retrouvant sa mère dans Lavinia qui ressemble de plus en plus à Christine, il est mu par un amour incestueux et irréprouvable. Orin veut l'empêcher d'épouser Peter Niles en menaçant de révéler leurs crimes. Lavinia cède et repousse son prétendant. Malgré cela, Orin se suicide. La jeune femme décide alors de s'enfermer à jamais dans la maison des Mannon. Dans quelle mesure les personnages de la réécriture s'inspirent-ils du texte source pour être vecteurs du tragique ?

3.2. Les personnages

Le système des personnages proposé par O'Neill met en balance deux couples fraternels. Face à Orin et Lavinia qui incarnent le « mal »² sévissant chez les Mannon, Peter et Hazel forment un duo droit et pur. Entre ces individus, se trouvent le chœur et les fantômes du passé.

3.2.1. Orin et Lavinia, hantés par l'« esprit du mal »³

Lestés par les crimes du passés, Orin et Lavinia sont hantés par leurs sinistres secrets.

3.2.1.1. Orin/Oreste

Le personnage d'Orin fait écho au personnage d'Oreste. L'un comme l'autre doivent répondre au crime commis dans la pièce précédente. Le personnage sera analysé dans son rapport à la vérité et la justice, avant d'être envisagé sous l'angle du désir.

a. Orin et Oreste face à la justice et la vérité

Oreste reconnaît son crime (« J'ai tué celle qui m'a enfanté »⁴). Il en rappelle la raison : le matricide était une réponse au « meurtre de [s]on père chéri »⁵. Le personnage assume pleinement son acte qui lui a été soufflé par Apollon⁶. La « souillure du matricide »,

¹ EISSEN Ariane, "Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore", in *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 487-497, Dec. 1958, p. 143-150.
URL : <<http://books.openedition.org/pur/30018>>.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 145.

³ *Ibid.*

⁴ ESCHYLE, *L'Orestie : Les Euménides*, traduction d'Hélène Cixous, Tours, Éditions Théâtre du Soleil, 1992, p. 39.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

voulue par Phoïbos, est *de facto* « purifiée »¹ par ce dernier. Aussi Oreste est-il aidé et soutenu par les dieux, Apollon tout d'abord, puis Athéna. Il n'est pas, dit-il, un « suppliant impur »². Orin apparaît au contraire comme un personnage rongé par le remords. Obsédé par la disparition de sa mère, il se sent coupable du suicide de celle-ci. « Elle ne me pardonnera jamais maintenant ! »³ s'exclame-t-il, « [ma] culpabilité s'entasse dans ma gorge comme un vomi mortel que je crève de cracher -et de confesser »⁴. Qu'est-ce que ce « vomi mortel » sinon le livre relatant la mémoire de la famille Mannon qu'Orin s'efforce de rédiger tout au long de la pièce ?

Pour Jean-Pierre Sarrazac, le personnage de l'écrivain est le « représentant de l'auteur au sein du drame », un « personnage autobiographique [qui] bénéficie d'un statut *intrasubjectif* privilégié »

« les personnages de la constellation dramatique o'neillienne deviennent hyperloquaces et hypertransparents sous le regard d'un seul [...]. Triomphe narcissique, fantasme d'absorber l'autre dans le miroir de son ego ; revanche viagère d'un enfant blessé qui n'en finit jamais d'essayer de se rassurer et de colmater son vide affectif en interrogeant compulsivement tous ceux qui sont à sa portée : père, mère, frères et sœurs, épouse, amis. Sur cette faiblesse de l'âme s'établit la puissance ambiguë d'un auteur dramatique qui remet sans cesse sur le métier son roman familial »⁵.

Jean-Pierre Sarrazac montre combien l'œuvre d'O'Neill a partie liée à la psychanalyse. La dimension autobiographique de l'écriture o'neillienne lui donne l'occasion de réinterroger ses rapports familiaux. On pourra s'interroger sur cet aspect de l'œuvre mouawadienne. Le cycle domestique amorcé par celui-ci avec *Seuls, Sœurs* (les créations de *Frère, Père* et *Mère*, sont, quant à elles, annoncées⁶) semble également permettre à l'artiste libanais de remettre sans cesse « sur le métier son roman familial »⁷.

Toujours est-il qu'Orin, comme Oreste avant lui, souhaite que justice soit rendue. Connue de tous dans le texte antique, la vérité du crime est, dans la réécriture américaine, prudemment enfouie dans une « enveloppe scellée »⁸, cachée au fond d'un tiroir, dans le bureau d'Ezra. L'objet donne ici concrètement à voir le passé refoulé des personnages. Dans le texte grec, le meurtrier est jugé. Il comparait dans un tribunal et doit faire face aux accusations du chœur : « Réponds-nous, mot pour mot : /La mère, dis d'abord si tu l'as tué »⁹.

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 39

³ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵ SARRAZAC Jean-Pierre, "Le Roman dramatique familial d'Eugene O'Neill", *art. cit.*, p. 56.

⁶ <https://www.wajdimouawad.fr/wajdi-mouawad/biographie>

⁷ *Ibid.*

⁸ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 172.

⁹ ESCHYLE, *L'Orestie : Les Euménides*, *op. cit.*, p. 44.

Dans le texte américain, la recherche de la vérité, et donc de la justice qui découlerait de sa connaissance, passe par l'écriture. Orin rédige en effet la « vraie histoire des crimes de la famille, à commencer par ceux de [son grand]-père Abe »¹. Ce faisant, le fils s'adresse au père mort en reprenant les mots qui, de coutume, ouvrent un procès :

« ORIN, *sardonique, s'adressant au portrait*. La vérité, toute la vérité et rien que la vérité ! Est-ce là ce que tu exiges, Père ? Tu es certain de vouloir toute la vérité ? Que diront les voisins [...] ? *Il ricane d'un rire sinistre*. Une décision délicate pour toi, votre honneur ! »².

Ezra, le père d'Orin, était juge. Alors qu'Oreste voue un respect filial à Agamemnon, la relation qu'Orin entretient avec son père mort est teintée de sarcasme et d'ironie. Le fils n'est pas dupe de l'ancienne fonction d'Ezra. Ne pouvant comparaître devant un vrai tribunal, Orin s'accuse lui-même de ses crimes. Il se condamne très explicitement :

« ORIN, *violemment*. Je hais la lumière du jour. Elle est comme un oeil accusateur ! Non, nous avons renoncé au jour, où vivent les gens normaux -ou plutôt il a renoncé à nous. La nuit perpétuelle -l'obscurité de la mort dans la vie -c'est la demeure qui convient au crime»³.

Dans *Les Euménides*, Oreste est poursuivi par les Furies vengeresses. Orin semble les avoir intériorisées. Ces forces nocturnes et souterraines, qui, dans l'Antiquité, plongeaient le matricide dans « l'obscurité de la mort », les voilà complètement assimilées dans le propos du meurtrier. L'inconscient du personnage annonce le destin fatal, qui va s'abattre sur lui, puis sur sa sœur. Alors qu'Oreste est acquitté dans le mythe grec, Orin s'administre un coup de pistolet⁴, tandis que Lavinia s'ensevelit dans la maison des Mannon, soit dans « la demeure qui convient au crime ». Orin s'éloigne donc de son modèle grec dans son rapport à la justice et à la vérité, mais c'est surtout en créant un personnage plein de désirs qu'Eugene O'Neill prend ses distances avec l'auteur antique.

b. Les désirs d'Orin

Orin est mu par un désir paradoxal : il est attiré par la pureté d'Hazel Niles, mais éprouve aussi une inclination incestueuse pour sa sœur Lavinia.

D'un côté, Orin aspire à l'innocence émanant d'Hazel Niles : « je me sens tellement attiré par sa pureté ! »⁵ confie-t-il à sa sœur. Très rapidement cependant, il s'interdit de croire à la possibilité de l'amour et du bonheur. Il coupe court aux tentatives de rapprochement

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 165.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

esquissées par la jeune fille, rappelant à celle-ci sa profonde noirceur¹. D'un autre côté, le frère entretient une relation malsaine avec sa sœur. Celle-ci, tout d'abord, ne cesse de le mater. Lavinia s'adresse à lui « *sur un ton câlin, un ton qu'on utiliserait avec un enfant* »², ou sur « *un ton gentil et maternel* »³, elle arrange les vêtements de son frère, « *comme ferait une mère avec son garçon, tirant son manteau, rajustant sa chemise* »⁴, etc. Orin, de son côté, souligne combien Lavinia a peu à peu pris la place de Christine : « tu es [...] devenue jolie - comme Mère ! »⁵. Sa sœur devient ensuite l'espace de projection de ses fantasmes :

« ORIN, Il y a des fois, maintenant, où tu n'as plus l'air d'être ma sœur, ni Mère, mais une étrangère avec les mêmes cheveux magnifiques - *Il lui caresse les cheveux* »⁶.

Par la suite, le personnage devient complètement fou. Obsédé par Christine, il finit par ne plus distinguer l'une et l'autre, opérant un transfert total : « maintenant tu es Mère ! Elle parle à travers toi ! »⁷. Le suicide devient, pour le fils, le moyen de rejoindre sa mère : « Oui ! C'est le chemin vers la paix- [...] La mort est aussi une Île de Paix- Mère m'y attendra »⁸. Désir de mort et élan fusionnel vers un état prénatal semblent se confondre tout à fait, amenant Orin à mettre fin à ses jours, laissant Lavinia seule à la fin de la pièce.

3.2.1.2. *Lavinia/Électre*

Alors qu'Électre est totalement absente des *Euménides*, Lavinia joue un rôle central dans le dernier volet de la trilogie américaine. Elle apparaît, dans *Hantés*, comme une nouvelle Christine. Le personnage est toutefois pris dans ses contradictions, oscillant entre esprit du mal et désir de justice. La jeune femme finit par se châtier elle-même pour les crimes passés.

a. Lavinia, une nouvelle Christine

Dès l'ouverture de la pièce, Lavinia apparaît comme une nouvelle Christine :

« *Son corps, autrefois si mince et atrophié, s'est épaissi. [...] À présent, elle ressemble à sa mère [...], porte la même couleur verte qu'affectionnait Christine* »⁹.

Le dramaturge souligne, à plusieurs reprises, cette ressemblance physique¹. Le personnage semble par ailleurs prendre la place de sa mère dans sa relation avec Orin. La sœur maternelle

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibid.*, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 147.

son frère. La similitude concerne autant le corps que l'esprit. Orin le pointe du doigt, évoquant le changement de l'âme de sa sœur : « Peu à peu, elle s'est transformée comme celle de Mère », lui dit-il, « -comme si tu la lui volais- comme si sa mort t'avait enfin permis -de devenir elle ! »². De fait, Lavinia paraît rejouer le passé. Elle a les mêmes fantasmes que Christine. Elle rêve, comme elle, de la possibilité de l'amour, loin de l'univers puritain et mortifère des Mannon³. Elle nourrit aussi les mêmes désirs que sa mère, qu'elle révèle parfois malgré elle. Ainsi, elle s'exclame en embrassant Peter :

« LAVINIA, [...] *l'embrasse avec une passion désespérée. Embrasse-moi ! Serre-moi fort ! [...] Au plus fort du désespoir, dans un abandon frénétique. Désire-moi ! Prends-moi Adam ! Elle revient à elle en entendant ce nom qui lui échappe* »⁴.

Le lapsus montre une nouvelle fois que Lavinia a pris la place de sa mère. La jeune fille rappelle d'ailleurs qu'elle n'est, comme Christine, qu'à moitié-Mannon. C'est pourquoi elle semble parfois croire en la possibilité du bonheur, contrairement à Orin, qui lui, a définitivement accepté son destin. Seulement cet espoir est, de fait, condamné. Lavinia oscille entre et désir de justice et de vérité.

b. Les contradictions de Lavinia

Contrairement à Orin, Lavinia ne se sent pas coupable et croit pouvoir faire fi du passé : « Tout ça, c'est du passé, c'est terminé ! Les morts nous ont oublié ! »⁵. Pour la jeune fille, ce refoulement est possible, car les crimes étaient, selon elle, justifiés. Elle rappelle en ce sens que sa mère « aurait pu vivre », mais qu'elle « a choisi de se tuer pour se punir de son crime -de son plein gré »⁶. « C'était un acte de justice ! »⁷, s'exclame-t-elle. Orin, lui, insiste sur la nécessité du châtement et l'impossibilité de refouler le passé. Le frère devient la « mauvaise conscience »⁸ de sa sœur. Aussi Orin propose-t-il une autre interprétation de la mort de Christine : « Tu sais très bien », dit-il « que derrière tous tes efforts pour faire croire que le meurtre de ta Mère était un acte de justice, il n'y avait que ta haine et ta jalousie ! »⁹. Selon lui, c'est le complexe d'Électre qui a poussé Lavinia au crime. Nous avons pu montrer que, sous couvert de défendre la vérité, Lavinia ne cessait de mentir. Elle continue de le faire dans ce dernier volet, déployant beaucoup d'énergie pour garder le secret des crimes

¹ *Ibid.*, p. 150, p. 154, etc.

² *Ibid.*, p. 152.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁹ *Ibid.*, p. 166.

perpétrés, tandis qu'Orin cherche, lui, à les dévoiler. Lavinia reprend de force l'enveloppe scellée qui contenait les funestes secrets de la lignée des Mannon. Elle ment ensuite à propos de son frère : redoutant que celui-ci n'avoue ses crimes, elle le fait passer pour un insensé¹. Enfin, de la même manière qu'elle avait menti à propos du suicide de Christine, Lavinia fait passer la mort d'Orin pour un accident. Le personnage est donc pétri de contradictions : il se réclame constamment de la justice, tout en mentant continûment.

c. Le châtement de Lavinia

Lavinia est, malgré elle, possédée par « l'esprit du mal »². Bien qu'à moitié-Mannon, elle ne peut échapper à la condamnation de sa lignée. C'est ce qu'Hazel lui rappelle lorsqu'elle vient implorer la jeune fille de ne pas se marier avec son frère Peter :

« HAZEL. Tu n'épouserai pas Peter pour ruiner sa vie ! [...] Tu ne vois pas qu'il ne sera jamais heureux avec toi, que tu ne fais que l'entraîner dans cette chose terrible -quelle qu'elle soit- »³.

Lavinia finit par accepter sa malédiction et repousse Peter : « À moi l'amour n'est pas permis. Les morts sont trop forts »⁴. Plutôt que de se réfugier dans la mort, elle s'inflige un châtement plus terrible encore : celui de vivre dans la maison maudite, aux côtés des Mannon :

« LAVINIA. Je suis la dernière Mannon. Je dois me châtier moi-même ! Vivre seule ici avec les morts est un acte de justice pire que la mort ou la prison ! Je ne sortirai jamais et ne verrai personne ! Je vais faire clouer les volets pour que la lumière du soleil ne puisse jamais rentrer. Je vivrai seule avec les morts, et je garderai leurs secrets et les laisserai s'acharner sur moi, jusqu'à ce que la malédiction soit levée et que la dernière Mannon soit morte ! »⁵.

S'enfermant à jamais dans le « Temple de Haine et de Mort »⁶ qu'est le domaine des Mannon, Lavinia choisit, en écho aux pertes successives qu'elle a subies, et pour se punir de ses crimes passés, de s'infliger une mort symbolique, se conformant ainsi avec le destin qui nous avait été annoncé d'emblée : *Le Deuil sied à Électre*... Face à la lignée maudite des Mannon, deux personnages ressortent, au contraire, par leur innocence : Peter et Hazel.

3.2.2. Peter et Hazel, bons et purs

Pure invention d'Eugene O'Neill, le personnage de Peter Niles, comme celui de sa sœur Hazel, ne correspondent à aucune figure du mythe antique. Personnages secondaires et

¹ *Ibid.*, p. 159

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶ *Ibid.*, p. 182.

quasi-inexistants dans les deux premiers volets de la trilogie, Peter et Hazel prennent dans *Les Hantés* toute leur importance. Ils apparaissent comme l'exact contrepoint de l'autre duo fraternel, formé par Orin et Lavinia Mannon. L'un comme l'autre semblent avoir été créés par le dramaturge pour rendre plus sensible encore la malédiction tragique.

3.2.2.1. Peter

Peter incarne l'espoir de Lavinia. Revenant des Îles du Sud, celle-ci croit un moment pouvoir se « débarrass[er] du passé »¹. Le jeune homme, qui, au début de *Retour*, avait demandé la main de Lavinia, interroge une nouvelle fois celle-ci sur ses sentiments². Profondément bon, le personnage manifeste à plusieurs reprises son amour pour la jeune fille³, tout en étant aussi choqué de la sensualité dont cette dernière fait preuve depuis son voyage dans les Îles⁴. Lorsque, le lendemain de la mort d'Orin, Lavinia lui demande expressément de l'épouser, sans plus attendre, Peter lui rappelle, inquiet, les bienséances : « Mais -tu ne le penses pas, n'est-ce pas ? On ne peut pas. Le jour où Orin -ça aurait l'air - de lui manquer de respect »⁵. Notons, en passant, que Wajdi Mouawad n'hésitera pas, lui, à faire coexister, la plus grande joie avec le plus grand désespoir dans ses spectacles, dans ce que nous serons amenés à définir comme des hypoténuses émotionnelles⁶. Toujours est-il que Peter refuse. Foncièrement puritain, il abandonne même Lavinia lorsque celle-ci s'écrie avoir connu l'amour dans les Îles lointaines :

« LAVINIA. Je voulais apprendre l'amour avec lui- l'amour qui n'était pas un péché ! Et je l'ai fait, je te le dis ! Il m'a eue ! J'étais sa maîtresse !
PETER, [...], *la dévisage avec une répulsion horrifiée -avec une colère amère et désespérée*. Alors -Mère et Hazel avaient raison sur toi - tu es profondément mauvaise - pas surprenant qu'Orin se soit tué - Mon Dieu, je -j'espère que tu seras punie- Je- »⁷

Lavinia, impure, apparaît ici comme une résurgence de l'Ève biblique (rappelons que, ne pouvant réfréner son élan pulsionnel, elle vient d'enlacer le jeune homme en s'écriant : « Prends-moi, Adam ! »⁸). Pour le puritain Peter, l'acte sexuel est un péché. Dans un raccourci saisissant, on passe sans transition de la culpabilité sexuelle à la culpabilité criminelle, Lavinia incarnant le Mal : « tu es profondément mauvaise -pas surprenant qu'Orin se soit tué »⁹. Le jeune homme affirme la nécessité du châtement, ce que Lavinia ne tardera pas à s'infliger. Le

¹ *Ibid.*, p. 159.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 154, p. 155, p. 157, etc.

⁴ *Ibid.*, p. 188.

⁵ *Ibid.*

⁶ Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap.VII.II.B L'hypoténuse émotionnelle, p. 451-455.

⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁹ *Ibid.*

mariage (et donc la possibilité de l'amour et du bonheur) est interdit aux Mannon. Le personnage de Peter Niles permet de montrer que l'ouverture vers l'extérieur est définitivement impossible. Les Mannon sont une lignée condamnée dès le départ. Quiconque s'approche d'eux de trop près, se voit contaminé par l'« esprit du Mal »¹. Hazel pressent bien cette force négative qui émane de Lavinia, prête à flétrir tous ceux qu'elle côtoie : Peter, dit-elle, « finira par sentir ce que je sens. Vous ne serez jamais heureux parce que ça s'installera entre vous ! »². « Ça », cet esprit du Mal, cette force mortifère n'est autre qu'une pulsion de mort, une force tragique indéfinie, la fatalité à l'œuvre dès l'ouverture de la trilogie. Face à elle, Hazel incarne la puissance de l'innocente bonté.

3.2.2.2. Hazel

De même que Peter incarne l'espoir de Lavinia, Hazel incarne celui d'Orin. Seulement Orin, lui, n'est pas dupe. Il comprend d'emblée que ce bonheur et cet amour lui sont interdits : « Je n'ai aucun droit dans le même monde qu'elle » s'écrie-t-il, « C'est une île perdue ! »³. Hazel représente un danger pour Lavinia, car, si elle ne connaît pas la vérité, elle la pressent. Elle pressent la force mortifère qui gangrène les Mannon. C'est à elle qu'Orin cherche à révéler la vérité des crimes antérieurs, lorsqu'il tente de lui donner l'enveloppe scellée renfermant son manuscrit⁴. La jeune fille tient tête à Lavinia, pressentant enfin la vérité concernant le prétendu suicide d'Orin : « *Elle explose soudain*. C'est un mensonge de dire qu'Orin s'est tué par accident ! Je le sais ! Il l'a fait exprès ! »⁵. Souhaitant que son frère soit épargné, Hazel en appelle pour finir aux nobles sentiments de Lavinia : « Je sais que dans ton cœur, tu ne peux être entièrement morte à tout honneur et justice -toi, une Mannon ! »⁶. Elle incarne donc un idéal de pureté et d'innocence, qui, par effet de contraste, souligne la noirceur du monde condamné des Mannon.

Face à ces personnages individualisés par la narration, deux collectifs ressortent : le groupe choral, mené, une nouvelle fois, par Seth le jardinier/coryphée, et l'ensemble des Mannon morts, qui, malgré leur absence, restent omniprésents.

3.2.3. Le chœur et les fantômes du passé

La pièce *Les Hantés* s'ouvre, comme les deux volets précédents de la trilogie, par la présence d'un collectif, explicitement présenté comme un chœur par le dramaturge :

¹ *Ibid.*, p. 145.

² *Ibid.*, p. 184.

³ *Ibid.*, p. 163-164.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁶ *Ibid.*, p. 185.

« Un groupe de cinq hommes se tient dans l'allée près du banc devant à gauche. Seth Beckwith est parmi eux, ainsi qu'Amos Ames qu'on a déjà vu dans le premier acte de Retour. Les autres sont Abner Small, Joe Silva et Ira Mackel. Ces quatre personnages - Ames, Small, Silva et Mackel- sont, comme l'étaient les citoyens des premiers actes de Retour et des Pourchassés, un chœur destiné à représenter la ville, figurant un arrière-plan humain du drame des Mannon »¹.

Ce groupe, légèrement aviné, se réunit devant le domaine Mannon. Seth défie Abner, un de ses compagnons de beuverie, de rester un quart d'heure dans la maison, vide en apparence, mais hantée si l'on en croit les rumeurs. Croyant avoir aperçu le fantôme d'Ezra, Small perd son pari, fuyant à toute jambe le domaine, provoquant ainsi l'hilarité de ses camarades.

Dans *Les Euménides*, le groupe choral est constitué des Érinyes, ces puissances vengeresses qui doivent hanter à jamais le matricide Oreste. Chez Eschyle, le fantôme de Clytemnestre apparaît en songe aux Euménides. « [Bouleversant] la frontière entre les deux mondes, celui des morts et celui des vivants »², elle réclame que justice soit rendue. Alors que l'ombre de la mère assassinée surgit sur la scène antique, O'Neill, malgré le titre de sa pièce, « *Hantés* », « multiplie les usages métaphoriques de "fantôme" sans jamais montrer une seule apparition surnaturelle »³. Ariane Eissen souligne le statut dramaturgique particulier du fantôme de Clytemnestre dans *Les Euménides* :

« Il apparaît en songe au chœur endormi des Érinyes, à qui il revient de venger le matricide, et pourtant cette vision onirique est également partagée par les spectateurs, dont les regards embrassent les rêveuses et leur rêve, le sujet et l'objet, c'est-à-dire une représentation onirique. Bien avant Strindberg, le monde intérieur est ici projeté dans l'espace de la scène »⁴.

L'universitaire rappelle que cette particularité témoigne de

« la continuité qui existe entre ce que l'on voit et ce qui reste caché, l'invisible et le visible étant deux modalités différentes d'une même réalité. L'ensemble de la trilogie se déroule ainsi dans un monde où l'invisible (les puissances divines, comme les Érinyes, ou les morts) prend une part active à la vie des hommes »⁵.

Chez Eugene O'Neill, cette continuité entre le visible et invisible paraît d'emblée congédiée sur le mode comique. La peur d'Abner Small devant le fantôme d'Ezra qu'il a cru voir surgir provoque en effet l'hilarité de ses compagnons de beuverie⁶. On verra au contraire que, grâce

¹ *Ibid.*, p. 139.

² NIKIFORAKI Despoina, *Émergences de la théâtralité. Eschyle, Sénèque, Gably*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, p. 73.

³ EISSEN Ariane, "Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore", in *Dramaturgies de l'ombre*, art. cit.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 142.

à ce que nous définirons comme *hypoténuse de l'enchantement*¹, Wajdi Mouawad travaille, lui, à rétablir le pont entre le visible et l'invisible, mis à mal dans notre monde.

Dans le texte américain, le « fantôme », rappelle Ariane Eissen « est objet de discours métaphorisé, et ne sera visible que sous la forme -métaphorique elle aussi- de la maison des Mannon [et] des tableaux des ancêtres »². De fait, Lavinia et Orin s'adressent fréquemment à ceux-ci. Ce dialogue constant avec l'au-delà cristallise le domaine Mannon en un espace tragique :

« au centre de l'espace tragique est inscrit le dialogue avec les morts comme avec les puissances des dieux. Un espace où l'invisible se fait voir, que ce soit à travers le mort qui revient ou le dieu qui apparaît ou simplement à travers une action où mille signes attestent leur présence. Car il n'est pas besoin du fantôme intervenant comme personnage dramatique sur la scène ou du dieu venant se montrer et prendre la parole sur cette scène pour manifester que les morts sont toujours présents et les dieux actifs. Leur présence/absence forme le tissu même de l'action tragique »³.

Dans la pièce grecque, les Euménides pourchassent Oreste pour lui rappeler son crime. Quant à Lavinia et Orin, ils semblent avoir intériorisé les voix de leur lignée, dialoguant fréquemment avec les morts du passé. Ainsi, Lavinia, en « regard[ant] les portraits, les défiant », affirme-t-elle son droit au bonheur⁴. Lorsque, plus tard, elle espère, malgré elle, la mort de son frère, « dans un accès de remords affolé », elle cherche des yeux « inconsciemment les portraits des Mannon [...] comme s'ils étaient le symbole visible de Dieu »⁵. La lignée des Mannon apparaît comme une force transcendante, prémonitrice du châtement à venir. D'ailleurs les tableaux des ancêtres semblent la condamner après le suicide d'Orin : le regard de Lavinia

« tombe sur les portraits qui la regardent d'un air accusateur -les défiant. Pourquoi me regardez-vous comme ça ? Est-ce que ce n'était pas le seul moyen de garder votre secret à vous aussi ? Mais j'en ai terminé avec vous pour toujours maintenant, vous entendez ? »⁶.

Orin s'adresse, lui aussi, à ses ancêtres :

« ORIN, se tourne pour s'adresser aux portraits -moqueur et dément. [...] Vous trouverez Lavinia Mannon plus dure à briser que moi ! Vous devrez la pourchasser et la hanter pour l'éternité ! »⁷.

¹ Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap.V.III.A.2.3.Collision temporelle et hypoténuse de l'enchantement, p. 344-346.

² EISSEN Ariane, "Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore", in *Dramaturgies de l'ombre*, art. cit.

³ BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, op. cit., p. 63.

⁴ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 158.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁷ *Ibid.*, p. 178.

Les Mannon morts hantent les vivants de leur poids obsédant et culpabilisant. Ils apparaissent de manière métonymique sur le plateau à travers les portraits des ancêtres, ranimés par les différents propos qui leur sont adressés par Orin et Lavinia. Une fois encore, l'espace-temps porte les stigmates d'une fatalité sous-jacente, et néanmoins irréprouvable.

3.3. L'espace-temps

Dans le texte antique, Oreste quitte Delphes pour rejoindre Athènes, traversant « la terre ferme et la mer »¹. Parallèlement, Orin et Lavinia rejoignent le domaine des Mannon après un séjour dans les Mers du Sud. Le déplacement spatial concrétise l'écoulement du temps qui sépare *Hantés* (*Les Euménides*) de *Pourchassés* (*Les Choéphores*). Toutefois, alors que l'espace des *Euménides* est essentiellement extérieur, la pièce *Hantés* alterne entre le dehors et le dedans. Les premier et dernier actes se déroulent à l'extérieur de la maison ; les actes II et III, à l'intérieur. Le domaine, est, plus que jamais, un espace empreint de fatalité.

3.3.1. Un espace condamné

Peuplée de morts, la maison Mannon est « maudite »². Elle devient le châtement inéluctable des criminels.

3.3.1.1. Une maison peuplée de morts

La maison est présentée comme une maison hantée. Dès l'ouverture de la pièce, Seth et ses compagnons de beuverie relaient ces rumeurs fantastiques. « Le cimetière », rappelle le jardinier, « est plein de Mannon, et ils passent tous leurs nuits ici, à la maison »³, pariant à son ami Abner Small qu'il ne parviendra pas à rester seul à l'intérieur de l'édifice. C'est dans cette maison qu'Ezra est mort assassiné (dans *Retour*) et que Christine s'est suicidée (dans *Pourchassés*). L'espace est lourd des cadavres passés. Le dramaturge esquisse une ambiance inquiétante. La scène 2 de l'acte I, qui a lieu dans le salon, déploie une sinistre atmosphère :

« Dans cette lumière faible et dispersée, la pièce est pleine d'ombres. Elle a cet aspect lugubre des pièces restées longtemps fermées. Les meubles recouverts ont un aspect fantomatique. Dans la lumière vacillante des bougies, les yeux des portraits Mannon brillent d'une lueur sinistre et menaçante »⁴.

Les yeux des tableaux « brillent », les morts sont comme dotés d'un lointain remugle vital. La même sensation émane à l'acte III, grâce au clair-obscur ménagé par le dramaturge.

¹ ESCHYLE, *L'Orestie : Les Euménides*, traduction d'Hélène Cixous, Tours, Éditions Théâtre du Soleil, 1992, p. 29.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 186.

³ *Ibid.*, p. 140.

⁴ *Ibid.*, p. 150.

« la lampe est allumée, mais baissée au minimum. Deux bougies brûlent sur la cheminée, [...] projetant leur lumière vacillante sur le portrait d'Abe [...], et des autres Mannon [...]. Les yeux des portraits semblent animés d'une amère intensité, leur regard figé »¹.

L'évocation récurrente des portraits des ancêtres, métonymies de la lignée maudite, inscrit la fatalité dans le concret de l'espace. Plus généralement, la maison fait peur. Elle capte, à plusieurs reprises, les regards des personnages², apparaissant, peu à peu elle-même comme un personnage à part entière. La maison, hantée par les ombres des morts passés, semble annoncer les morts à venir.

3.3.1.2. Une maison « maudite »³

Le malheur et la mort semblent indissociables du domaine. Seth affirme qu'elle renferme « un esprit du mal »⁴, il y avait «- comme quelque chose de pourri dans les murs! »⁵. Ce constat est partagé par tous les personnages. Lavinia définit le lieu comme « un temple de Haine et de Mort »⁶, dans lequel nul repos n'est possible. Hazel a le même pressentiment⁷. C'est pourquoi la jeune fille cherche, en vain, à éloigner Orin de cet endroit pour tenter de le sauver⁸. Parallèlement, Peter souhaite à la fin de la pièce, extraire Lavinia de cette « maudite maison »⁹. Se confiant à Seth, Vinnie exprime le même espoir : quitter le domaine Mannon, c'est entrevoir la possibilité du bonheur à travers la perspective du mariage avec Peter : « Je vais l'épouser ! [J']oublie cette maison et tout ce qui s'y est jamais passé ! [...] Les portraits des Mannon pourriront sur les murs et les fantômes retourneront à la mort. »¹⁰. La malédiction du lieu est intimement liée à celle de la lignée. Lavinia rêve de rompre à jamais avec l'une et l'autre, chimère qu'elle imaginait également possible lors de son séjour dans les Îles du Pacifique¹¹. La réalité est tout autre. Comme l'annonce le titre de la trilogie *Le Deuil sied à Électre*, Lavinia ne peut pas plus fuir la maison Mannon qu'elle ne peut échapper à son destin, contrainte de vivre pour toujours aux côtés de ses morts.

3.3.1.3. Une maison-châtiment

Le domaine Mannon ne vient pas seulement refléter la malédiction qui pèse sur la famille. Elle devient aussi le châtement de celle-ci. En s'enfermant jour et nuit dans le bureau

¹ *Ibid.*, p. 169.

² *Ibid.*, p. 140, p. 147, p. 148, etc.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 145-146.

⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁷ *Ibid.*, p. 146-147.

⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁹ *Ibid.*, p. 186.

¹⁰ *Ibid.*, p. 183.

¹¹ *Ibid.*, p. 165-166.

de son père pour écrire les mémoires des Mannon et livrer le secret de leur « destin pourri »¹, Orin en a l'intuition, lorsque, s'adressant à sa sœur, il s'écrie : « Je hais la lumière du jour Elle est comme un œil accusateur ! Non, nous avons renoncé au jour [...]. La nuit perpétuelle - l'obscurité de la mort dans la vie- c'est la demeure qui convient au crime ! »². Le propos d'Orin révèle comme une intériorisation des Érinyes présentes dans la pièce eschyléenne. En effet, dans le texte antique, ces Furies, « dotées de la mémoire du mal »³, poursuivent le matricide Oreste en réclamant justice et châtement. Ces noires vengeresses du crime, puissances souterraines, entretiennent un lien profond avec l'ombre, elles qui évoluent « sous la terre/Et dans l'obscurité qui dit non au soleil »⁴. Orin semble avoir assimilé ce choix des ténèbres lorsqu'il s'enferme dans le bureau d'Ezra, pour s'immerger dans les tréfonds criminels de la mémoire familiale. À ce stade de la pièce, Lavinia, elle, croit encore pouvoir échapper à ce châtement. Ce n'est qu'à la fin de *Hantés*, que la jeune fille accepte son inéluctable damnation : non la mort, mais la vie aux côtés des morts.

« LAVINIA. Je vais faire clouer les volets pour que la lumière du soleil ne puisse jamais rentrer. Je vivrai seule avec les morts, et je garderai leurs secrets et les laisserai s'acharner sur moi, jusqu'à ce que la malédiction soit levée et que la dernière Mannon soit morte ! »⁵.

Lavinia s'enferme à jamais dans la maison des Mannon. La clôture de l'espace renvoie à celle du temps. Circulaire et pulsionnel, celui-ci charrie avec lui le destin malheureux de la lignée.

3.3.2. Un temps circulaire et pulsionnel

Sous une apparente avancée linéaire, le temps progresse, dans ce dernier volet, comme dans l'ensemble de la trilogie, de manière circulaire.

3.3.2.1. Un temps linéaire et circulaire

Le dramaturge donne l'impression que le temps avance de manière linéaire. Ainsi, *Hantés*, dernier volet de la trilogie qui fait suite à *Pourchassés*, a-t-il lieu « un an plus tard »⁶. Au cours de cette ultime pièce, le temps s'écoule de manière progressive, mais erratique. L'acte II se déroule un mois après l'acte I⁷, tandis que l'acte III suit immédiatement l'acte antérieur⁸. Enfin, l'acte IV a lieu trois jours après la fin de l'acte III. Pour rendre cet écoulement du temps sensible, O'Neill utilise différents moyens. L'évocation du voyage

¹ *Ibid.*, p. 165.

² *Ibid.*, p. 162.

³ ESCHYLE, *L'Orestie : Les Euménides*, op. cit., p. 35.

⁴ *Ibid.*

⁵ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 162.

⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁸ *Ibid.*, p. 169.

d'Orin et Vinnie dans les Îles du Pacifique, tout comme celui des changements physiques qui ont affecté ces derniers (la jeune fille a grossi¹, tandis que la barbe de son frère a poussé²) rendent cette avancée sensible. Les variations de lumière, précisément décrites par le dramaturge (« *La lueur du soleil a disparu [...], il commence à faire noir* »³, ...), permettent, elles aussi, de donner à voir le passage du temps.

Cependant, cette avancée, linéaire, se double d'une progression circulaire. Ainsi, la fin de la pièce renvoie-t-elle, très explicitement, au début de celle-ci. À la fin de *Hantés* en effet, Lavinia demande à Seth de barricader la maison : « Va », dit-elle, « ferme les volets et cloue-les solidement »⁴. Or, c'est par cette image des volets fermés, qui clôt la trilogie, que le texte s'ouvrait : « *Tous les volets sont fermés. Des planches sont clouées en travers de la porte d'entrée, montrant que la maison est inoccupée* »⁵. Par cette boucle, l'auteur crée un effet de circularité. Le spectateur peut avoir l'impression que l'histoire va recommencer. Ce sentiment est d'autant plus probable que la trilogie se fonde sur le motif de la répétition.

En revenant chez eux, Orin et Lavinia ne cessent, par exemple, de revivre des moments du passé. Ainsi, l'espace fait ressurgir le souvenir de Christine peu de temps avant son suicide :

« *Quand ils atteignent l'endroit où sa mère s'est assise en gémissant, la dernière fois qu'il l'a vue vivante, il s'arrête avec un frisson. ORIN, balbutie -pointant du doigt. C'était ici - elle- la dernière fois que je l'ai vue vivante* »⁶.

Plus généralement, l'impression d'une résurgence du passé dans le présent est récurrente, ce qui crée le sentiment d'un destin inéluctable.

« La construction du texte, par la reprise des mêmes répliques d'une génération à l'autre, et la progression du spectacle, par le retour de gestes ou de dispositifs identiques, imposent peu à peu l'idée [d'une] fatalité entraînant inexorablement tous les Mannon vers la haine et vers la mort »⁷.

Lavinia apparaît sur scène comme une nouvelle Christine, nous l'avons montré⁸, même Peter s'y trompe⁹. Plus tard, ce n'est plus sa mère, mais Marie Brantôme que Vinnie semble faire

¹ *Ibid.*, p. 147.

² *Ibid.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁷ EISSEN Ariane, "Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore", in *Dramaturgies de l'ombre*, art. cit.

⁸ Voir *supra*, II^{ème} partie. Chap.II.B.3.2.1.2.a.Lavinia, une nouvelle Christine, p. 247-248.

⁹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, *op. cit.*, p. 154.

revivre¹. Le désir présent rejoue des désirs passés, qu'il s'agisse du désir amoureux (comme lorsque, à travers Wilkins, dont Lavinia s'est éprise dans les Îles du Sud, la jeune fille aspirait à retrouver le capitaine Adam Brant²) ou du désir de mort, lorsque Lavinia se surprend à espérer la disparition de son frère, comme elle espérait celle de sa mère :

« LAVINIA, portant les mains à ses oreilles. Pour l'amour de Dieu, tu vas te taire ! Puis son épouvante se muant subitement en une rage violente -répétant inconsciemment exactement la même menace qu'elle avait faite à sa mère dans le deuxième acte de Retour. Fais attention, Orin! Tu seras responsable si- !»³.

Derrière une apparente avancée linéaire, l'écoulement temporel est en réalité circulaire. La répétition construit la fatalité à laquelle sont soumis des personnages alternativement mus par des élans de vie ou de mort. Le temps, cyclique, se fait pulsionnel.

3.3.2.2. *Un temps pulsionnel*

Le spectateur a en effet l'impression de voir se rejouer plusieurs fois les mêmes scènes, les mêmes histoires. Cela est notamment rendu possible par le choix de la trilogie elle-même, et par l'épaisseur du temps qui lui est inhérente. En choisissant d'écrire une tri- puis une tétralogie avec *Le Sang des Promesses*, en « s'inscrivant dans le mouvement du "grand format" »⁴, Wajdi Mouawad crée lui aussi des effets d'échos et de répétitions qu'il s'agira d'analyser. Chez O'Neill, la relation ambiguë qu'Orin entretient avec sa sœur réactive la sensation d'un temps pulsionnel. Ariane Eissen montre que « le motif de l'inceste réaffirme l'enfermement des Mannon et crée un effet de répétition entre le couple des parents et celui des enfants »⁵. Cette récurrence est d'ailleurs mise en évidence par le dramaturge :

« LAVINIA, avec un [...] accès de sarcasme délibérément cruel **qui rappelle sa mère dans le dernier acte de Retour, quand elle harcelait Ezra Mannon jusqu'à la fureur, juste avant le meurtre.** Et si ce n'était pas le cas ? Je ne suis pas ta propriété ! [...]!
ORIN, **réagissant comme son père l'avait fait** - le visage livide- avec un cri de fureur rauque, la saisissant à la gorge. Toi -toi putain ! Je vais te tuer ! »⁶ [**c'est nous qui soulignons**].

Mue par un désir de vie et d'amour, Lavinia rejoue le rôle de sa mère Christine, tandis qu'Orin, poussé par un élan de mort, ne peut manquer de rappeler Ezra. Le fils est d'ailleurs tout à fait conscient qu'ils sont agis par les mêmes forces que celles qui animaient leurs parents : « Tu ne vois pas que j'occupe la place de Père et toi celle de Mère ? »⁷. Comme le

¹ *Ibid.*, p. 177.

² *Ibid.*, p. 165.

³ *Ibid.*, p. 168.

⁴ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute-tension", art. cit., p. 50.

⁵ EISSEN Ariane, "Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore", art. cit.

⁶ *Ibid.*, p. 166-167.

⁷ *Ibid.*, p. 167.

souligne Ariane Eissen, « c'est le conflit entre Thanatos et Éros, pulsion de vie et pulsion de mort, auquel tous les Mannon doivent faire face [...]. Tous les personnages sont traversés par ces deux pulsions contraires »¹. Ainsi donc, même si, à plusieurs reprises, les Mannon espèrent vivre l'amour (espoir cristallisé par le motif des Îles Bienheureuses), ils sont en réalité tous soumis à l'« esprit du mal »² et à la mort, que celle-ci soit réelle (comme pour Ezra, Brant, Christine, ou Orin), ou symbolique comme l'enfermement de Lavinia. Il est possible de voir dans ce temps pulsionnel, oscillant, de manière récurrente entre Éros et Thanatos, une influence d'*Au-delà du principe de plaisir* de Freud qu'Eugene O'Neill reconnaît avoir lu³. Retrouvera-t-on une trace de ce temps pulsionnel, vecteur de fatalité, dans la dramaturgie de Wajdi Mouawad ?

III. PISTES

La diversité des textes-sources et des œuvres o'neilliennes et mouawadiennes nous a amenée à plonger dans la dramaturgie de deux réécritures majeures de l'auteur américain : *Désir sous les ormes* et *Le Deuil sied à Électre*. Il s'est agi d'explorer méthodiquement le fonctionnement de ces pièces, en envisageant, pour chacune, la trame narrative, les personnages et l'espace-temps, afin d'en apprécier les variations par rapport aux modèles antiques. Ce faisant, plusieurs caractéristiques de l'écriture d'Eugene O'Neill sont apparues, nous amenant à questionner en retour celle de Wajdi Mouawad. Nous nous proposons de répertorier ici les différentes pistes d'analyse qui ont surgi de cette étude.

Le choix des sources est un des premiers éléments à interroger. Alors qu'O'Neill s'inspire, essentiellement, d'Eschyle, Wajdi Mouawad, lui, se réclame très fréquemment de Sophocle. Pourquoi ? En quoi la récurrence de cette référence est-elle révélatrice de son esthétique ? L'analyse des réécritures américaines a ensuite pu mettre au jour comment les forces inconscientes des personnages en venaient à soumettre ceux-ci à une transcendance qui n'était plus divine, comme dans les textes antiques, mais générationnelle. Ces forces irrépressibles, héritées du passé, se sont vues concrétisées par l'espace dramatique o'neillien, que ce soit à travers le sol sec et rocailleux de la ferme d'Ephraïm, enserrée par deux gigantesques arbres oppressants (*Désir sous les ormes*), ou par le temple clos et mortifère de la famille Mannon (*Le deuil sied à Électre*). Dans quelle mesure ces mécanismes inconscients

¹ EISSEN Ariane, "Le fantôme dans *Le Deuil sied à Électre*, ou les pièges d'une métaphore", art. cit.

² O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 145.

³ HALFMAN Ulrich, *Eugene O'Neill : Comments on the Drama and the Theater. A source book*, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1987, p. 85.

se trouvent-ils vecteurs de fatalité dans l'œuvre mouawadienne ? L'espace de ses créations porte-t-il les stigmates de ces mouvements profonds et inéluctables de l'âme humaine ? L'écriture dramatique est-elle, pour l'auteur-metteur en scène une manière de « sans cesse sur le métier son roman familial »¹? Le corollaire de cette interrogation touche au rôle du secret dans les œuvres étudiées. Chez O'Neill, il arrive que des personnages gardent le silence concernant certaines actions répréhensibles qu'ils auraient commises. Le secret joue également un rôle majeur dans la dramaturgie des spectacles de Wajdi Mouawad. Pour l'artiste contemporain cependant, le mystère est transcendant. Il n'est pas dû à une simple décision humaine. Absolu, il s'impose à tous, personnages et spectateurs, jusqu'au moment de la révélation finale². Comment, dès lors, le dramaturge franco-libanais recrée-t-il un sentiment de verticalité dans ce « théâtre sous haute-tension »³?

Cela nous amènera à penser ensuite la question de la réception. La dramaturgie o'neillienne permet parfois un décalage entre les protagonistes et le public. Nous analyserons comment et pourquoi l'écriture de Wajdi Mouawad tente, en revanche, de construire la concomitance de leurs réactions. Le questionnement de la place du chœur s'avère alors nécessaire. La lecture des pièces d'Eugene O'Neill a en effet révélé l'attention particulière que le dramaturge américain réservait à la réécriture de cette figure collective. Celle-ci semble, *a priori*, moins évidente chez Wajdi Mouawad. Qu'en est-il en réalité ? Retrouve-t-on des résurgences chorales dans ses créations inspirées des mythes antiques ? Si oui, qui sont ces groupes ? Quelles sont leurs éventuelles fonctions (informative, dramatique, lyrique, réflexive...) ? Personnage pluriel, le chœur apparaît comme un point névralgique d'une dramaturgie qui entrelace l'intime et le collectif.

Dans *Le Deuil sied à Électre*, l'Histoire apparaît comme une toile de fond donnant à voir à grande échelle les conflits domestiques : la Guerre de Sécession s'impose comme le miroir grossissant des conflits fraternels qui déchirent la famille Mannon. Quel(s) rôle(s) l'Histoire joue-t-elle dans les créations de Wajdi Mouawad ? Est-elle un simple décor venant refléter les déchirements intimes ou s'immisce-t-elle plus avant dans la construction dramaturgique de l'histoire ? L'analyse de l'œuvre müllérienne nous amènera à approfondir cette question. Plus généralement, le rapport au temps s'avère digne d'intérêt. Plusieurs télescopages temporels ont pu être repérés dans les textes américains, à travers des songes prémonitoires, des lapsus ou des résidus d'ironie tragique, donnant à pressentir combien le présent, lesté des morts du passé, présageait déjà certaines horreurs à venir. Qu'en est-il dans

¹ SARRAZAC Jean-Pierre, "Le Roman dramatique familial d'Eugene O'Neill", in *Théâtres intimes*, art. cit., p. 56.

² Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap.VII.C.La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

³ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute-tension", art. cit., p. 50.

l'œuvre de l'auteur-metteur en scène contemporain ? Les effets d'échos et de répétitions, permis par le choix du « grand format »¹, créent la sensation d'un temps épais, reliant le passé au présent, pour réintroduire l'inéluctable du destin antique dans la réécriture. Comment cette épaisseur temporelle se concrétise-t-elle, dans l'écriture et sur le plateau ? Restaurant une continuité entre le visible et l'invisible, Wajdi Mouawad crée une *hypoténuse de l'enchantement*² que nous chercherons à définir avec plus de précision. Une autre notion, celle d'*hypoténuse émotionnelle* a pu être esquissée au cours de ce premier cheminement comparatif. Nous y reviendrons³. Il convient, pour le moment, de confronter l'œuvre contemporaine à un tout autre univers artistique : celui d'Heiner Müller.

¹ *Ibid.*

² Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap.V.III.B.2 Renouer avec la dimension cyclique du mythe par des résonances entre les œuvres, p. 355-372.

³ Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap.VII.II.B L'hypoténuse émotionnelle, p. 451-455.

CHAPITRE IV.

...AU TRAGIQUE COLLECTIF

(HEINER MÜLLER / WAJDI MOUAWAD)

I. LE CHEMINEMENT COMPARATIF

Autant la comparaison de l'œuvre mouawadienne avec celle d'Eugene O'Neill semblait s'imposer, autant son rapprochement avec la création d'Heiner Müller peut, *a priori*, surprendre. Le dramaturge franco-libanais et l'écrivain est-allemand paraissent fondamentalement étrangers l'un à l'autre.

A. Heiner Müller et Wajdi Mouawad, « deux êtres que tout sépare »¹ ?

Heiner Müller (1929-1995) est un poète, auteur dramatique et metteur en scène allemand. L'essentiel de sa production s'est fait en République Démocratique Allemande, de la naissance de celle-ci en 1949, à la chute du mur de Berlin en 1989. Alors qu'Eugene O'Neill est explicitement cité par Wajdi Mouawad, celui-ci n'a, à notre connaissance, jamais mentionné le dramaturge est-allemand. Il n'y a là rien de très étonnant. Les identités artistiques de ces deux créateurs sont diamétralement opposées. En effet, comme le rappelle Catherine Naugrette, Heiner Müller constate, dès la fin des années cinquante,

« l'impossibilité [...] de pratiquer encore l'écriture dramatique, la réécriture surtout, comme l'achèvement ou le parachèvement d'une forme. Si réécriture il y a, elle ne peut être que de l'ordre du matériau, des décombres et du fragmentaire »².

Georges Banu définit au contraire Wajdi Mouawad comme « un artiste bâtisseur »³, qui « ose dresser des édifices aux proportions démesurées »⁴. L'écriture fragmentée du dramaturge est-allemand s'oppose donc au choix mouawadien du « grand format »⁵.

Müller comme Mouawad partent pourtant du même état des lieux. L'un⁶ comme l'autre citent Adorno pour rappeler l'impasse de la création littéraire après Auschwitz :

« Theodor Adorno a été une clé : "Pas de poésie après Auschwitz " écrit-il en substance [...]. Walter Benjamin aussi, qui a écrit "On ne sait plus raconter des histoires, on ne sait plus que se plaindre " »⁷.

La similarité du constat les conduit toutefois à des choix esthétiques opposés. Si l'« hypoténuse est cette diagonale fabuleuse qui relie, en leur point le plus éloigné, deux segments

¹ MOUAWAD Wajdi, "Le Cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 7.

² NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 27-28.

³ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", *Traduire Sophocle*, op. cit., p. 50.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ MÜLLER Heiner, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, Paris, L'Arche, 1991, p. 192.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Voyage*, op. cit., p. 37-38.

pourtant attachés à leur base en angle droit »¹, alors, l'angle droit réunissant à leur base ces deux artistes, c'est bien l'intime conviction de la désagrégation de notre monde. Partant de là, les chemins empruntés par ces deux auteurs se situent aux antipodes. Wajdi Mouawad rappelle cette alternative :

« On peut [...], comme artiste, témoigner de l'effritement du monde par l'effritement de l'art, mais il existe aussi une autre manière de tenir qui consiste à redonner de la cohérence au milieu de l'incohérence »².

Pour contrer l'écroulement du monde, l'auteur franco-libanais opte pour la narration. Heiner Müller, lui, la refuse. Wajdi Mouawad raconte des histoires, ce qui lui vaut plusieurs attaques, qui l'ont amené à justifier la voie qu'il emprunte :

« un jour, j'ai réalisé, par des réactions violentes à mon égard, que je racontais des histoires. Ça a été une période assez déstabilisante [...]. On me disait : "Tu es un conteur... ", "Tu es un fabricant... ", "Tu es un affabulateur... "[...]. Tous ces jugements, avec ce que cela induisait de mépris caché, de suffisance, d'amitié jalouse, de moralisme vertueux, il a fallu apprendre à les gérer [...].

Y a-t-il un tabou de la narration en France ? Est-ce un diktat de la mode ? Est-ce ringard ? J'ai essayé de comprendre d'où cela pouvait provenir [...]. Peut-on lier le traumatisme des grandes guerres européennes du XXème siècle et des camps à la montée d'une suspicion sur le récit et les histoires ? [...]

J'ai traversé toutes ces interrogations [...] pour arriver à une conclusion toute simple. [Ce] n'est pas mon histoire. Mon histoire est d'ailleurs : personne dans ma famille n'a collaboré ni résisté, personne n'est mort dans un camp de concentration ou n'y a survécu. Me dire cela, ce fut aussi me demander : "Quelle est mon histoire ?" »³.

En revanche, pour Heiner Müller, il s'agit moins de raconter des histoires que d'expérimenter de nouvelles formes dramatiques à travers sa *factory* :

« Travailler sur Shakespeare -ou sur d'autres "grands auteurs", d'autres "grands drames", Sénèque ou Sophocle, *Médée* ou *Philoctète*, déconstruire les pièces, s'en servir de matériaux, les coller, les monter, les confondre avec d'autres matériaux, détourner et utiliser des fragments hétérogènes pour les couder enfin dans la trame d'un nouveau texte, au travers de ce mouvement fondateur du drame contemporain que Jean-Pierre Sarrazac qualifie de *rhapsodique*, bref ce que Müller appelle la *factory* permet d'appréhender la réalité au présent »⁴.

Wajdi Mouawad choisit donc d'échafauder des récits avec « début-milieu-fin »⁵, à travers des constructions de grande ampleur, tandis qu'Heiner Müller utilise le texte comme matériau, dans une écriture fragmentaire, stigmate de l'effritement du monde : « tout sépare »⁶ donc ces

¹ MOUAWAD Wajdi, " Le Cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 7.

² MOUAWAD Wajdi, *Voyage*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*, p.36-39.

⁴ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 91.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Voyage*, op. cit., p. 11.

⁶ MOUAWAD Wajdi, "Le Cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 7.

deux artistes. Quelle serait, dès lors, la ligne imaginaire susceptible de réunir ces antipodes ? Le recours au mythe antique, assurément.

B. Points de jonction

Outre la convocation des mythes antiques, la mobilisation de la matière historique, le travail de mémoire mené à travers l'écriture pour exhumer les cadavres des charniers, nous invitent à rapprocher ces deux dramaturges.

1. Le matériau mythique

Nous avons analysé les différentes modalités du recours au mythe dans l'œuvre mouawadienne¹. Les réécritures müllériennes sont, elles aussi, nombreuses et variées. On situe habituellement l'intérêt de l'auteur est-allemand pour ce matériau du début des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix. L'écrivain se serait alors détourné « du modèle (revisité) des "histoires de production" pour se pencher [...] sur des textes antiques »². Florence Baillet montre qu'en réalité, le « travail de Müller sur les mythes déborde [...] le cadre chronologique qui est généralement admis dans la critique »³. Ainsi, le dramaturge est-allemand avait-il écrit un poème sur Philoctète dès 1950. Par ailleurs, les emprunts aux mythes sont encore nombreux dans les années quatre-vingt (*Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* a été écrit en 1982, *Anatomie Titus Fall of Rome*, en 1984).

Il faut dès lors distinguer les formes diverses que les mythes et histoires de l'Antiquité prennent dans l'œuvre müllérienne. Dans son mémoire portant sur *Le Matériau mythique grec dans le théâtre de Heiner Müller*⁴, Johanne Peyras distingue les œuvres où les variations reprennent la quasi-totalité de l'argument de la pièce originale et qui se situent « entre la traduction et l'adaptation »⁵ (c'est le cas de *Philoctète*, adapté de la pièce de Sophocle en 1965, *Œdipe Tyran*, réécrit d'après la traduction de Sophocle par Hölderlin en 1966, ou encore *Prométhée*, en 1967, qui s'appuie sur le texte d'Eschyle), de celles où les références au mythe procèdent par l'insertion de récits ou d'allusions (c'est le cas d'une pièce comme *Ciment*, écrit en 1972, où se trouve par exemple l'insert *Héraclès 2 ou l'Hydre*), de

¹ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. II. Une œuvre en tension, p. 59-169.

² BAILLET Florence, *Heiner Müller*, Paris, Belin, coll. Voix allemandes, Théâtre, 2003, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ PEYRAS Johanne, *Le Matériau mythique grec dans le théâtre de Heiner Müller*, Mémoire de master I en Études Théâtrales, dirigé par Eloi Recoing, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études Théâtrales, 2009-2010, p. 1.

⁵ BAILLET Florence, *Heiner Müller*, *op. cit.*, p. 78.

celles enfin qui forment la trame ou le fil conducteur d'un ensemble dramatique (pour *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes*).

2. Mythe, Histoire et travail de mémoire

L'œuvre d'Heiner Müller, comme celle de Wajdi Mouawad, se nourrit des textes antiques. Par ailleurs, chez l'un comme chez l'autre, le recours au mythe permet de dépasser la destinée individuelle pour embrasser celle du groupe : « les mythes », affirme Heiner Müller, « sont des expériences collectives coagulées »¹. Parallèlement, Georges Banu rappelle qu'à l'instar des « Grecs », Wajdi Mouawad « constitue [...] une communauté au sein de laquelle se détache un protagoniste confronté à l'expérience de l'extrême, à la déchirure absolue »². Grâce au mythe, le singulier se fond dans le pluriel douloureux de l'Histoire, qui se trouve au cœur des préoccupations des deux dramaturges :

« Je pense qu'il est très important d'avoir [...] un théâtre, où l'histoire soit mise au jour. Il faudrait que ce théâtre [...] ne se contente pas de proposer des produits du jour ou d'actualité, [...] il est très important d'affirmer le théâtre comme un lieu d'écriture de l'histoire »³,

déclare Heiner Müller dans un de ses entretiens. Mouawad, quant à lui, nous invite à concevoir l'art (et par conséquent, le théâtre), comme cet « os [...] sur lequel l'Histoire se brise les dents » :

« L'Histoire est un dieu affamé et gourmand. Il dévore tout sur son passage et réclame toujours plus, son lot de chair et de sang. Le mouvement des hommes établit toujours les règles qui mèneront vers d'autres hécatombes pour que se rassasie l'Histoire en marche. Lorsque cette Histoire atteindra la dernière seconde de son existence, lorsqu'il ne restera plus aucun homme pour la nourrir de son sang, elle aura atteint alors son point d'achèvement et sera devenue le dieu que nous ne cessons de construire. Qu'est-ce qu'une œuvre d'art aujourd'hui ? Des objets indigestes. L'art doit être cet os, cet événement immangeable sur lequel l'Histoire se brise les dents. Elle l'avale, mais alors l'art commence son œuvre radioactive dans le ventre de l'Histoire qui, empoisonnée, sera forcée de le recracher. À la fin, ne restera que le dieu avec ces objets indigestes, impossibles à dévorer, ultime victoire des hommes contre la violence des dieux »⁴.

Si le lien de ces deux dramaturgies à l'histoire est évident, il reste à préciser, dans le cours de cette analyse, la nature de chacun d'eux.

¹ MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures*, traduction Michel Deutsch, avec la collaboration de Laure Bernardi, Paris, L'Arche, 1996, p. 271.

² BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 52.

³ KLUGE Alexander/MÜLLER Heiner, "Le soc de charrue du mal", in *Esprit, pouvoir et castration, Entretiens inédits* (1990-1994), traduction Marianne Beauviche et Eleonora Rossi, Paris, Éditions théâtrales, 1997, p. 34.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Voyage, op. cit.*, p. 57-58.

Cette obsession de l'histoire chez ces deux auteurs s'explique, en partie, par leur vécu respectif. Heiner Müller, en intitulant son autobiographie *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*¹, rappelle que son existence s'est déroulée durant le nazisme, puis le socialisme de la République Démocratique Allemande. La violence du vécu intime est propice à la naissance du tragique. *A contrario*, Müller affirme que « ce qui ne fonctionnait pas à l'Ouest, c'était la tragédie. Il n'y avait aucun regard pour la dimension tragique de l'histoire, on en restait à la dimension sentimentale »². Wajdi Mouawad rappelle, lui, la nécessité de rattacher l'écriture à une transcendance, même si celle-ci ne peut plus être d'ordre divin :

« Même si les dieux ne sont plus là : c'est pas grave, on va quand même continuer à faire en sorte que la mort dialogue avec quelque chose de plus grand. Pour tomber dans une fête, ce qu'on appelle la tragédie, et ne pas être dans le drame »³.

Le vécu douloureux de l'Histoire est dès lors susceptible de réintroduire le tragique. Comme le montre Catherine Naugrette, il entraîne l'écriture müllérienne à transiter par le mythe :

« L'analyse de la dramaturgie du matériau mythique met en lumière une nécessité du détour par le mythe d'ordre plus intime. L'expérience de l'histoire en forme le noyau. L'écriture du mythe est déterminée par le vécu müllérien de la pression de l'histoire du XX^e siècle, par le vécu du conflit, et par la volonté de se confronter à un passé national dans un travail de mémoire tant individuel que collectif »⁴.

Le passage par le mythe antique ne vient pas seulement rendre compte de l'expérience douloureuse de l'histoire. Il est aussi un moyen d'interroger le passé collectif. On retrouve cette dimension dans les propos de Wajdi Mouawad. À cause de la Guerre civile qui sévissait dans son pays, le dramaturge a dû le quitter lorsqu'il était enfant :

« Longtemps, j'ai dit : "Moi, je n'ai connu que quatre ans de guerre", sorte de culpabilité d'avoir été exilé contrairement aux autres Libanais, ceux qui sont restés, qui n'ont pas "fui" et qui ont vécu dix-neuf années de guerre. La comptabilité des années créant chez moi une gêne, un malaise. [...] Je fais partie d'une tranche d'âge où les Libanais qui sont de la génération de mes parents me disent : "Oublie", lorsque je leur pose la question : "Mais qui tirait sur qui ?" Et ceux qui auraient l'âge de mes enfants me disent : "La guerre ? Quelle guerre ? De quoi tu parles ? Il n'y a pas eu de guerre". Le Liban est dans l'incapacité de raconter son histoire car aucun travail de responsabilité n'a été réellement fait. Y a-t-il un lien entre narration et responsabilité face au temps du sang ? »⁵.

Après avoir rappelé la culpabilité qu'il a pu éprouver de n'avoir vécu « que » quatre années de guerre, l'exil le projetant à son tour dans une « guerre sans bataille » d'un autre genre, l'auteur pose la question du lien qu'il existerait entre le fait de raconter des histoires et celui

¹ MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures*, op. cit.

² *Ibid.*, p. 160.

³ MOUAWAD Wajdi, "Autour de Littoral, Incendies et Forêts", art. cit. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.

⁴ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 91.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Voyage*, op. cit., p. 17-19.

d'effectuer un travail de mémoire : la narration – par le détour du mythe notamment – permettrait-elle de faire le deuil de la violence et des morts du passé ? Et si c'est le cas, doit-on y voir une des missions de l'écrivain ? Ce qui est peut-être suggéré sous un mode interrogatif par l'artiste franco-libanais est affirmé sans ambages par Heiner Müller lorsqu'il révèle : « ce qui m'importe, ce n'est pas la nation, mais la mémoire. C'est cela mon travail, c'est une de mes fonctions »¹. Le théâtre du dramaturge est-allemand est bien un théâtre « porteur de mémoire »² qui doit tenter de « déterrer les morts »³.

3. « Déterrer les morts »⁴

Dans *Paysages dévastés*⁵, Catherine Naugrette montre combien la terre est au cœur l'œuvre müllérienne. La glèbe enfouit en son sein les cadavres, vestiges d'un passé qu'il s'agit d'exhumer par l'écriture :

« Le dialogue avec les morts se construit dans l'œuvre müllérienne de façon [...] concrète et [...] matérielle, [...] dans la sueur et dans la boue, en déterrante, extirpant, en mâchant, recrachant, d'un même mouvement, d'un même effort, les mots et les morts. Il s'agit désormais, afin d'exhumer ce qui a été - ce qui avait été- enseveli "sous la boue, l'histoire et les mensonges", non seulement de se livrer à un grand travail archéologique, dans la compacité de l'écriture comme dans l'épaisseur de la terre, et de "déterrer les morts et les montrer au grand jour", mais encore de "les bouffer" : "Pour les connaître, il faut les bouffer. Pour ensuite recracher les particules vivantes"⁶. Les morts, au même titre que les textes, les mythes, les images ou les fragments de l'histoire du monde, sont le matériau vif de l'œuvre de Müller »⁷.

Évoquant *Une chienne*, la réécriture de *Phèdre* que Wajdi Mouawad avait composée pour le spectacle *Phèdre(s)*, Krzysztof Warlikowski pointait du doigt le lien concret que le dramaturge entretient, lui aussi, avec la terre : « tu as un rapport à la terre, dans ton écriture, qui est très fort. [...] elle est matérielle tout de suite : sèche ou boueuse, souillée, fécondée... c'est très archaïque »⁸. L'image des morts du passé, ensevelis dans la tourbe, est commune aux deux auteurs. Ainsi Phèdre lance-t-elle à Oenone :

« La mémoire est dans le sang. Creuse sous le marbre de cette ville, tu trouveras des cadavres. Ils ont construit des routes, construit des palais, dallé le sol comme une chape de plomb. C'était il y a longtemps »⁹.

¹ MÜLLER Heiner, *Fautes d'impression*, op. cit., p. 102-103.

² NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 92.

³ MÜLLER Heiner, *Fautes d'impression*, op. cit., p. 84.

⁴ *Ibid.*

⁵ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit.

⁶ MÜLLER Heiner, *Fautes d'impression*, op. cit., p. 84.

⁷ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 91.

⁸ WARLIKOWSKI Krzysztof, "Rencontre avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad. Propos recueillis par Daniel Loayza le 27 novembre 2015", in *Dossier de presse de "Phèdre(s)"*, Théâtre de l'Odéon, p. 6.

⁹ MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, op. cit., p. 26.

Confrontés l'un et l'autre à la violence de l'histoire, les deux auteurs sont habités par l'image du charnier. Catherine Naugrette évoque en ce sens le cas de *Tracteur*, texte dans lequel

« Heiner Müller pose le problème des morts à travers celui de leurs cadavres. De tous les cadavres entassés, enfouis dans les champs, dans le sol de l'Allemagne, comme de toute l'Europe, au hasard et au fil des guerres dévastatrices et des massacres du XX^e siècle »¹.

Elle souligne ensuite le lien métaphorique qu'il existe, chez Heiner Müller, entre l'image du labour de la terre et le travail de l'écrivain :

« À travers l'image de la terre labourée, et de la figure du laboureur -qui est souvent chez Müller une figure de l'écrivain-, on trouve dans *Tracteur*, [...] une visualisation géographique (ou géologique) du rapport entre les vivants et les morts, de la place que les uns et les autres occupent ou devraient occuper, de part et d'autre du sol, en dessous et au-dessus. La métaphore emprunte aux strates géologiques, aux couches de terrains, et dessine un vaste empilement des corps, entassés par rangées, dans la profondeur de la terre. Chaque guerre, chaque catastrophe, a déposé sa rangée de morts et de corps. Le XX^e siècle a entassé couche sur couche, cadavres sur cadavres »².

Dans *Voyage*, Wajdi Mouawad définit l'écriture théâtrale par une image étrangement similaire :

« Comment raconter le charnier ?

Que faire avec le charnier que fut le XX^e siècle ? [...]

Le temps est un charnier puisqu'il avance en courant avec ses secondes, en marchant avec ses minutes et immobile dans ses heures. Il avance et nous enterre. Raconter, c'est être dans le temps. Raconter, c'est être dans le charnier. Raconter une histoire consisterait alors à déterrer les parcelles de notre humanité. Chaque parcelle est un fait. Un fait dans le temps. C'est aussi une définition du théâtre : déterrer »³.

Ainsi donc, pour Heiner Müller comme pour Wajdi Mouawad, le détour par le mythe antique permet d'interroger l'histoire et le passé collectif. Il s'agit d'amorcer un travail de mémoire en plongeant dans les profondeurs tourbeuses des temps anciens et de la langue : je « voudrais déterrer les mots à défaut de ressusciter les morts »⁴ dit encore Wajdi Mouawad. Mais l'exhumation du passé est aussi un moyen d'engager un dialogue vivant avec les morts. « Je crois », affirme Heiner Müller, « que nous en sommes à un point où la fonction de la littérature a à voir avec la libération des morts »⁵. Si les textes morcelés d'Heiner Müller ne peuvent être que « de l'ordre du matériau, des décombres et du fragmentaire »⁶, et l'œuvre de

¹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 123.

² *Ibid.*, p. 125-126.

³ MOUAWAD Wajdi, *Voyage*, op. cit., p. 17-18.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ MÜLLER Heiner, *Fautes d'impression*, op. cit., p. 84.

⁶ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 27-28.

Wajdi Mouawad, celle d'un « artiste bâtisseur »¹, alors, c'est dans les excavations souterraines de l'écriture et du rapport aux mythes antiques que nous nous proposons d'imaginer une ligne, fragile, ténue, susceptible de relier les deux esthétiques. Loin de nous l'idée de gommer les différences essentielles qui distinguent, fondamentalement, ces deux artistes. Nous faisons plutôt l'hypothèse que la confrontation de ces deux univers étrangers, irréconciliables, permettra de mieux révéler encore, la spécificité de la dramaturgie mouawadienne. Exposons à présent la démarche comparative que nous allons adopter.

C. La démarche

Rappelons pour commencer les différentes occurrences des mythes antiques dans les textes dramatiques müllériens (dans la mesure où nous souhaitons comparer l'œuvre de Müller avec celle du dramaturge Wajdi Mouawad, nous faisons d'emblée le choix d'écarter les autres textes, notamment les poèmes, de l'artiste est-allemand). En 1958, Heiner Müller commence à écrire *Philoctète*. Ce texte est publié en 1965 dans la revue *Sinn und Form*. En 1964, il compose *Héraclès 5*, monté dix ans plus tard au Schiller Theater par Ernst Wendt. Cette parabole comique est librement inspirée du nettoyage des écuries d'Augias, cinquième des douze travaux du demi-dieu, très largement démythifié pour l'occasion. En 1967, *Œdipe Tyran* est créé au Deutsches Theater à Berlin Est, dans une mise en scène de Benno Besson. Il s'agit d'une reprise, par Heiner Müller, de la traduction hölderlinienne du texte de Sophocle. En 1968, le dramaturge termine *Prométhée* (il n'opère, là encore, que de très légers remaniements du texte antique), puis *Horace* (où le dramaturge reprend un événement de l'histoire romaine relaté par Tite-Live). La pièce *Ciment*, publiée en 1972 et créée un an plus tard au Berliner Ensemble par Ruth Berghaus, comporte trois intermèdes en prose dans lesquels l'auteur relate, de manière très personnelle, des mythes antiques : la colère d'Achille, la libération de Prométhée et la mise à mort de l'hydre de Lerne (dans l'insert intitulé *Héraclès 2 ou l'Hydre*). *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* est publié en 1982. Trois ans plus tard, Müller achève *Anatomie Titus Fall of Rome*. On sait en outre qu'Heiner Müller préparait un livret d'opéra pour Pierre Boulez dans lequel il cherchait à condenser le mythe des Atrides².

Notons, pour commencer, que les réécritures antiques müllériennes portent la trace d'une inspiration latine (à travers *Horace, Anatomie Titus Fall of Rome...*), tandis que les modèles mouawadiens sont essentiellement grecs. Nous interrogerons, en temps voulu, cette

¹ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 50.

² KLUGE Alexander/MÜLLER Heiner, "Je dois un mort au monde", in *Esprit, pouvoir et castration*, op. cit., p. 51.

différence remarquable. Étant données, par ailleurs, les limites de notre investigation, nous ne chercherons pas à embrasser l'ensemble de ces reprises dans notre travail comparatif. Les réécritures antiques d'H. Müller ont déjà donné lieu à de nombreux travaux. On peut citer, entre autres, l'ouvrage de Thomas Zenetti, *Du texte-hydre au texte-sphinx*¹, où sont analysés les inserts dans le théâtre de Heiner Müller (notamment *Hercule 2 ou l'Hydre*, greffé dans *Ciment*). Dans son D.E.A portant sur *Le Mythe dans les dramaturgies contemporaines de Didier-Georges Gabily et de Heiner Müller*², Dimitri Jageneau, concentre son étude sur *Violences* de D-G Gabily et *Rivage à l'abandon Médée-Matériau Paysage avec Argonautes* d'Heiner Müller. L'investigation de Johanne Peyras, *Le Matériau mythique grec dans le théâtre de Heiner Müller*³, interroge plus largement cet héritage antique dans l'œuvre du dramaturge est-allemand. Circonscrivant son analyse à quatre mythes (Philoctète, Médée, Héraclès et Prométhée), la chercheuse montre comment le détour par le mythe grec constitue, dans l'œuvre müllérienne, une passerelle pour approcher l'histoire de l'Allemagne. Enfin, nous nous référons, pour notre investigation, essentiellement à deux travaux : l'*Étude comparée du "Philoctète" de Sophocle et du "Philoctète" de Heiner Müller*⁴ proposée par Nicolaos Karanastassis, ainsi que le mémoire de Cécile Pleux⁵ qui, à travers un examen comparé de la figure d'Ulysse dans *TDM3-Théâtre du Mépris 3* de Gabily, "*Voices*" et *le retour d'Ulysse*, de Jean-Yves Picq et le *Philoctète* d'Heiner Müller, révèle toute la déchéance du héros épique dans le théâtre contemporain.

Passant en revue l'ensemble des mythes convoqués par le dramaturge est-allemand, deux retiennent particulièrement notre attention : Œdipe et Philoctète. En effet, comme nous avons pu le constater dans la première partie de notre travail⁶, les figures d'Hercule, Prométhée, Horace, Titus et Médée ne sont que peu (voir pas) convoquées par Wajdi Mouawad. En revanche, le mythe d'Œdipe s'est avéré au cœur de nombre de ses créations⁷. Nous faisons pourtant le choix de ne pas nous engager dans une comparaison entre celles-ci et

¹ ZENETTI Thomas, *Du texte-hydre au texte-sphinx. Les inserts dans le théâtre de Heiner Müller*, Berne, Peter Lang, 2007.

² JAGENEAU Dimitri, *Le Mythe dans les dramaturgies contemporaines de Didier-Georges Gabily et de Heiner Müller*, Mémoire pour le Diplôme d'Études Approfondies en Études Théâtrales, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études Théâtrales, 2001.

³ PEYRAS Johanne, *Le Matériau mythique grec dans le théâtre de Heiner Müller*, Mémoire de master I en Études Théâtrales, dirigé par Eloi Recoing, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études Théâtrales, 2009-2010.

⁴ KARANASTASSIS Nicolaos, *Étude comparée du Philoctète de Sophocle et du Philoctète de Heiner Müller*, Mémoire de maîtrise en Études Théâtrales, dirigé par Monique Banu-Borie, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études Théâtrales, 1985-1986.

⁵ PLEUX Cécile, *La Figure d'Ulysse dans le théâtre contemporain (chez D-G. Gabily, H. Müller, et J-Y. Picq)*, Mémoire de maîtrise en Études Théâtrales, dirigé par Catherine Naugrette, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études Théâtrales, 2004.

⁶ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. II. Une œuvre en tension, p. 59-169.

⁷ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. II.I.A. Œdipe, p. 61-86.

le texte de Müller. Certes, nous avons eu la chance d'avoir accès à la traduction inédite d'*Ödipus, Tyrann* par Laurence Calame (et nous tenons une nouvelle fois, à remercier chaleureusement celle-ci pour son précieux partage !). Cependant, dans *Ædipe, Tyran*, (comme, d'ailleurs, dans son *Prométhée*,) Müller n'opère que de très légers remaniements du texte antique. Il retouche, ici et là, la traduction qu'Hölderlin propose du texte de Sophocle. La réécriture de *Philoctète* est, quant à elle, plus étonnante. Jusqu'à un certain point, l'écrivain est-allemand suit de près l'original antique (on retrouve même de brefs extraits de la tragédie grecque), mais à un moment, le dramaturge se détache de l'intrigue et de l'œuvre de Sophocle. Elle est, selon Jean Jourdheuil qui mit en scène le texte en 2009, « un carrefour de l'œuvre de Heiner Müller » :

« on peut y découvrir à l'état de traces, d'indices fugitifs, ça et là, quelques vers qui font écho aux œuvres qu'il était sur le point d'écrire. Ainsi évoque-t-il fugitivement la figure de Prométhée, il fera une traduction du *Prométhée* d'Eschyle en 1967-1968 et écrira le récit *La libération de Prométhée* qui trouvera sa place comme insert dans *Ciment* (1972). Et s'il supprime dans cette pièce l'apparition d'Héraklès en *deus ex machina*, ce n'est pas par désintérêt pour la figure d'Héraklès, au contraire, parallèlement à son *Philoctète* il écrit une pièce satirique et grotesque, *Héraklès 5*, qui traite du nettoyage des écuries d'Augias, et il écrira *Héraklès 2 ou l'hydre*, qui, comme *La libération de Prométhée* prendra place dans *Ciment* (1972). En cherchant bien, on peut même trouver dans ce *Philoctète* quelques vers qui annoncent *Hamlet-machine* (1977) »¹.

Par ailleurs, cette pièce, souligne Nicolaos Karanastassis, « se détache des autres adaptations d'œuvres antiques de Müller du fait que le problème politique et l'empreinte personnelle de l'auteur s'y dessinent d'une façon bien plus nette »². Enfin, bien que l'œuvre de Wajdi Mouawad soit truffée de résurgences de figures oedipiennes, bien que celui-ci ait, par deux fois, monté cette pièce³, l'auteur contemporain n'a pas proposé de réécriture de cette œuvre à proprement parler. Or, le spectacle *Inflammation du verbe vivre* de Wajdi Mouawad est, quant à lui, explicitement né du *Philoctète* de Sophocle. Ainsi donc, la spécificité du *Philoctète* d'Heiner Müller d'une part, le fait que Mouawad se soit lui aussi expressément confronté à la réécriture de la pièce de Sophocle d'autre part, nous amènent à concentrer notre étude comparative sur ces deux œuvres. Confrontant ces deux entreprises artistiques *a priori* diamétralement opposées, et en suivant la logique de l'hypoténuse, nous chercherons à cerner

¹ JOURDHEUIL Jean, "Note d'intention 3" in *Dossier pédagogique du spectacle*, réalisé à l'occasion de la mise en scène de la pièce par Jean Jourdheuil au Théâtre de la Ville, en novembre 2009, p. 7. Disponible en ligne : https://listes.education.fr/sympa/d_read/theatre-tice/Dossier%20Philoct%C3%A8te%20M%C3%BCller%20.pdf

² KARANASTASSIS Nicolaos, *Étude comparée du Philoctète de Sophocle et du Philoctète de Heiner Müller*, Mémoire de maîtrise en Études Théâtrales, dirigé par Monique Banu-Borie, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études Théâtrales, 1985-1986, p. 5.

³ La première fois en 1998 au Canada (Théâtre Denise-Pelletier), puis en 2014 au Grand T de Nantes, dans le cadre du diptyque *Des héros*.

ce qui peut éventuellement les relier, pour espérer, en retour, mettre en évidence la spécificité de l'écriture et de l'esthétique mouawadiennes.

II. PHILOCTÈTE D'HEINER MÜLLER ET INFLAMMATION DU VERBE VIVRE DE WAJDI MOUAWAD : DEUX RÉÉCRITURES DE LA PIÈCE DE SOPHOCLE

Rappelons pour commencer le contexte de création de ces deux réécritures, avant de les présenter et d'analyser leur dramaturgie respective.

A. Contextes de création et présentation des œuvres

Cette présentation suit l'ordre chronologique des créations.

1. *Philoctète* d'Heiner Müller

1.1. Le contexte historique de la création du *Philoctète* de Müller

Rappelons brièvement le contexte historique dans lequel s'insère la pièce müllérienne. Dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale, le territoire de l'Allemagne de l'Est est occupé par les Soviétiques. Ceux-ci imposent les bases d'un État socialiste. Le Parti communiste allemand et les sociaux-démocrates du Parti social-démocrate fusionnent dans la zone d'occupation soviétique en 1946 et fondent le Parti socialiste unifié (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, S.E.D). Le 7 octobre 1949 est créée la République Démocratique Allemande. Comme le rappelle Michel Deutsch, le « cadre institutionnel de la littérature, comme des autres pratiques artistiques en RDA, est déterminé par l'État-SED »¹. Les premiers écrits de Müller, au milieu des années 1950, sont bien accueillis par la critique. Celle-ci voit par exemple, dans *L'Homme qui casse les salaires* (*Der Lohndrücker*), rédigé en 1956, une application du modèle de la « pièce de production », censée vanter les mérites de la politique industrielle et agricole du gouvernement et contribuer ainsi à la construction du socialisme. Dès le début des années soixante, « Heiner Müller semble se détourner du modèle (revisité) des

¹ DEUTSCH Michel, *Heiner Müller, une écriture de l'état d'exception*, Thèse d'Études Théâtrales, dirigée par Jean-Louis Besson, Université de Paris X-Nanterre, 2008, p. 5.

"histoires de production"»¹ pour se consacrer aux réécritures de textes, antiques ou shakespeariens.

1.2. Le contexte personnel de la création du *Philoctète* de Müller

Heiner Müller manifeste son intérêt pour la pièce de Sophocle bien avant de se lancer dans la rédaction de la sienne (que l'écrivain situe entre 1958 et 1964)². Il a découvert le texte antique à la fin des années quarante. « Depuis », dit-il, « ça n'avait cessé de me préoccuper »³. Son attrait pour ce texte se concrétise tout d'abord à travers la rédaction de deux poèmes : *Philoctète 1950* et *Ulysse*. Il commence la composition de son écrit dramatique à la fin des années cinquante. En 1961, peu après la construction du Mur de Berlin, sa pièce *L'Émigrante ou la vie à la campagne (Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande)* est interdite, tandis que son auteur est exclu de l'Union des Écrivains. Mis au ban de la communauté intellectuelle et artistique de la RDA, l'artiste traverse une « pénible période d'ostracisme et de précarité qui [dure] plusieurs années et qui a probablement contribué au suicide, en 1966, de son épouse, la poétesse Inge Müller, après plusieurs tentatives manquées »⁴. C'est dans ce contexte douloureux qu'Heiner Müller rédige sa pièce. Dans son autobiographie, l'auteur revient sur ces années d'exclusion :

« C'est ce qu'il y a de plus difficile dans une société de ce type, la façon dont on se retrouve sur une île, tout en étant relativement connu. Après cela, de 1961 à 1963, j'ai été un sujet tabou ; j'étais moi-même une sorte d'île, et pendant cette période, j'ai écrit *Philoctète*. Ce n'était possible que dans ces circonstances »⁵.

L'image de l'« île » fait écho à l'œuvre de Sophocle qui inspire le dramaturge. *Philoctète* raconte en effet l'histoire du héros grec éponyme, abandonné par Ulysse et les siens sur l'île de Lemnos pendant la Guerre de Troie. Sans pour autant voir dans ce personnage un double de l'auteur, on peut souligner l'intimité ressentie par celui-ci avec l'isolement dont est victime le héros grec. « Jusqu'au début des années 70 », rappelle Nicolaos Karanastassis, « Müller fut en Allemagne de l'Est, et cela malgré la publication de certaines de ses œuvres, presque un auteur proscrit »⁶. Le vécu de l'auteur fait écho à celui du personnage, sans que celui-ci ne devienne pour autant la « figure d'identification » qu'elle sera pour le philosophe Wolfgang

¹ BAILLET Florence, *Heiner Müller, op. cit.*, p. 75.

² Interview de Müller diffusée le 22.03.72 par le Berliner Rundfunk, citée dans PROFITLICH Ulrich, "Über den Umgang mit Heiner Müllers Philoktet" ["Sur l'usage du Philoctète de Heiner Müller"], in *Basis 10*, Francfort s/M, Suhrkampverlag, 1980, p. 143.

³ MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures, op. cit.*, p. 158.

⁴ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, traduction Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 11.

⁵ MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures, op. cit.*, p. 156.

⁶ KARANASTASSIS Nicolaos, *Etude comparée du Philoctète de Sophocle et du Philoctète de Heiner Müller, op. cit.*, p. 75-76.

Harich¹. L'expérience müllérienne amène en effet l'écrivain à relire autrement le texte antique :

« Les expériences que je venais de vivre avaient rendu le sujet actuel pour moi, de façon tout à fait différente. Avant, j'avais pensé à un autre déroulement, à une autre fin. J'avais écrit un poème, "Philoctète", aux environs de 1950, une version staliniste, dans laquelle l'individu offensé est plutôt mis dans son tort »².

La réécriture de la pièce de Sophocle est donc intimement nourrie du vécu de l'auteur allemand et des circonstances particulières de sa rédaction. Jean Jourdheuil le souligne : « L'expérience vécue s'est nécessairement déposée, cristallisée, dans les mots, les formulations, les rythmes, les vers de ce *Philoctète* qui réécrit celui de Sophocle et charrie des lambeaux de vie »³. Autant le choix de la pièce de Sophocle et de son sujet paraît s'imposer à Heiner Müller, autant Wajdi Mouawad semble, en un sens, presque contraint de la monter, nous y reviendrons.

1.3. Le *Philoctète* d'Heiner Müller : un palimpseste versifié

Partant de la traduction qu'Hölderlin propose de la pièce de Sophocle, Heiner Müller opère, dans un texte nourri d'accents personnels, d'importantes variations par rapport au modèle original. Le *Philoctète* de Müller n'est pas une adaptation, mais un palimpseste, « le résultat d'une opération étrange et remarquable de cannibalisme littéraire, de démontage, d'extraction et de réécriture »⁴. Sylvie Humbert-Mougine définit en ce sens la réécriture müllérienne comme « un complexe jeu de cache-cache avec l'hypotexte sophocléen ». Celui-ci est, en effet,

« tantôt fidèlement conservé presque vers pour vers, tantôt pastiché, notamment par l'ajout de stichomythies qui surlignent la concision du dialogue sophocléen, tantôt brutalement "troué" par l'irruption de tel ou tel vocable qui jure par l'introduction d'une dissonance ou d'un anachronisme, tantôt encore totalement perdu de vue par l'invention d'un nouveau scénario qui s'affranchit des données légendaires traditionnelles »⁵.

Le texte de Müller est versifié (à la différence de celui de Wajdi Mouawad qui, lui, choisit la prose pour *Inflammation du verbe vivre*). Peter Hacks, rival littéraire de Heiner Müller, souligne la force et la qualité de la métrique müllérienne : le « vers de *Philoctète*, c'est le degré le plus extrême de tension intérieure dont un vers puisse donner l'impression sans

¹ JOURDHEUIL Jean, "Le *Philoctète* de Heiner Müller considéré comme une tragédie classique par le philosophe Wolfgang Harich (1965-1966)", in *Théâtre Public*, sept. 2009, n°194.

² *Ibid.*, p. 157.

³ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 11.

⁴ *Ibid.*

⁵ HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", in *Vivre comme on lit : Hommages à Philippe Chardin*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2018. Disponible sur internet : <<http://books.openedition.org/pufr/9954>>.

perdre sa qualité de pureté raffinée »¹. Pour Hacks, la beauté du vers müllérien est « *ungeheuer* aux deux sens du mot : extra-ordinaire et monstrueuse », ce qui l'amène à se demander : « Le vers de PHILOCTÈTE, dans sa beauté plus qu'humaine ne serait-il pas en fin de compte barbare ? »². Le texte, terminé en 1964, n'est mis en scène en R.D.A qu'à la fin des années 1970. Il est créé en 1968, à l'Ouest, au Residenztheater de Munich, dans une mise en scène de Hans Lietzau.

2. Inflammation du verbe vivre de Wajdi Mouawad

Après le succès du *Sang des promesses*, dont l'écriture et la mise en scène l'ont occupé pendant près de quinze ans, Wajdi Mouawad éprouve le besoin de « retourner à l'auteur qui [lui a] donné envie d'écrire : Sophocle »³. Il décide alors de monter l'intégrale des sept tragédies de cet auteur antique qui nous sont parvenues : *Ajax*, *Antigone*, *Œdipe-roi*, *Électre*, *Les Trachiniennes*, *Philoctète*, *Œdipe à Colone*. Pour ce faire, il abandonne l'organisation habituellement retenue pour cette œuvre, opposant le cycle thébain (qui regroupe *Œdipe-roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone*) au cycle troyen (composé de *Philoctète*, *Ajax* et *Électre*), pour lui préférer une autre architecture. Inspiré par l'enseignant et traducteur Christian Bobas, l'artiste réunit *Les Trachiniennes*, *Antigone* et *Électre* en une trilogie : *Des femmes*. Il imagine ensuite le diptyque *Des héros* (*Ajax* et *Œdipe-roi*) et clôt l'ensemble par *Des mourants*, qui associe *Philoctète* à *Œdipe à Colone*.

2.1. Le contexte de création d'*Inflammation du verbe vivre* de Wajdi Mouawad

Ce n'est pas la première fois que Wajdi Mouawad met en scène des textes qu'il n'a pas écrits. Il s'intéresse en effet à des univers très variés, et monte, par exemple, des pièces de son frère, Naji Mouawad, *Al Malja* (1991) et *L'Exil*, le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, *Macbeth* de Shakespeare (1992) ou *Les Trois sœurs* de Tchekhov (2002).

2.1.1. La proximité de l'écriture

À chaque fois, l'appropriation intime de l'écriture lui apparaît nécessaire pour monter le texte choisi : « je me suis rendu compte que pour arriver à mettre en scène la pièce d'un autre auteur il fallait avoir, ou plutôt toucher, le sentiment que ce soit moi qui l'aie

¹ HACKS Peter, "Unruhe angesichts eines Kunstwerks" ["Inquiétude face à une œuvre d'art"], in *Theater Heute*, cité par Jean Jourdeuil dans *Théâtre/Public*, septembre 2009, n°194.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, in « Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon », juillet 2011, *Dossier pédagogique du spectacle "Des femmes"*, disponible en ligne : http://www.memoire.celestins-lyon.org/var/ezwebin_site/storage/original/application/0ea58b847aea9c9de4a2c8d832198f04.pdf, p. 17.

écrite... »¹. Autrement dit, l'écriture n'est jamais loin dans l'acte créatif de Wajdi Mouawad. « Tout est écriture »², pour reprendre le titre du recueil d'entretiens menés par Sylvain Diaz. Il s'avère que le projet Sophocle emprunte, très rapidement, le chemin de la réécriture. Après avoir monté la première trilogie, Wajdi Mouawad éprouve, pour sa mise en scène d'*Ajax*, le besoin de dialoguer avec Sophocle, donnant ainsi naissance à un *Ajax [Cabaret]*³, qui, à la pièce de Sophocle, entremêle des textes d'Homère et de Mouawad. Le choix de la poésie est une autre direction prise par l'auteur-metteur en scène.

2.1.2. Une traduction poétique

La mise en scène de l'intégrale de Sophocle est intimement liée, pour Wajdi Mouawad, au désir de travailler avec Robert Davreu, poète et ami de l'artiste. Celui-ci lui demande donc de traduire pour la scène l'ensemble des sept pièces de l'auteur grec antique :

« quoi de plus beau que d'avoir un poète avec soi pour qui [...] le monde des Grecs porte des résonances similaires aux nôtres puisque ancré dans l'enfance et le soleil de la Méditerranée. Au-delà de la nécessité d'avoir une même traduction pour les sept pièces afin d'assurer la cohérence poétique de la langue, il est si beau de créer des traductions risquant le choix de la poésie avant celui de la philologie ou celui de la philosophie. Le théâtre est corps, donc le théâtre est voix »⁴.

Si « le choix de la poésie »⁵ se révèle comme une voie de laquelle le spectacle ne peut s'écarter, un événement douloureux contraint l'auteur-metteur en scène à « change[r] » « [d]e chemin »⁶, et à s'engager franchement sur la route de la réécriture.

2.1.3. La nécessité de la réécriture

Robert Davreu meurt le 25 novembre 2013. Wajdi Mouawad est profondément meurtri par la perte de son ami. Par ailleurs, celui-ci n'avait pu achever les dernières traductions attendues par le metteur en scène. « [J]e vous rappelle que Robert est mort sans avoir terminé les traductions de *Philoctète* et d'*Œdipe à Colone* », s'écrie Wahid, le double de Wajdi Mouawad que l'artiste met en scène dans *Inflammation du verbe vivre*,

« Il n'y a pas de texte, sans compter que *Philoctète* n'est pas la pièce la plus inspirante de Sophocle. À part l'incapacité de Néoptolème de trahir Philoctète et le premier discours d'Ulysse sur la raison d'État, le reste, je vous l'avoue, me tombe des mains »⁷.

¹ *Ibid.*

² DIAZ Sylvain/MOUAWAD Wajdi, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2017.

³ *Ajax*, créé en janvier 2014 au Grand T de Nantes, est renommé ensuite *Ajax [Cabaret]*.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Le Chemin change", *Traduire Sophocle*, op. cit., p. 20.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, p. 17.

Le dramaturge veut annuler le projet Sophocle, mais il est engagé auprès de nombreux théâtres. Impossible de se dédire. Sous la pression de sa compagnie, il décide de partir en Grèce pour retrouver le chemin de la création :

« ANTOINE. Si tu devais te poser la question maintenant : qu'est-ce qui plaît à ton cœur ?
WAHID. Partir.
ESTHER. Eh bien, pars.
FRANÇOIS. Oui. C'est ça, *Philoctète*. Wahid part sans savoir où, à la recherche de Philoctète »¹.

Philoctète devient *Inflammation du verbe vivre*. Dans ce spectacle, Wajdi Mouawad, à travers la création de son double Wahid, raconte l'impossibilité à laquelle il fut confronté de monter la pièce de Sophocle, ainsi que la quête de sa propre voie artistique, de sa propre vie. La réécriture s'est imposée comme une nécessité. L'auteur s'est « voué à l'écriture *Des Mourants*, jusqu'à une réappropriation complète tant dans la forme que dans le sens : écrire soi-même, écrire autrement, comme seule issue envisageable à la mort du poète »².

2.2. Présentation du spectacle *Inflammation du verbe vivre*

Inflammation du verbe vivre est écrit, interprété et mis en scène par Wajdi Mouawad. Le spectacle est créé en juin 2015, dans le cadre de Mons Capitale européenne de la culture, avec l'intégralité des œuvres conçues dans le cadre du projet Sophocle sous le titre *Le Dernier jour de sa vie*, en hommage à la disparition du poète et ami Robert Davreu. Librement inspiré du *Philoctète* de Sophocle, il est présenté comme du « théâtre cinématographique » : sur un fond de scène composé de sept cents élastiques, qui, côte à côte, forment un écran, un film est projeté, en interaction avec le plateau. Le spectacle raconte la quête de Wahid, incarné par Wajdi Mouawad, qui, confronté au deuil et se trouvant dans l'impossibilité de monter *Philoctète*, oscille entre la vie et la mort.

Alors qu'Heiner Müller, récemment exclu de l'Union des écrivains, ressent l'isolement dont est victime Philoctète de manière très intime, Wajdi Mouawad semble devoir monter, presque malgré lui, cette pièce de Sophocle, qui « [lui] tombe des mains »³. Pourtant, l'artiste affirme aussi, à travers son double, la complicité qu'il nourrit avec ce héros antique : « Je suis Philoctète. Je me sens complètement seul sur une île avec ce projet qui ne veut pas se refermer, qui saigne, à devoir me dépêtrer avec une traduction inexistante »⁴. Immergeons-

¹ *Ibid.*, p. 19.

² <https://www.colline.fr/versant-est/inflammation-du-verbe-vivre>

³ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 17.

⁴ *Ibid.*

nous donc à présent dans les dramaturgies de ces deux réécritures pour déceler ce qui les unit, et ce qui les sépare.

B. La dramaturgie des œuvres

Revenons tout d'abord au texte source afin d'apprécier les variations proposées par ses réécritures. *Philoctète* fait partie de ces rares tragédies où « le bien finit par s'imposer »¹. Comme le rappelle Pierre Judet de la Combe, « la catastrophe, comme destruction dialectique dans l'action, ne suffit pas à faire le drame. Elle peut être interne au discours, quelle que soit l'issue factuelle, mauvaise ou bonne »². Comment prend-elle forme dans le texte grec ?

1. Le *Philoctète* de Sophocle

La tragédie de Sophocle commence sur l'île de Lemnos. Suite à une profonde morsure de serpent, Philoctète y a été abandonné par Ulysse et les autres généraux achéens. Ses cris de douleur empêchaient en effet le bon déroulement des libations de l'armée. Dix ans plus tard, un oracle apprend aux Grecs que l'arc d'Héraclès (que détient le guerrier délaissé) est la condition de leur victoire sur les Troyens. Ulysse et Néoptolème se rendent donc à Lemnos pour récupérer cette arme. L'ingénieux Ithaquien parvient à convaincre le fils d'Achille de préférer la ruse à la force. Le jeune adolescent gagne l'amitié du héros abandonné par les siens, rongé par le ressentiment. Un homme, envoyé par Ulysse et déguisé en marchand arrive. Il prétend ne pas connaître Philoctète et annonce à Néoptolème que ceux-ci seraient, selon le devin Hélénos, indispensables à la prise de Troie. C'est pourquoi les Grecs sont partis à leur recherche. Le vieil homme veut, dès lors, précipiter leur départ. Une douloureuse crise, due à sa blessure purulente, les en empêche. Avant de s'évanouir, le malade confie son arc à l'adolescent. Malgré les exhortations du chœur, composé de marins à ses ordres, Néoptolème refuse de quitter le malheureux. La profonde compassion qu'il éprouve pour le vieillard s'accroît du remords de la machination. Ulysse apparaît. Il se querelle avec le fils d'Achille qui restitue à Philoctète son arc, rendant le misérable blessé, invincible. Néoptolème s'apprête à réaliser le vœu de son ami en le reconduisant dans sa patrie. C'est finalement l'intervention d'Héraclès, *deus ex machina*, qui, en obligeant Philoctète à se rendre à Troie, rétablit l'ordre brisé. La version d'Heiner Müller suit en bonne partie le texte d'origine, pour s'en écarter nettement ensuite.

¹ JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies sont-elles tragiques ?*, op. cit., p. 34.

² *Ibid.*

2. Le *Philoctète* d'Heiner Müller

Pour Müller, l'écriture répond à un désir d'épure : « mon impulsion la plus forte est de réduire les choses à leur squelette, d'arracher leur chair et leur enveloppe de surface »¹, dit-il à propos d'*Hamlet-machine*. Évoquant ses réécritures de textes grecs et shakespeariens, le dramaturge souligne combien la tragédie antique rejoint, fondamentalement, son projet dramaturgique :

« La tragédie antique a affaire avec l'homme nu, si vous voulez. Chez Shakespeare, par contre, on ne voit l'homme nu qu'à travers le costume, qu'au-dessous de la plissure. Shakespeare porte sur la scène les lois concernant le mouvement de la société, de biais, d'une façon beaucoup plus indirecte. La structure qu'il nous présente est beaucoup plus complexe. [...] [Dans la tragédie grecque,] les modèles sont plus simples et plus clairs »².

Tensions et oppositions sont particulièrement lisibles dans le théâtre grec, mais Heiner Müller souhaite densifier encore le texte-source : il élague, dans son *Philoctète*, certains aspects de la pièce de Sophocle. L'analyse de la trame narrative le révèle.

2.1. La trame narrative

L'action se déploie, dans le *Philoctète* de Müller, de manière continue. Sur le plan structurel, ce texte se distingue de ses œuvres à « la forme [...] fragmentée »³. Revenons sur la fable de la pièce, avant d'apprécier les variations proposées par le dramaturge.

2.1.1. La fable

La pièce de Müller raconte l'expédition militaire menée à Lemnos, dans le but de faire revenir Philoctète. Exilé sur cette île pendant dix ans, celui-ci, seul et désespéré, a perdu foi en l'humanité. Alors qu'il rendait un fier service à son armée, le héros grec, grièvement blessé par un serpent, fut abandonné par les siens, dont Ulysse, pendant la Guerre de Troie. Or, Philoctète est redevenu nécessaire à la cause grecque. Il possède l'arc d'Héraklès, nécessaire à la victoire de son camp. En outre, le banni est le seul qui puisse venir à bout de la révolte de ses guerriers, lassés du conflit interminable. Ulysse et Néoptolème, bien qu'ennemis personnels, sont chargés ensemble de cette mission. Le fils d'Achille se laisse persuader par son supérieur : il aura recours à la ruse, et non à la force comme il l'entendait. Lorsque Philoctète aperçoit le jeune grec, il veut le tuer pour se venger du supplice enduré à

¹ MÜLLER Heiner, "Entretien avec Sylvère Lotringer", *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 81.

² MÜLLER Heiner, "Discussion avec M. Hamburger, Ch. Müller et B.K. Tragelehn", in *Theater Heute*, 1975, n°7, p. 36.

³ KARANASTASSIS Nicolaos, *Étude comparée du Philoctète de Sophocle et du Philoctète de Heiner Müller*, op. cit., p. 92.

cause des siens. L'adolescent parvient à le manipuler. Suite à une crise due à sa blessure, le proscrit se voit même subtiliser son arc par le fils d'Achille, bientôt rongé par le remords. Néoptolème dévoile la vérité. Fou de rage, le protagoniste lui demande de le tuer. Un conflit oppose Ulysse et Philoctète, puis Ulysse et Néoptolème. Le héros délaissé reprend possession de son arme. Il entend faire souffrir l'Ithaquien comme il a souffert. Le jeune homme ne supporte pas cette cruauté et tue Philoctète. Ulysse convainc le jeune garçon que le cadavre reste malgré tout utile à l'armée grecque. Néoptolème souhaite alors assouvir sa haine contre l'Ithaquien, mais celui-ci le persuade que sa mort se retournerait contre lui. Ils partent tous deux pour Troie, chargés du corps de Philoctète. Le résumé de la pièce de Müller laisse entrevoir un certain nombre de variations par rapport au modèle grec. Nous nous concentrerons sur les deux changements qui nous paraissent prédominants, avant de proposer une étude comparative des personnages.

2.1.2. Les variations majeures par rapport au modèle grec

La version müllérienne comporte deux différences majeures par rapport à la pièce de Sophocle. D'une part, le dramaturge moderne resserre l'action. D'autre part, il en change le dénouement.

2.1.2.1. Le resserrement de l'action

En ne gardant que trois des six personnages de Sophocle -on compte le chœur ici comme personnage collectif-, Heiner Müller condense, *de facto*, l'action de la pièce. Le chœur des marins de Lemnos, le faux-marchand envoyé par Ulysse, Héraclès, n'existent plus dans la version allemande. Seuls demeurent Ulysse, Néoptolème et Philoctète. L'écrivain supprime les événements secondaires. L'intérêt dramatique de sa pièce se centre « sur les conflits qui agitent et opposent les trois caractères en question »¹.

Le texte grec mettait en scène un chœur. On peut s'interroger sur les raisons de son effacement. Celui-ci aurait pu s'avérer un excellent moyen de distanciation : nombreux sont les critiques est-allemands ayant reproché à Müller sa disparition². Composé des marins de Lemnos, le chœur peut être vu, dans la pièce de Sophocle, comme une représentation de la société. Les choreutes ont, en effet, un intérêt direct à la réussite de l'entreprise d'Ulysse et Néoptolème, qui devrait précipiter la fin du conflit, et donc leur retour au foyer. Chez Sophocle, l'aventure du protagoniste est liée à celle de la collectivité.

¹ KARANASTASSIS Nicolaos, *Étude comparée du Philoctète de Sophocle et du Philoctète de Heiner Müller*, op. cit., p. 83.

² *Ibid.*, p. 94.

« Le personnel se prolonge et s'inscrit dans le social [...], [alors que dans] la pièce de Müller, ce dernier élément ne s'insère plus d'une façon directe dans l'action. Nous pourrions dire que les différends entre les représentants du système et sa victime s'y déroulent à huis clos. Tout se passe comme si nous avions affaire à un règlement de comptes au sein du pouvoir. Les masses de guerriers qui mènent les combats devant Troie (les gouvernés, la société) ne peuvent plus s'interposer dans cette querelle »¹.

Comme le montre Nicolaos Karanastassis dans son étude, le dramaturge est-allemand utilise la matière antique pour suggérer un régime politique particulier. L'analyse comparée des personnages mettra plus précisément en évidence les mécanismes que ce système met en œuvre pour se consolider en assujettissant les masses. Par ailleurs, en effaçant le personnage d'Héraclès, Heiner Müller change radicalement le dénouement de la pièce de Sophocle, et, par conséquent, le sens de celle-ci.

2.1.2.2. *Le dénouement*

Dans le texte antique, l'intervention divine permet de sortir de la crise inextricable opposant Philoctète à Ulysse, le proscrit refusant catégoriquement de suivre l'Ithaquien à Troie. Héraclès surgit à la fin de la pièce. En véritable *deus ex machina*, il ordonne au vieil homme de se soumettre à son destin et de retourner au camp grec pour connaître la gloire qui l'attend. Wajdi Mouawad semblait d'ailleurs considérer cette immixtion divine avec circonspection, si l'on en croit la remarque de son double, le metteur en scène Wahid, qui trouve le dénouement particulièrement « sadique »² :

« Pourquoi Héraclès n'est-il pas apparu plus tôt à Philoctète pour le rassurer, s'il avait le pouvoir des apparitions ? Pourquoi l'a-t-il laissé ressassé sa colère ? [...] Dix ans de ressassements pour trente secondes d'apparition, cela me donnait le sentiment d'une injustice infinie »³.

Avec ce dénouement, Sophocle montre une divinité proche de l'homme. Quant à Heiner Müller, il gomme tout aspect métaphysique dans sa réécriture. Chez lui, « le *happy end* artificiel est remplacé par un meurtre »⁴, Néoptolème tue Philoctète. Celui qui, dans la pièce antique, était ami du protagoniste, devient son assassin. Le jeune homme cherche également à anéantir son ennemi, Ulysse, qui, manipulateur cynique, parvient à sauver sa vie. L'issue funeste de la version allemande montre que dans l'univers müllérien, « les dieux sont absents, seuls les hommes font la Loi, et [que] cette Loi est synonyme de Terreur »⁵. Cette noirceur se voit confirmée par l'étude des personnages.

¹ *Ibid.*, p. 94-95.

² MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, *op. cit.*, p. 23.

³ *Ibid.*

⁴ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 24.

⁵ KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 97.

2.2. Les personnages

Avant de commencer l'analyse de chaque personnage müllérien, il nous semble nécessaire de faire quelques remarques générales sur la spécificité de ceux-ci.

2.2.1. La structure interne des personnages

Pour cet examen, nous nous référons au travail de N. Karanastassis, plus particulièrement à la section portant sur la « mise en relief des contradictions dans la structure des personnages »¹.

Les figures qui peuplent le théâtre müllérien se distinguent du personnage classique. « Philoctète, Ulysse et Néoptolème », rappelle Jean Jourdheuil, « sont probablement pour Heiner Müller des "figures", des "types anthropologiques" plutôt que des personnages »². Ils ne sont pas conçus à l'image d'êtres agissants, cohérents et nettement définis. L'écrivain cherche avant tout à mettre en lumière les interactions des personnages avec le régime politique suggéré par la pièce. C'est pourquoi il se focalise avant tout sur « les rapports » qu'entretiennent entre eux ces êtres fictifs, afin de « faire ressortir [leur] aliénation [au] système politique en question »³. Müller reprend à cette fin les principes du théâtre épique brechtien, favorisant tout d'abord la « scission »⁴ de ses personnages :

« Le personnage apparaît comme la somme des forces opposées, comme le produit de contradictions qu'il nous révèle au fur et à mesure que nous avançons dans l'action. C'est ainsi que les héros müllériens ne prennent jamais de forme définitive. Ils changent sous nos yeux, selon la situation dans laquelle ils se trouvent, et se présentent comme un enchaînement de comportements contradictoires »⁵.

L'écrivain est-allemand peut dès lors mettre en évidence les effets du système politique suggéré sur l'individu : « l'aliénation, la division de l'homme dans ce qui lui est le plus intime »⁶. Il ne souhaite pas proposer de l'homme une image rassurante (ce en quoi on pourra l'opposer à Wajdi Mouawad, qui comme le montre Georges Banu, propose un théâtre qui « rassure », bien qu'il soit « sous haute tension »⁷). L'être façonné par Heiner Müller présente un côté irrationnel, déconcertant et énigmatique, et, par conséquent, menaçant.

Le personnage mouawadien n'est-il pas, lui aussi, énigmatique ? Il est vrai qu'il est fréquemment habité par un mystère, mais ce secret est souvent l'enjeu dramaturgique du récit.

¹ *Ibid.*, p. 113-117.

² JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 15.

³ KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", *art. cit.*, p. 51.

L'énigme est, chez l'auteur contemporain, la condition d'une révélation riche en émotions pour le spectateur. Par ailleurs, si certaines actions du personnage mouawadien peuvent paraître irrationnelles (on peut par exemple penser au sac de la chambre d'hôtel par Nayla Bintwarda, *a priori* inattendu dans *Soeurs*¹ ou lorsque Harwan s'immerge dans la peinture à la fin de *Seuls*²), elles s'inscrivent toujours dans une certaine logique rappelant celle qu'Aristote prescrit dans sa *Poétique*³.

La conception du personnage oriente la réception du spectateur. La façon dont la figure müllérienne est façonnée est « propre à entraîner, dans la salle, une prise de conscience progressive »⁴. Celle-ci repose sur une certaine distanciation critique vis-à-vis de ces caractères, distanciation qui n'est toutefois pas exempte d'un lien affectif tissé entre scène et salle. « Identification dans le détail et distanciation de l'ensemble » prescrit le dramaturge dans ses *Trois points sur "Philoctète"*⁵. Sans « écarter de ses personnages les traits susceptibles d'émouvoir le public, [Müller] introduit, aux moments propices, des éléments inattendus qui entraînent des effets de recul »⁶. Comment ces éléments se manifestent-ils dans les personnages du *Philoctète* d'Heiner Müller ?

2.2.2. Les personnages d'« une pièce sans protagoniste »⁷

Heiner Müller réduit à trois le nombre de personnages dans sa pièce : Philoctète, Néoptolème et Ulysse. Comme le souligne Jean Jourdheuil, le *Philoctète* de Müller radicalise ce qui n'était « qu'une potentialité de la pièce de Sophocle : la pièce sans protagoniste qui met en présence trois figures de stature comparable entre lesquelles se joue un jeu tragique et cruel »⁸. Nous reviendrons sur cette idée d'une « pièce sans protagoniste » lorsque nous analyserons le cas d'*Inflammation du verbe vivre*. La comparaison avec cette œuvre s'avèrera en effet particulièrement éclairante pour la mise en évidence de la spécificité de la dramaturgie mouawadienne. Examinons pour le moment, une à une, ces figures müllériennes en soulignant les variations qu'elles proposent par rapport au modèle sophocléen.

2.2.2.1. *Philoctète*

Abandonné sur Lemnos par les autres chefs grecs alors qu'il était blessé, Philoctète passe une dizaine d'années sur l'île, dans la souffrance et l'isolement. Il détient l'arc

¹ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p. 29-30. s

² *Ibid.*, p. 168 et sq.

³ ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, p. 94.

⁴ KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 115.

⁵ MÜLLER Heiner, *Trois points sur "Philoctète"*, in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 77.

⁶ *Ibid.*

⁷ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*

d'Héraklès, qui, selon la prophétie, devrait permettre aux Grecs de remporter la Guerre de Troie. C'est pour lui subtiliser cette arme qu'Ulysse et Néoptolème se rendent sur l'île déserte. Le Philoctète d'Heiner Müller, particulièrement sombre, est pétri de contradictions.

a. La noirceur du personnage

Après dix ans de solitude sur Lemnos, le Philoctète de Sophocle se réjouit de voir apparaître un être humain. Se délectant d'entendre les accents familiers de sa langue maternelle, il accueille avec joie le jeune adolescent qui se présente à lui. Chez Müller, au contraire, c'est la haine et la méfiance qui s'expriment. Voyant Néoptolème, Philoctète s'écrie « Qui es-tu, bipède ? Homme, animal ou Grec ? / Si tu l'es, tu cesses de l'être »¹. Quant à la langue de l'inconnu, elle est d'emblée frappée de suspicion : « En quelle langue, chien, as-tu appris à mentir »² demande-t-il, amer, à celui qui arrive. Comme le note N. Karanastassis,

« La culpabilité morale pèse sur toute la collectivité. Chaque individu a sa part de responsabilité, à partir du moment où le système ne peut exister et agir sans le consensus des masses. L'auteur introduit donc dans le matériau antique une problématique liée à l'époque actuelle, qui est profondément étrangère à l'esprit de Sophocle »³.

La misanthropie du personnage müllérien tranche en outre avec la dignité des sentiments du personnage antique. La version allemande se rapproche davantage de celle d'Euripide⁴, pessimiste, que de celle de Sophocle. Si, parmi les auteurs antiques, Wajdi Mouawad reste, au contraire, fidèle à Sophocle, c'est aussi, en partie, pour sa vision du monde, plus optimiste.

Parallèlement, l'amitié qui se noue entre Philoctète et Néoptolème repose sur de nobles sentiments dans le texte antique. Certes, c'est la ruse d'Ulysse qui est à l'origine de ce rapprochement, mais celui-ci devient, malgré tout, sincère, car fondé sur des valeurs communes. Seule la haine réunit au contraire Philoctète et Néoptolème dans la pièce müllérienne. C'est parce qu'ils exècrent tous deux Ulysse, qu'ils en viennent à s'accorder : « Ta haine est pour mon ennemi, ma haine pour le tien »⁵, affirme Philoctète. Le désenchantement du personnage allemand se manifeste en outre par son rapport au langage.

« Philoctète, seul sur son île depuis dix ans, [...] a désappris le langage humain. Son registre verbal est le cri, la plainte : la douleur que lui cause son pied malade lui fait pousser des hurlements et, en présence d'Ulysse ou de Néoptolème, il crie sa haine des Grecs »⁶.

¹ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 43.

² *Ibid.*

³ KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 51.

⁶ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 22.

Dramaturgiquement, la noirceur du personnage se manifeste aussi par sa tendance suicidaire. Apprenant de Néoptolème qu'il a menti, le Philoctète müllérien le prie de le tuer (ce qui est inconcevable pour le héros antique) : « Tu as pris l'arc, pris les flèches, prends/Pour carquois d'une flèche ma poitrine »¹ demande-t-il à Néoptolème. Enfin, dans cette version, le personnage meurt, lâchement tué par Néoptolème, ce qui contraste fortement avec la théophanie imaginée par Sophocle :

« Müller introduit une péripétie imprévue qui est comme un pied de nez du dramaturge moderne à l'encontre de l'optimisme sophocléen : contre toute attente, à l'issue de la pièce, au terme d'un affrontement qui va *crecendo* [...], Philoctète meurt, poignardé dans le dos par le jeune Néoptolème, dans un dénouement brutal et déceptif qui vient parachever le travail de démythification méthodique des trois figures sophocléennes auquel s'est adonné le dramaturge allemand »².

La déchéance physique du Philoctète de Müller s'accompagne donc d'une corruption de son monde intérieur, ce qui n'était pas le cas du personnage antique. Contrastant avec la grandeur d'âme sans faille du héros de Sophocle, la figure müllérienne n'est pas exempte de contradictions.

b. Un Philoctète pétri de contradictions

Malgré sa souffrance physique, le Philoctète antique conservait une stature héroïque, la noblesse de ses sentiments pouvant éveiller l'admiration des spectateurs. Müller souligne au contraire la désagrégation du personnage. Le présentant à plusieurs reprises comme une plaie béante et purulente, il en accuse le caractère grotesque :

« durant le temps dévolu à la douleur, l'homme devient une note en bas de page³, le commentaire hurlant du membre malade [...], le pied désigne le trou dans le filet, la faille dans le système, l'espace de liberté sans cesse menacé »⁴.

Exclu de l'humanité, Philoctète se retrouve exclu de son époque : « Philoctète est situé au-delà de l'Histoire, parce qu'il est victime de la politique »⁵. Le temps du sujet ne coïncide plus avec celui de l'Histoire, ce qui cause la destruction graduelle de l'essence immuable du protagoniste, qui devient « un être en quête d'identité »⁶. Philoctète n'a plus, chez Müller, la force d'âme du héros de Sophocle. Le public peut, en partie, compatir à ses malheurs, mais, en évitant ainsi de reprendre les aspects positifs du héros antique, le dramaturge semble présenter

¹ MÜLLER Heiner, *op. cit.*, p. 56.

² HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit.

³ Le terme allemand *Fußnote* signifie littéralement : « note de pied ».

⁴ MÜLLER Heiner, *Lettre au metteur en scène de la première représentation de Philoctète en Bulgarie au Théâtre dramatique de Sofia*, in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 85.

⁵ MÜLLER Heiner, "Walls", cité par KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 127.

⁶ KARANASTASSIS Nicolaos, *ibid.*

« en des traits poignants les effets de la terreur politique [...], [montrant que les] méthodes machiavéliques du pouvoir, la barbarie inhérente au système ne peuvent déboucher que sur l'aliénation de l'individu, la destruction de ce que la personne a de meilleur »¹.

Ce faisant, le dramaturge révèle non seulement les effets destructeurs du système sur l'individu. Il entraîne aussi : « une distanciation critique à l'égard du protagoniste et de ses malheurs »². Là encore, la comparaison avec Mouawad est stimulante : nous verrons que loin de rechercher cette distanciation, celui-ci cherche à immerger le spectateur dans une identification complète au protagoniste. Notons pour le moment que, face à Philoctète, Müller voit dans Ulysse « le personnage le plus important, le personnage tragique de la pièce »³.

2.2.2.2. *Ulysse*

La mise en valeur de cette figure est notamment sensible à la fin de la réécriture : Ulysse y joue un rôle de premier plan, alors qu'il ne prend pas part au dénouement de Sophocle. La disparition du personnage à la fin de la pièce antique n'est pas simplement due à la règle des trois acteurs. Elle révèle également « la défaite du mode de pensée et de l'éthique »⁴ incarnée par le roi d'Ithaque. Pour concevoir son personnage, le dramaturge allemand reprend, en un sens, l'héritage de Sophocle, mais il le radicalise. Si l'Ulysse müllérien apparaît, à l'instar du personnage grec, comme « l'homme de la *métis*, c'est-à-dire de la ruse et de la raison »⁵, il devient, chez l'auteur allemand, un personnage, désabusé et aliéné, pris dans l'engrenage d'un système politique dévastateur.

a. Ulysse, l'homme de la *métis*

Ulysse est, dans la version allemande, comme dans la version antique, coupable de l'exil de Philoctète sur l'île de Lemnos : « Voici l'endroit, Lemnos. C'est ici, fils d'Achille /Que j'ai déposé l'homme de Mélos/ Philoctète, blessé à notre service »⁶. L'Ithaquien est chargé de récupérer l'arc du héros, nécessaire à la victoire des Grecs contre les Troyens. Conscient de la rancœur que le chef abandonné doit nourrir à son égard, il demande à Néoptolème de dérober l'arme à sa place. Alors que Néoptolème compte se battre, Ulysse lui enjoint d'utiliser la ruse :

« ULYSSE. Que ton discours subtilise l'arc de ses mains, ses flèches
Me rentreraient mes paroles dans la gorge.

¹ KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 126-127.

² *Ibid.*, p. 133.

³ MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures*, *op. cit.*, p. 159.

⁴ KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 37.

⁵ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 21.

⁶ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 35.

Tu n'as pas mis la main à son malheur
Ce n'est pas ton visage qu'il a vu sur nos bateaux.
Facile à toi de l'attraper avec une langue fourbe [...].

NÉOPTOLÈME. Je suis ici pour aider, pas pour mentir.

ULYSSE. Ici, pour aider, il faut mentir [...].
Fais preuve d'audace où tu veux, ici j'ai besoin de ta ruse
L'astuce d'un mort ne m'est d'aucune utilité »¹.

Le chef grec parvient à persuader le jeune homme que la tromperie est la bonne stratégie. Il lui explique par le menu les propos qu'il doit tenir :

« ULYSSE. Sois qui tu es, le fils d'Achille [...]
Ensuite mens : tu retournes au pays, tes voiles sont gonflées
De ta haine contre nous, haine contre moi surtout [...]
Couvre mon nom de boue tant que tu veux [...]
Car disant la vérité tu mentiras de façon crédible »².

La maîtrise du langage et du mensonge caractérisait déjà le personnage antique. Alors que Néoptolème prône la bravoure et la vertu du héros, Ulysse, dans le texte grec, se signale par son pragmatisme sophistique. « [Sa] déshéroïsation était il est vrai déjà largement consommée par Sophocle lui-même »³. Celle-ci est cependant très nettement accentuée par Heiner Müller, le personnage devenant « le représentant caricatural d'une morale du compromis et de la *Realpolitik* »⁴.

b. Un Ulysse aliéné, « prototype d'un état »⁵

Le dramaturge allemand met en relief le machiavélisme de l'Ithaquien. Nul *deus ex machina* dans son dénouement : les trois personnages luttent et Néoptolème finit par tuer Philoctète. Ulysse invente alors un nouveau mensonge afin d'innocenter les coupables :

« ULYSSE. Nous dirons que les Troyens nous avaient devancés
Qu'ils voulaient retourner cet homme contre nous
Lui se montra sur son visage grec
Et ils le tuèrent pour sa fidélité, car
Par l'or ils ne purent le fléchir
Ni par les discours ni par la peur. Ainsi mourut-il
Sous nos yeux »⁶.

¹ *Ibid.*, p. 36-37.

² *Ibid.*, p. 40-41.

³ HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit.

⁴ *Ibid.*

⁵ PLEUX Cécile, *La Figure d'Ulysse dans le théâtre contemporain (chez D-G. Gabily, H. Müller, et J-Y. Picq)*, op. cit., p. 111.

⁶ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 74.

Le personnage « s'improvise mythographe, récrivant l'Histoire dans le sens d'un glorieux mensonge officiel »¹. Cette propension paraît profondément ancrée en lui. Par la suite en effet, il parvient, par sa maîtrise du discours, à empêcher Néoptolème de le tuer : « sache : si les Troyens me tuent moi aussi/ Je ne pourrai pas te servir de témoin / Et on accorde peu de crédit à la parole d'un seul et aucun à la tienne »². Après avoir convaincu le jeune homme, il s'enorgueillit une nouvelle fois de son habileté à tromper :

« ULYSSE. Marche devant.
Devant Troie je te dirai le mensonge
Par lequel tu aurais pu te laver les mains
Si tu avais versé mon sang, ici et maintenant »³.

Manipulateur averti, l'Ulysse d'Heiner Müller devient le mal incarné, signe de la perversité du pouvoir. « Animal politique »⁴, il sert ses intérêts, mais surtout ceux du système dans l'engrenage duquel il est pris. « Pris dans le filet que nous-mêmes et d'autres avons tissé / Notre unique issue est de continuer »⁵. Une fois attrapé par ses rouages, le personnage, aliéné, ne peut s'en dépêtrer :

« Ulysse ne voulait pas aller à la guerre : on l'y a forcé. Personne au fond ne l'a vraiment voulue, mais tous maintenant y sont jusqu'au cou, et le seul moyen de s'en sortir est de s'y enfoncer encore plus pour en finir avec elle »⁶.

L'Ulysse müllérien n'apparaît pas seulement comme l'adroit médiateur des intérêts du système, il en est aussi la victime : dans « cette affaire », confie-t-il à Néoptolème, « tu ne seras pas le premier / À accomplir ce qu'il ne voulait pas. Nous l'avons fait avant toi »⁷. Soulignant dans son article les nombreuses occurrences du verbe « *brauchen* » (« avoir besoin ») dans la bouche du personnage, Sylvie Humbert-Mougin y voit en ce sens « l'indice d'une vision foncièrement utilitariste et déshumanisée qui fait écho à la rhétorique socialiste de la productivité et du nécessaire sacrifice à l'édification du modèle socialiste »⁸. Selon la chercheuse, c'est l'insertion, dans le récit mythique, d'un lexique aux consonances anachroniques, particulièrement marqué dans les répliques d'Ulysse, qui fait « résonner la pièce dans le contexte de la RDA des années soixante et de la douloureuse édification du

¹ HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit.

² MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 75.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ MÜLLER Heiner, *Lettre au metteur en scène de la première représentation de Philoctète en Bulgarie au Théâtre dramatique de Sofia*, op. cit., p. 90.

⁵ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 67.

⁶ MÜLLER Heiner, *Théâtre/Public*, "Se débarrasser de l'histoire ?", entretien avec S. Lotringer, n°60, 1984, p. 93.

⁷ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 41.

⁸ HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit..

modèle socialiste »¹. Comment se crée, dans l'écriture mouawadienne, le lien du mythe avec l'Histoire ? Celle-ci se concrétise-t-elle par l'inscription de termes anachroniques rompant avec un cadre spatio-temporel proche de celui du texte-source ? Se manifeste-t-elle dans le détail d'un choix lexical, ou de manière plus globale ?

c. Un Ulysse désenchanté

Enfin, l'Ulysse de Müller ne nourrit aucun espoir dans l'au-delà. À la différence du personnage antique, la figure conçue par le dramaturge allemand est complètement désenchantée. « Sache qu'Héraclès ne t'apparaîtra pas comme à cet autre / Que le dieu spolié a enchaîné à sa montagne » annonce le chef grec à Néoptolème...et peut-être même, au spectateur qui attendrait que l'auteur renoue avec le *happy end* du texte antique. Qu'en est-il de l'espoir et de l'enchantement chez Mouawad ? Nous y reviendrons. Pour l'heure, analysons comment Heiner Müller traite dans sa réécriture, la troisième figure sophocléenne : Néoptolème.

2.2.2.3. Néoptolème

Inexistant dans les traces conservées des textes d'Eschyle et d'Euripide, le personnage de Néoptolème est une innovation de Sophocle. N'ayant pas participé à la première expédition contre Troie, ce personnage peut aisément gagner la sympathie de l'exilé dans cette version. Müller renoue avec certains aspects du personnage sophocléen, comme sa jeunesse et son inexpérience. Il se distancie cependant une nouvelle fois de son modèle en le disqualifiant de manière radicale.

a. Un néophyte en apprentissage

Comme dans le texte antique, Néoptolème entend tout d'abord obtenir l'arc d'Héraclès que détient Philoctète par la force. « Je ne vis pas pour conserver la vie »² lance-t-il avec audace au roi d'Ithaque. À l'instar de son modèle grec, le fils d'Achille veut combattre, et non ruser, comme le préconise Ulysse. Il s'oppose à celui-ci dans un premier temps, avec assurance (« À mains nues je te l'amène sur le bateau »³), puis ironie (« Tu montres un grand courage face à un homme désarmé »⁴). Sa conception du langage est, au départ, « simple et unilatérale, il n'imagine pas que le langage puisse être une arme, un moyen de tromperie »⁵. L'homme aux milles ruses parvient cependant à le persuader de suivre son plan. Le jeune

¹ *Ibid.*

² MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*

⁵ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 22-23.

adolescent finit, comme chez Sophocle, par lui prêter une oreille attentive : « Dis-moi les mensonges que je dois dire »¹. Ulysse devient son mentor. L'expérience de Lemnos devient pour le jeune adolescent un récit initiatique. Après avoir subtilisé l'arc à Philoctète, Néoptolème, revenant sur sa décision, décide de le lui rendre. Dans le texte de Sophocle, le fils du héros reste ensuite fidèle à cette résolution. Chez Müller, au contraire, le personnage tergiverse, lui aussi pétri de contradictions. Le dramaturge moderne retravaille le rôle dans le sens d'une « spectaculaire disqualification »².

b. Un personnage défaillant

C'est en effet Néoptolème qui, dans le texte de 1964, tue Philoctète. De dos. Le jeune adolescent apprend vite, comme le montre l'oraison funèbre qu'il adresse à celui-ci :

« NÉOPTOLÈME. De mes morts tu es le premier
À prendre dos tourné le chemin des enfers.
Je voudrais qu'une autre main te l'ait ouvert.
Triste renommée, tuer un mort.
Du corps de sa mort son sang s'écoule
Voilà longtemps qu'il allait sous le pied de la mort.
J'ai mis fin à nos malheurs »³.

Présentant sa victime comme un homme déjà mort, Néoptolème se dédouane de son crime, tout en révélant qu'il maîtrise désormais l'art de la parole et de la langue de bois :

« à la pure et idéale figure du jeune éphèbe sophocléen, garant des valeurs héroïques héritées de son père Achille [...], Müller substitue l'image entièrement déshéroïsée d'un jeune ambitieux, disciple trop doué de son mentor Ulysse »⁴.

Loin de l'adolescent vertueux mis en scène par Sophocle, celui de Müller est plein de contradictions. Son idéalisme est voué à l'échec, son intégrité, impossible. Pris aux pièges de ses actions, comme Ulysse avant lui, le guerrier fait l'expérience de la violence du système, et de « sa propre aliénation »⁵. La scission du personnage, propice à l'éveil de la réflexion du public, est un autre signe du pessimisme müllérien.

Les trois figures de la réécriture allemande se caractérisent donc par leurs contradictions internes. Loin de favoriser l'identification du spectateur, elles offrent l'espace d'une certaine distanciation. Toutes vont en outre dans le sens du désenchantement, du

¹ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 39.

² HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit.

³ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 74.

⁴ HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit.

⁵ KARANASTASSIS Nicolaos, op. cit., p. 186.

pessimisme et de la noirceur. Qu'en est-il de ces personnages dans *Inflammation du verbe vivre*, réécriture que Wajdi Mouawad propose du *Philoctète* de Sophocle ? En quoi la confrontation de ceux-ci avec ceux conçus par un dramaturge *a priori* diamétralement opposé à l'artiste contemporain, nous permet-elle de préciser les spécificités de ces écritures ?

3. *Inflammation du verbe vivre* de Wajdi Mouawad

Lorsqu'il annonce son désir de monter l'intégralité des tragédies de Sophocle, Wajdi Mouawad est loin de se douter des difficultés qu'il rencontrera pour mettre en scène *Philoctète*. La mort de son traducteur et ami Robert Davreu, la douleur et le manque de texte dus à cette absence, le peu d'intérêt qu'il ressent pour la pièce l'amènent, progressivement, sur la voie de la réécriture¹ : *Philoctète* de Sophocle devient *Inflammation du verbe vivre*.

3.1. La trame narrative

Inflammation du verbe vivre met en scène Wahid, « la quarantaine, auteur et metteur en scène de théâtre »². Ce personnage, interprété par Wajdi Mouawad, apparaît d'emblée comme un double assez explicite de l'artiste.

3.1.1. La fable

La pièce relate la quête de Wahid. Ne sachant comment mettre en scène *Philoctète*, celui-ci revient aux origines ...

« c'est précisément à une représentation théâtrale d'un spectacle intitulé *Les Perses*, écrit par un auteur répondant au nom d'Eschyle, que Sophocle, un adolescent de dix-sept ans, va prendre la claque de sa vie, claque qui lui donnera l'envie de se lancer à son tour dans le monde du spectacle, et cela pour mon plus grand malheur, puisque des cent vingt pièces qu'il a composées, sept sont parvenues aux gens de mon époque, dont *Philoctète*, qui n'est pas sa meilleure, et que, pourtant, pour des raisons diverses et variées, je me suis mis en tête de monter vingt-quatre siècles plus tard, décision qui a été le début de la grande catastrophe »³.

Confronté à la mort de son poète et ami Robert Davreu, à l'absence de texte et à la douleur de la perte, Wahid se retrouve dans l'impossibilité de monter la tragédie antique. Sous l'instigation de son équipe artistique, il part en Grèce pour retrouver son inspiration. *Inflammation du verbe* est le récit de cette odyssée au cours de laquelle l'artiste recherche un sens à sa vie. Le spectacle n'est autre que la réponse à la quête artistique, qui devient quête existentielle.

¹ Voir *supra*, IIème partie, Chap.IV.II.A.2.1 Le contexte de création d'*Inflammation du verbe vivre* de Wajdi Mouawad, p. 276-278.

² MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, *op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 16.

À la différence d'Heiner Müller, Wajdi Mouawad ne conserve ni la trame, ni les personnages du texte antique. Il y renvoie pourtant expressément, mais plutôt comme à une matière, qu'il reçoit presque malgré lui, pour sa création. L'auteur contemporain s'engage dans un dialogue avec l'œuvre de Sophocle, plus que dans une réécriture à proprement parler.

3.1.2. Les variations majeures par rapport au modèle grec

Les variations sont donc nombreuses par rapport au modèle antique. Certaines références au texte de Sophocle sont toutefois explicites.

3.1.2.1. Des références au texte grec

À deux reprises, Wahid, le metteur en scène imaginé par Wajdi Mouawad, se réfère explicitement au *Philoctète* de Sophocle.

a. Un résumé circonstancié et poétique de *Philoctète*

En partance pour la Grèce, Wahid commence tout d'abord par résumer la pièce aux « ombres devant lui »¹, les spectateurs devenant dans sa bouche, « la grande communauté des morts »² :

« Dans l'avion, Wahid regarde le défilement des nuages à travers le hublot. Il poursuit son récit à l'assemblée des morts.

WAHID. Philoctète était le fils de Péas et le plus grand héros après Héraclès. Argonaute aux côtés de Jason, il conquiert la Toison d'or. Des années plus tard, avec ses compagnons, il entreprit la traversée des mers pour ravager Troie aux hautes murailles. Si le retour fut effroyable pour un grand nombre de ces héros, l'aller le fut tout autant. Les nefs immobilisées des mois durant sans un souffle de vent, jusqu'au sacrifice d'Iphigénie, fille du grand Agamemnon et de Clytemnestre, sacrifice qui jettera malédiction et opprobre sur la maison des Atrides. Après bien des difficultés, l'armée fit halte sur l'île de Lemnos, au large de Troie, pour offrir aux dieux prières et libations. C'est là, en ce lieu déshérité, que Philoctète fut mordu à la jambe par un serpent. La blessure occasionnée fut si effroyable que, jour comme nuit, ne trouvant ni sommeil ni répit, en proie à une douleur insensée, il emplît l'armée entière de cris sinistres. On ne pouvait plus procéder en paix à une libation ou à une prière. L'ingénieux Ulysse, à la vue des guerriers défaits devant le désarroi d'un pareil héros, convainquit les autres généraux de l'armée de l'abandonner purement et simplement à ses malheurs. La nuit même, le flot des guerriers regagna les nefs rapides et ils s'éloignèrent de Lemnos à la force des rames. Au matin, Philoctète découvrit la désolation du campement. Sur l'île, il n'y avait que les vagues et la lumière et les vagues et la lumière. Dix années passèrent sans qu'il vît de visage humain, dix années à être dévoré par la colère, dans l'humiliation, dans le ressassement d'une vengeance fantasmée. Jusqu'à ce qu'un oracle vînt annoncer aux Grecs que la guerre ne saurait être gagnée qu'à la faveur de l'arc de Philoctète, arc qu'Héraclès lui avait donné avant de mourir. Ulysse dut inventer une ruse pour revenir à Lemnos et dérober l'arc au grand héros. Cette ruse eut pour nom Néoptolème, un adolescent de quatorze ans, fils d'Achille. "À toi de gagner l'amitié de Philoctète pour, une fois sa méfiance tombée, lui voler son arc". Néoptolème hésita devant l'abject de la ruse, mais la parole maîtrisée d'Ulysse le fit plier. La ruse fonctionna au-delà de toute espérance. L'amitié entre l'adolescent et le vieillard s'avéra si

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 14.

fulgurante que Néoptolème, l'arc en main, avec la possibilité de fuir, refusa de trahir Philoctète. Ulysse surgit, prêt à se battre contre Néoptolème, quand Héraclès, apparaissant dans les nuages, ramena tout le monde à la raison. "Philoctète !" lui dit-il en substance, Zeus entend que Troie tombe par l'arc et par ta main ! " Confronté à de pareils arguments, Philoctète se soumit. Ainsi s'achève la pièce de Sophocle, alors que les héros rejoignent les navires pour regagner les rivages de Troie. (*Signal sonore annonçant le début de la descente de l'avion*). Au-delà de la mort du traducteur, cette pièce me semblait insupportable de gémissements. Et sadique. Pourquoi Héraclès n'est-il pas apparu plus tôt à Philoctète pour le rassurer s'il avait le pouvoir des apparitions ? Pourquoi l'a-t-il laissé ressasser sa colère ? Pourquoi faut-il que le chemin perdu ne soit rendu que lorsqu'il est trop tard ? Dix ans de ressassements pour trente secondes d'apparition, cela me donnait le sentiment d'une injustice infinie.

L'avion atterrit »¹.

Résumant ainsi le mythe antique, l'auteur contemporain transmet aux spectateurs les lignes essentielles de l'histoire de Philoctète, qui n'est pas la plus connue du public. Le récit commence par une analepse. Il s'ouvre avant le début de la pièce de Sophocle, qui, elle, s'amorce au moment où Ulysse et Néoptolème arrivent à Lemnos. Ce rappel des origines a, certes, une vertu pédagogique. Il permet aux auditeurs d'inscrire l'histoire du héros abandonné dans l'enchevêtrement d'autres légendes mythologiques (conquête de la Toison d'Or, malédiction des Atrides, etc.). Il est aussi caractéristique de l'écriture mouawadienne, friande de retours aux sources. Pourtant, l'artiste entrelace habilement la matière antique à l'époque contemporaine à travers l'évocation du voyage aérien notamment. Détaillé et poétique (soulignons, par exemple, l'épithète homérique : « Troie aux hautes murailles », les répétitions « les vagues et la lumière et les vagues et la lumière », ...), ce résumé met également en évidence deux autres particularités de la facture de l'artiste. Les accents lyriques de cette écriture circonstanciée s'opposent à la plume dense et concise d'Heiner Müller. On reconnaît en outre dans ce passage l'intérêt de Wajdi Mouawad pour le récit (l'auteur aime à raconter des histoires) et pour les longs monologues. Enfin, le résumé s'accompagne des commentaires subjectifs de Wahid, témoignant que le mythe est relu à l'aune de ce personnage, qui, de fait, devient le protagoniste de cette réécriture, autre particularité de la dramaturgie étudiée.

Ce résumé mis à part, *Inflammation du verbe vivre* propose une réécriture assez fidèle d'un passage du *Philoctète* de Sophocle : il s'agit du face à face Ulysse/Néoptolème au cours duquel l'Ithaquien convainc l'adolescent de tromper le vieillard.

¹ *Ibid.*, p. 22-23.

b. « Oskopos amas demesa »¹ : la fin justifie les moyens

Dans la première scène de la quatrième partie, intitulée « Jeunesse et poésie », les personnages de Sophocle surgissent, sous les yeux de Wahid et Lefteris, son chauffeur de taxi :

« La voiture s'arrête à l'extrémité d'un cap rocheux. Lefteris et Wahid en descendent. À la hauteur de la falaise s'ouvre une grotte. Y entre Ulysse, suivi de Néoptolème. Wahid et Lefteris les observent.

ULYSSE. Ta mission, fils d'Achille, exige du courage.

NÉOPTOLÈME. Eh bien, quels sont tes ordres ?

ULYSSE. Tu dois par ton langage capter l'âme de Philoctète. Lorsqu'il te demandera qui tu es, d'où tu viens, réponds "Je suis fils d'Achille !" Mais ajoute que tu rentres chez toi, que tu quittes la flotte et l'armée des Grecs, parce qu'ils t'ont refusé les armes d'Achille que tu réclamais, qu'ils ont plutôt choisi de livrer à Ulysse. Et là-dessus, va, entasse toutes les horreurs que tu voudras contre moi. Je sais que ton sang ne te dispose guère à parler ce langage. La victoire, pourtant, est douce à obtenir. Nous ferons montre d'honnêteté plus tard. Sois malhonnête un instant, après tu auras toute la vie pour être intègre.

NÉOPTOLÈME. Fils de Laërte, je ne suis pas fait pour agir en usant de vils artifices, et mon père ne l'était pas non plus. Je suis prêt à vaincre par la force, non par la ruse. J'aimerais mieux échouer loyalement que triompher par vilénie »².

Opposant le roi d'Ithaque à Néoptolème, ce passage est une fidèle réécriture de la scène de la tragédie antique. Alors que le fils d'Achille souhaitait gagner l'arc par la force, il se laisse peu à peu persuader par Ulysse de recourir à la ruse : « C'est bien. J'agirai donc en délaissant tout scrupule »³ conclut le jeune homme. Selon Wahid, il s'agit de « la scène la plus forte de *Philoctète*, la seule [qu'il] aurai[t] voulu monter »⁴. *Inflammation du verbe vivre* propose donc une relecture très subjective du *Philoctète* de Sophocle. De l'ensemble de la tragédie, une seule scène est reconnue comme digne d'intérêt et retenue. La question qui se pose est : pourquoi cette scène ? Le choix est, assurément, révélateur, mais de quoi exactement ?

Remarquons tout d'abord comment l'auteur-metteur en scène insère l'extrait antique dans la matière contemporaine. L'artiste et son chauffeur descendent du taxi, voient une grotte dans laquelle entrent « *Ulysse, suivi de Néoptolème. Wahid et Lefteris les observent* »⁵. Les ombres qui se meuvent dans une grotte (les figures d'Ulysse et Néoptolème sont alors projetées sur l'écran) peuvent nous rappeler l'image platonicienne de la caverne⁶. Ce passage met par ailleurs en scène des personnages, issus d'espace-temps très différents, qui se retrouvent dans l'ici-et-maintenant de la représentation. En réunissant des êtres appartenant à

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ PLATON, *La République*, VII, 514a- 518c, traduction Pierre Pachet, 1993, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, p. 357-363.

des époques diamétralement opposées (Vème siècle av. J.-C. et XXIème siècle), ces « collisions temporelles »¹ ont quelque chose de l'hypoténuse. Ce passage éclaire donc une propension de l'écriture mouawadienne, dans son rapport à la temporalité. Nous y reviendrons². Ce qui retient notre attention ici sont les raisons qui ont motivé ce choix. Pourquoi ce passage en particulier ? Une des réponses apparaît dans la scène suivante, lorsque Wahid et Lefteris échangent à propos de la scène qu'ils viennent de voir :

« LEFTERIS. Il y a une expression en grec qui traduit exactement le geste d'Ulysse. "Oskopos aïas demesa", qui veut dire...euh...qu'en fait...Purification du but ? "Oskopos ..." Comment on dit ça en français ? Comment tu dis en français ?

WAHID. Je ne sais pas, je ne parle pas grec.

LEFTERIS. Le résultat purifie le geste, le résultat purifie le geste, même si le geste est très sale.

WAHID. La fin justifie les moyens... [...]

LEFTERIS. C'est un peu ce que fait Ulysse.

WAHID. Ulysse est le plus aimé parmi les grands héros de la mythologie grecque.

LEFTERIS. Ce qui est embêtant avec Ulysse, c'est qu'il a toujours raison. Ulysse, c'est comme l'Allemagne : elle a toujours raison.

WAHID. Voilà ! C'est comme ça que j'aurais dû mettre *Philoctète* en scène de mon vivant : Philoctète joué en grec par un grec, et Ulysse en allemand, par un Allemand !

LEFTERIS. Ulysse demande une chose impossible à Néoptolème. Il demande à un adolescent de se comporter comme un adulte. Néoptolème, c'est un adolescent. C'est normal de refuser de trahir à cet âge. Néoptolème refuse de trahir Philoctète parce que c'est le principe de l'adolescence de ne pas être raisonnable. On devient adulte quand on trahit ses rêves »³.

D'une certaine manière, Wahid et Lefteris expliquent l'intérêt que cette scène de tragédie antique présente pour le spectateur d'aujourd'hui : « Ulysse, c'est comme l'Allemagne : elle a toujours raison »⁴. « Voilà ! » répond Wahid, « C'est comme ça que j'aurais dû mettre *Philoctète* en scène de mon vivant : Philoctète joué en grec par un grec, et Ulysse en allemand, par un Allemand ! »⁵. Notons au passage que *Tous des oiseaux*, un des spectacles à venir de Wajdi Mouawad, est peut-être en germes ici. Dans cette création de 2017 en effet, chaque personnage s'exprime dans sa propre langue. Remarquons également combien l'artiste franco-libanais aime à évoquer des mondes et des œuvres possibles, qui, bien que dépourvus de réalité concrète, n'en existent pas moins virtuellement. La scène de Sophocle pose, enfin, la question de la moralité ou de l'immoralité de nos actions. Selon Lefteris, elle révèle l'idéalisme utopique de l'adolescent, qu'elle oppose au pragmatisme raisonnable de l'âge et du monde adultes. Il y a là, selon nous, un noeud éclairant de manière sensible la dramaturgie et

¹ MOUAWAD Wajdi, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 37.

² Voir *infra*, IIIème partie. Chap.V.III.A.2 Faire cohabiter le visible et l'invisible : les "collisions temporelles", p. 337-346.

³ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 44.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

l'esthétique mouawadiennes. Nous y reviendrons dans l'analyse des personnages, en montrant que pour l'artiste, la création doit être adolescente. Il faut, pour cela, s'abreuver aux sources grecques. Outre les deux allusions au *Philoctète* de Sophocle que nous venons de mentionner, *Inflammation du verbe vivre* se nourrit d'autres matériaux antiques.

3.1.2.2. Des références au monde grec

Le spectacle est émaillé de nombreuses références au monde grec, en sus de la tragédie sophocléenne. Parmi elles, *L'Odyssée* est, assurément, la plus marquante. Comme Ulysse, Wahid quitte son foyer pour entreprendre un voyage. Il s'agit pour lui de retrouver son inspiration, son désir de vivre surtout. C'est là « [son] champ de bataille, [son] Ilion, [sa] guerre de Troie »¹. La référence au texte d'Homère est explicite : Wahid sort en effet le livre de sa valise, en lit un passage², avant de suivre le conseil que Circé adressait autrefois à Ulysse : « voici le premier des voyages à faire : c'est chez Hadès et Perséphone [...]. C'est là qu'il faut aller »³. Des pages de *L'Odyssée* sont plusieurs fois projetées à l'écran. Le périple que Wahid entreprend dans la Grèce marquée par la crise s'apparente rapidement à une descente aux Enfers : « Charon dans sa barque vient chercher Wahid qui l'attend calmement. Charon accoste. Wahid paie son passage et embarque »⁴. Wahid se rend sur l'autre rive, dans « l'Hadès »⁵. Là, il rencontre son guide : Lefteris, un chauffeur de taxi :

« WAHID. Alors qu'il cherchait à rentrer chez lui, Ulysse, fils de Laërte, a eu pour guide la déesse Athéna elle-même. Dante s'est vu mené à travers les cercles effroyables de l'Enfer par Virgile en personne. Moi, ce n'étaient ni Kafka ni Goethe ni Dostoïevski qui sont venus m'attendre à la sortie de l'aéroport, mais un chauffeur de taxi au regard mélancolique. Chaque voyageur rencontre un guide à sa mesure, j'imagine. [...] Au moins, ce n'était ni pompeux, ni grandiloquent. C'est peut-être mon époque qui veut ça [...]. On a l'Hadès qu'on mérite »⁶.

Diverses références au monde antique viennent confirmer l'impossibilité de la grandiloquence. Wahid croise par exemple Apollon. Obèse, le dieu a désormais la « citoyenneté américaine »⁷. Quant à Zeus, il vend des gyros et vit, misérable, avec sa fille, Athéna, au milieu de parpaings dans un grand parking désert⁸. D'autres allusions au monde grec scandent le spectacle. Le chien guide⁹ avec lequel s'entretient le protagoniste ne peut manquer de rappeler Cerbère. Des plans en contre-plongée donnent à voir une multitude

¹ *Ibid.*, p. 58.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

d'oiseaux qui grouillent, surplombant Wahid en lançant des cris perçants : « chacun de nous est une douleur infligée, jamais refermée, oubliée, jetée ici ». Ces « oiseaux des douleurs »¹, écorchés, inconsolés, rappellent ceux dont les haruspices lisaient les entrailles. Ces rencontres ponctuent le voyage de Wahid, qui, de quête, se mue imperceptiblement, en odyssée.

3.1.2.3. Quête, révélation, odyssée

Au commencement, Wahid part, mais sans savoir ce qu'il recherche exactement. Il souffre, sa blessure est profonde :

« je n'ai pas de texte parce que Robert Davreu est mort et cette relation impossible entre la création d'un objet et la mort d'un ami, ce lien entre mort et création, me met dans un état effroyable, ouvre une brèche, une faille, je ne sais pas, avec un sentiment...de dégoût...de dégoût profond...insupportable. [...] ...Quelque chose semble me dire que ce n'est pas possible de continuer ! [...] dès que je lève la main pour écrire, un dégoût effroyable m'envahit et juste l'envie de me pendre »².

Le voyage est une réponse à sa souffrance. Il s'impose comme un besoin impérieux. Répondant à une blessure, ce départ ne se fait pas sans douleur. Se confiant à sa femme, il avoue :

« WAHID. [Dans] ces circonstances, partir, c'est nécessairement tout bouleverser. Tu comprends ?
ESTHER. Est-ce que tu vas revenir ?
WAHID. Je ne sais pas. [...]
ESTHER. Et les enfants ? [...] *Esther et Wahid se quittent aux abords d'un aéroport. Les yeux d'Esther se remplissent de larmes* »³

Comme le rappelle Georges Banu, la « quête, c'est la tentative de découvrir le monde ; l'odyssée, c'est la tentative de rentrer chez soi »⁴. En embarquant pour la Grèce, le protagoniste se lance dans une quête dont l'inanité est annoncée dès le départ :

« *Wahid, dans l'aéroport, en direction de la porte d'embarquement.*
UNE ANNONCE. Mesdames et messieurs, c'est en vain que l'on quitte sa terre natale pour chercher la vérité. Les mots sont des ravins, la raison, une souffrance. Nous vous souhaitons un agréable voyage. Ladies and gentlemen... »⁵

Après une longue errance, Wahid rencontre des adolescents qui lui indiquent le chemin :

« *Andreas se penche à son tour et murmure à l'oreille de Wahid.*
ANDREAS. Le voyage que tu t'apprêtes à entreprendre pour rentrer chez toi est un voyage qui t'affligera.
Katarina se penche à son tour et murmure à l'oreille de Wahid.

¹ *Ibid*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 18-19.

³ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴ BANU Georges, cité par Wajdi Mouawad, in *Seuls*, op. cit., p. 45.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 22.

KATARINA. Philoctète, fils de Péas, écoute-moi : tu dois regagner la plaine de Troie. Là, il te faudra mener le combat prescrit par l'oracle. Après, victorieux, tu pourras retrouver le ciel de ton pays où t'attendent les êtres qui te sont chers.

WAHID. Quelle est donc ma Troie ? Comment la trouver ?

CHRISTOS. Troie est ce rivage connu de toi seul. Tu devras te battre pour sauvegarder ton lien au langage. Celui qui a plu à ton cœur aux temps anciens de l'enfance. La poésie. La poésie est le seul chemin ».¹

De quête, le périple se transforme en une odyssee, intime et poétique. Robert Davreu et les autres poètes chers au cœur du protagoniste² seront les derniers jalons de cette traversée qui mènera le personnage à la révélation finale :

« WAHID (*aux ombres*). Ramener à la vie sa vie ensevelie. Au bout du crayon, porter la parole des morts. Fauve à soi-même. [...] Réapprendre à parler, à inventer les mots nouveaux pour faire rire et pleurer morts et vivants. Un dans la multitude ! Vivre et écrire et retrouver la prononciation exacte de son propre prénom dans sa propre bouche. Oui, oui. Cela, je le vois bien. Vivre ! Vivre ! Ce serait donc cela, vivre ! [...]

Sur la falaise, il n'y a plus personne.

*Dans l'ambulance, Wahid ouvre lentement les yeux ».*³

Inflammation du verbe vivre renoue avec la dramaturgie de la révélation que nous avons déjà pu évoquer⁴ et sur laquelle nous reviendrons⁵. À la fin en effet, dans l'ambulance, « Wahid ouvre lentement les yeux »⁶. Quête-odyssee, son voyage lui a permis de lever le voile, de panser sa plaie. Par une trajectoire hypoténuse, le protagoniste s'immerge dans les textes antiques et poétiques, pour retrouver, *hic et nunc*, vérité intérieure et sens de la vie. Blessé au début du spectacle, le verbe *vivre* subit en quelque sorte une inflammation, mais cette boursoufflure panse sa propre plaie, régénérant ainsi l'incandescence vitale. *Inflammation du verbe vivre* est le spectacle d'une blessure qui amène sa propre guérison.

3.1.2.4. Réécriture et métaphore

Dans ce cheminement, le rôle de la poésie est essentiel. La métaphore, en particulier, apparaît comme un moteur de la création mouawadienne. Dès le titre du spectacle en effet, *Inflammation du verbe vivre*, l'auteur reprend l'image de la plaie, au centre du *Philoctète* de Sophocle. Sa réécriture procède par variations, modulant le motif de la blessure.

¹ *Ibid.*, p. 49-50.

² *Ibid.*, p. 51-52.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Voir *supra*, I^{ère} partie. Chap. II.I.A.3.4. Dramaturgie de la révélation, p. 79-86.

⁵ Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap. VII.C La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 451-463.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, *op. cit.*, p. 59.

a. Philoctète/Wahid

Celle-ci renvoie tout d'abord au deuil du protagoniste, profondément affecté par la perte de son ami, le poète et traducteur Robert Davreu ; mais la blessure, c'est aussi l'inflammation du verbe vivre dont souffre celui-ci, autrement dit la dépression dans laquelle il est plongé, confronté à l'impossibilité de créer :

« WAHID. [...] Toute cette création est d'ailleurs devenue elle-même une blessure, une plaie béante qui nous empoisonne l'existence depuis le début. Je suis Philoctète. Je me sens complètement seul sur une île avec ce projet qui ne veut pas se refermer, qui saigne, à devoir me dépêtrer avec une traduction inexistante »¹.

Aussi, Wahid est-il explicitement comparé au personnage de Sophocle. L'image est filée tout au long du spectacle. Comme le personnage antique, l'artiste se sent isolé, délaissé de tous. L'impression est renforcée par le fait que Wajdi Mouawad, qui l'interprète, est seul en scène. À la fin de son parcours, un adolescent l'interpelle en ces termes : « Philoctète, fils de Péas, écoute-moi : tu dois regagner la plaine de Troie. Là, il te faudra mener le combat prescrit par l'oracle »². Un autre lui précise que sa Guerre de Troie consiste à se « battre pour sauvegarder [son] lien au langage »³. Au cours de la représentation, ces métaphores se multiplient.

b. Prolifération métaphorique

Wahid n'est pas le seul à être comparé au personnage tragique. Le pays qu'il parcourt, meurtri par la crise économique, regorge en effet de personnages misérables et délaissés. « La Grèce est pleine de Philoctète abandonnés sur une île parce qu'ils hurlaient trop »⁴ confie Lefteris à Wahid, mais finalement, c'est moins la figure de Philoctète que celle de Néoptolème qui intéresse le dramaturge. « J'imagine », dit Wahid, « que l'Hadès est plein de ces Néoptolème, de ces adolescents suicidés »⁵. Nous reviendrons sur ce cas dans l'analyse des personnages⁶. Retenons pour l'heure le rôle clé de la métaphore dans l'écriture mouawadienne, afin de montrer ultérieurement comment, tissant un lien inédit entre deux réalités éloignées, elle apparaît comme une sorte d'« hypoténuse poétique »⁷. Enfin, la dernière variation majeure par rapport au modèle grec nous semble résider dans la forme prise par le spectacle, à la lisière du théâtre et du cinéma.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ Voir *infra*, II^{ème} partie, Chap. IV.II.B.3.2.2 Des figures adolescentes, p. 302-304.

⁷ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.IV.B. La métaphore, hypoténuse poétique, p. 473-486.

3.1.2.5. Un « théâtre cinématographique »¹

La scénographie du spectacle joue un rôle majeur dans cette création. En effet, le décor se compose de 700 élastiques de 3 mètres de long, tendus, les uns à côté des autres, de manière à former un écran de 8 mètres de large, support de projections vidéo. Wajdi Mouawad, qui incarne Wahid, peut traverser ce rideau de caoutchouc. Celui-ci, tout comme le film projeté, font partie intégrante de la dramaturgie du spectacle :

« Tandis qu'il fait une crise cardiaque, le personnage interroge les morts sur le sens de la vie. Il attend l'ambulance, [...] entre la vie et la mort. La question est de savoir s'il va revenir vers la vie ou rester chez les morts. Cet écran représentait la faille entre le plateau, qui était l'au-delà, et le monde de la mémoire, qui est un film de deux heures. [...] Le rapport entre les deux mondes, le passage entre le plateau et l'écran, traverse tout le spectacle. J'ai beaucoup travaillé sur l'absence du comédien, et donc sur ce qui fait théâtre -voire sur la limite entre [théâtre et cinéma]»².

Réécriture polyphonique, cette variation autour du *Philoctète* de Sophocle, mobilise divers matériaux de création. Les mots de l'écrivain en font partie, mais ils s'articulent à d'autres éléments, tels que le film projeté à l'écran, l'environnement scénographique, le son, la lumière, etc. Comme le disait Charlotte Farcet, dramaturge du spectacle, à propos de *Seuls* :

« L'écriture ici n'est pas seulement les "mots" écrits par Wajdi ; elle est aussi les projections vidéo qu'il a tournées, les sons qu'il a captés, les voix qu'il a enregistrées. Tout cela est l'écriture du spectacle. L'écriture relève ici de la polyphonie [...]. Ce n'est pas qu'un appui. C'est de "l'écriture" et nous devons les voir comme de l'écriture textuelle. Nous devons les mettre en scène [...] comme des répliques »³.

Dans cette création mouawadienne inspirée du *Philoctète* de Sophocle, « tout est écriture »⁴, voire même que, tout est réécriture... Comment dès lors, sont réinventés, dans ce spectacle, les personnages antiques ?

3.2. Les personnages

Si l'on confronte la réécriture mouawadienne au *Philoctète* d'Heiner Müller et au texte antique original, celle-ci nous paraît se distinguer par deux aspects majeurs : l'invention du protagoniste, d'une part, et l'importance conférée à la figure de l'adolescent, d'autre part.

¹ <https://www.colline.fr/versant-est/inflammation-du-verbe-vivre>.

² MOUAWAD Wajdi, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 82-83.

³ FARCET Charlotte, citée par Wajdi Mouawad, in *Seuls*, op. cit., p. 13.

⁴ DIAZ Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 37.

3.2.1. L'invention du protagoniste

Comparer *Inflammation du verbe vivre* avec le *Philoctète* d'Heiner Müller est éclairant, notamment sur la question du protagoniste. Jean Jourdheuil souligne en ce sens le fait que la pièce allemande se caractérise par l'absence de cette figure dramatique :

« Le *Philoctète* de Müller radicalise en effet ce qui n'était qu'une potentialité de la pièce de Sophocle : la pièce sans protagoniste qui met en présence trois figures de stature comparable entre lesquelles se joue un jeu tragique et cruel »¹.

D'une « pièce sans protagoniste », Wajdi Mouawad fait lui, au contraire, un spectacle doté d'un personnage principal, Wahid, dont on suit l'itinéraire. Toute l'écriture d'*Inflammation* tourne autour de cette figure. Elle est intimement liée à la dramaturgie de la révélation déjà évoquée, qui nous semble caractéristique de l'œuvre mouawadienne. Nous y reviendrons de manière plus précise dans la dernière partie de notre étude².

3.2.2. Des figures adolescentes

La seconde spécificité majeure de la réécriture mouawadienne réside, selon nous, dans l'importance conférée aux figures adolescentes. Certes, le dramaturge s'inscrit dans l'héritage de Sophocle, qui avait lui-même introduit le personnage de Néoptolème dans sa version du mythe, mais le poids qu'il accorde à ces figures dans *Inflammation du verbe vivre* nous paraît symptomatique de son écriture et de sa dramaturgie.

3.2.2.1. Un héritage de Sophocle

Dans son étude sur *Philoctète*, Nicolaos Karanastassis rappelle que l'introduction de Néoptolème est une innovation de Sophocle³. Le chercheur montre que la pièce antique repose sur le heurt entre deux morales : l'une prônant l'héroïsme guerrier ; l'autre, valorisant le succès et la gloire plus que l'honneur. Philoctète, Achille, sont des héros épris d'idéal qui cherchent à se distinguer. Ulysse défend une autre conception du monde. Promu par une société de marins et de marchands, cet homme a l'art de se débrouiller en toute circonstance, par sa souplesse et sa diplomatie. Pour l'Ithaquien, « la fin justifie les moyens »⁴. Fils d'Achille, Néoptolème hérite de l'idéal héroïque de son père, mais son jeune âge le contraint à écouter Ulysse : il doit suivre les ordres de son supérieur, obéir à la discipline militaire. Néoptolème doit donc « faire figure de médiateur entre Ulysse et Philoctète dont les qualités

¹ JOURDHEUIL Jean, Préface à *Philoctète*, *op. cit.*, p. 15.

² Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.C. La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

³ KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 33 et sqq.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, *op. cit.*, p. 45.

relèvent, en gros du même univers que celui d'Achille »¹. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'invention, par Sophocle, d'une figure permettant de faire le lien entre deux visions du monde radicalement opposés... une figure hypoténuse en quelque sorte :

« C'est ainsi que le jeune homme permet au dramaturge de composer un discours sur le heurt entre ces deux morales, ces deux visions incompatibles du monde. Mais leur contraste ne s'exprime plus seulement par l'opposition entre deux caractères. À l'inverse de ce qui est courant dans la tragédie antique, ce heurt se concrétise et trouve son point culminant dans le conflit intérieur d'un seul personnage. Le résultat de cette option dramaturgique constitue un cas unique dans le théâtre de Sophocle : Néoptolème est son seul héros tragique nous offrant l'exemple d'une telle mutation. Le poète centre l'intérêt dramatique sur ce revirement, qui devient le ressort fondamental de l'action »².

Néoptolème est une figure intermédiaire entre l'héroïsme prôné par Philoctète et le pragmatisme d'Ulysse. En effet, dans la pièce de Sophocle, l'adolescent s'oppose tout d'abord au recours à la ruse préconisée par Ulysse. Il se laisse finalement convaincre, pour revenir sur sa décision, menant les personnages dans une aporie dont seul le *deus ex machina* permet de sortir. Ces atermoiements n'intéressent pas Wajdi Mouawad. Au contraire, l'auteur-metteur en scène centre son attention sur le moment où le jeune adolescent refuse la compromission proposée par Ulysse³. Il propose une lecture radicale de l'idéalisme de cet âge de la vie, qui nous semble symptomatique de son écriture.

3.1.2.2. *La création sera adolescente ou ne sera pas*

Lors d'une journée d'études consacrée à la représentation de l'adolescent au théâtre, organisée à l'Université d'Artois⁴, j'ai pu montrer que la récurrence des figures adolescentes dans l'œuvre mouawadienne en général, *Inflammation du verbe vivre*, en particulier, disait quelque chose d'essentiel de son esthétique. Je ne reprendrai ici que les grandes lignes de mon argumentation.

Après avoir rappelé le rôle dramaturgique de l'adolescent dans la pièce de Sophocle, et montré que les hésitations du Néoptolème antique sont à l'image du tâtonnement de l'avancée dramatique, j'ai souligné comment, chez Wajdi Mouawad, les personnages adolescents gardaient un rôle clé dans la progression de l'action. Dans la réécriture, la figure de Néoptolème se voit démultipliée. Lors de son périple dans l'Hadès, Wahid rencontre en effet trois adolescents : Andreas, Katarina et Christos. Ceux-ci ne sont pas incarnés, mais font partie des images vidéo projetées à l'écran. Dématérialisées, ces ombres apparaissent pour ce

¹ KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 35.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, *op. cit.*, p. 43-45.

⁴ *La représentation de l'adolescent/e au théâtre*, Journée d'étude organisée par Sandrine Le Pors et Marie Garré Nicoară, « Textes et culture », EA 4028, « équipe Praxis et esthétique des arts », Maison de la Recherche de l'Université d'Artois, mercredi 26 avril 2017. textesetcultures.univ-artois.fr/content/.../73c61b2029811e564a0c5c2e06f34dab.pdf

qu'elles sont, simulacres fantomatiques d'êtres entre la vie et la mort. Ces trois jeunes se sont en effet suicidés :

« ANDREAS. Je m'appelle Andreas et je me suis pendu.

KATARINA. Je suis Katarina et je me suis ouvert les veines.

CHRISTOS. Je suis Christos et je me suis jeté sous la rame d'un métro»¹.

Pourquoi ? Tels Néoptolème, ces jeunes gens ont refusé de trahir leurs idéaux, à cette différence près qu'ils ont préféré mourir à vivre dans un monde qui les forcerait à se compromettre :

« Les rêves que j'avais, je ne peux plus les réaliser. Être romantique dans ce siècle est devenu honteux. Je devais juste penser à la manière la plus brutale de subvenir à mes besoins. Je ne voulais pas être assis à un bureau ! Recevoir des ordres ! Pour toucher une retraite qu'on ne m'accorderait finalement pas ! [...]. Les jeunes ne savent peut-être pas ce qu'ils veulent, mais ils savent ce qu'ils ne veulent pas »².

Les hurlements de souffrance d'Andreas, Katarina et Christos précipitent la révélation du protagoniste. Ces jeunes gens l'orientent, lui permettant de sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve. « Vous qui êtes les Néoptolème, ces sublimes héros de mon temps, vous qui voyez dans l'opacité des pierres, indiquez-moi le chemin »³ leur demande Wahid. « La poésie », répond Christos « La poésie est le seul chemin »⁴. Les jeunes adolescents sont donc des passeurs, ils réorientent Wahid vers la voie de la poésie. Remède à son *Inflammation du verbe vivre*, ils reconnectent l'artiste à l'intensité de la vie, l'embrasement authentique, sincère, nécessaire à la création. Pour Wajdi Mouawad, l'adolescent est cet être authentique, qui vit pleinement ses rêves et ses idéaux, dans l'intensité de son élan vital et de son bouillonnement. Conditions nécessaires de la création, celle-ci doit donc être, selon l'auteur-metteur en scène, adolescente. Ou ne pas être. L'analyse de l'espace et du temps dans laquelle se déploient les réécritures permettra de corroborer cette impression.

4. Étude comparée des espaces-temps de ces deux réécritures

4.1. Des « paysages dévastés »⁵ ?

Une des innovations de Sophocle consistait à faire de Lemnos une île inhospitalière. Les réécritures müllérienne et mouawadienne, en déployant leur action respective dans des « paysages dévastés »¹, semblent s'inscrire dans cette lignée.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 47.

² *Ibid.*, p. 47-48.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit.

4.1.1. L'espace müllerien : une nature « beckettisée »²

Île grecque du nord-est de la mer Égée, que d'aucuns présentent comme paradisiaque, Lemnos devient, sous la plume de Sophocle, désertique et inhospitalière. S'interrogeant sur les raisons qui ont poussé le dramaturge grec à opérer cette transformation, Nicolaos Karanastassis y voit une manière d'accentuer la souffrance de l'exilé, et, par conséquent, son endurance surhumaine³. Mis au ban de l'humanité, douloureusement blessé, Philoctète souffre de faim et de soif. Sa force morale, hors du commun, contraste avec sa déchéance physique, que cet environnement hostile vient accentuer.

Dans sa réécriture, Heiner Müller renoue avec le décor inhumain imaginé par Sophocle. La didascalie initiale, « *Rivage* »⁴, lapidaire, esquisse un espace vide, qui, au gré des répliques des personnages, se peuple de « vautours »⁵, « rochers »⁶ et autres éléments hostiles. La nature s'est, chez le dramaturge allemand, « beckettisée »⁷. La rudesse de celle-ci mettait en valeur l'extraordinaire force d'âme du héros dans le texte grec. Elle vient, dans la pièce allemande, refléter le pessimisme d'une humanité désenchantée.

Pour sa scénographie, Matthias Langhoff, qui met la pièce en scène au Théâtre national de Bretagne en 1994, a recours à divers éléments : bois, acier, matériaux de récupération. Pour inspirer les techniciens qui élaborent les sculptures constitutives de son décor, il leur raconte sa visite dans « une friche industrielle de l'ex-bloc soviétique, où il avait constaté que toutes les machines avaient été dépouillées de ce qui pouvait être revendu »⁸. Aux ravages de cet amoncellement chaotique, Jean Jourdheuil préfère un décor épuré pour sa mise en scène de 2009. Constituée d'un unique rectangle, creux et mobile, la scénographie conçue par Marc Lammert, peut tour à tour évoquer l'île de Lemnos, le tombeau de Philoctète, ou un autel.

« La littérature ouvre des espaces d'imagination et d'associations lorsqu'on ne dicte pas l'analyse au spectateur. Si Brecht indique au public ce qu'il doit penser, Müller a tendance à affoler et à perturber la compréhension du spectateur. C'est là que je veux me situer »⁹.

À la fois tombeau et prison, Lemnos est pour le *Philoctète* de Müller un « paysage dévasté », caractéristique d'une « esthétique de la pénurie et de l'aporie »¹. À certains égards, l'espace

¹ *Ibid*

² JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 24.

³ KARANASTASSIS Nicolaos, *op. cit.*, p. 42.

⁴ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 24.

⁸ BORNE Olivier, in <https://olborne.com/page/decors/theatre/sculpture-historique.html>

⁹ JOURDHEUIL Jean, « Le poète des déchirures du siècle. Interview de Jean Jourdheuil, metteur en scène de *Philoctète* au TNS, Propos recueillis par Thomas Flagel », *Le Blog du magazine POLY*, 18 mars 2010, <http://blogpoly.canalblog.com/archives/2010/03/18/17276366.html>

dans lequel évolue Wahid dans *Inflammation du verbe vivre* renoue avec ces « paysages dévastés »².

4.1.2.1. L'espace mouawadien : la désolation d'une Grèce en crise

L'espace traversé par Wahid dans *Inflammation du verbe vivre* est un espace désolé, reflet du désespoir de l'artiste et des meurtrissures d'un pays frappé de plein fouet par la crise économique.



Éléments de scénographie de *Philoctète*, d'après Heiner Müller, texte de Matthias Langhoff et Laurence Calame, mise en scène de Matthias Langhoff, Théâtre national de Bretagne, 1994 © Alain Dugas

¹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 74.

² *Ibid.*



Philoctète, de Heiner Müller, traduction Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, mise en scène de Jean Jourdheuil, Philoctète (Maurice Bénichou), Théâtre de la Ville, 2009 © Mario del Curto

« Aéroport désert »¹, vestiges d'un « théâtre antique »², « dépotoir »³, « océan de sacs à ordures »⁴, « lieu désaffecté »⁵ au sol jonché d'éclats de verre, « bâtisse laissée à l'abandon, au crépi écaillé et couvert de graffitis »⁶, « parking désert »⁷, « boutiques en ruines, dans une ancienne rue commerciale fermée »⁸, ces « paysages dévastés »⁹ font coïncider la détresse du monde et de l'humain. Seulement, on notera que ceux-ci, chez Wajdi Mouawad, contrastent avec la dernière image proposée au spectateur : « *Wahid, habillé, arrive en haut d'une falaise et contemple la mer qui brille sous un soleil radieux* »¹⁰. Un espace, lumineux et apaisé, reflète la révélation du protagoniste, qui saisit pour finir la force vitale de l'élan poétique. L'espace dévasté peut exister chez Mouawad, mais il est un lieu de départ, plus que d'arrivée, signe de l'optimisme de la dramaturgie d'un auteur, qui, comme le rappelait Georges Banu, est « un artiste bâtisseur »¹¹. Il tranche avec la nature « beckettisée »¹², sombre et pessimiste, du dramaturge allemand.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 29.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit.

¹⁰ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 59.

¹¹ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 50.

¹² JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 24.



Inflammation du verbe vivre, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, inspiré du *Philoctète* de Sophocle, Wahid (Wajdi Mouawad), Théâtre Le Manège, Mons, 2015 © Juliette Parisot.

4.1.2.2. *L'espace mouawadien : un vide saturé*

La comparaison de l'espace de la tragédie müllérienne avec celui d'*Inflammation du verbe vivre* nous amène à mettre en évidence une autre spécificité de l'écriture mouawadienne. En 1983, Heiner Müller écrit en conclusion d'un texte consacré à une représentation de son *Philoctète*, la phrase suivante : « Quand les discothèques seront abandonnées et les académies désertées, le silence du théâtre, qui est le fondement de son langage, sera de nouveau entendu »¹. Si cette phrase a retenu notre attention, c'est qu'elle fait en partie écho au paysage qui se déploie dans la réécriture de Wajdi Mouawad. En effet, durant sa traversée de l'Hadès, parmi les multiples lieux désolés sillonnés par Wahid, il y a également une « discothèque »². C'est là d'ailleurs qu'il rencontre Andreas, Katarina et Christos, les trois adolescents, ces Néoptolème contemporains déjà évoqués. Seulement voilà, la vacuité et le silence cèdent la place à une cacophonie violente et tumultueuse :

¹ MÜLLER Heiner, *Lettre au metteur en scène de la première représentation de Philoctète en Bulgarie au Théâtre dramatique de Sofia*, in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 94.

² MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 48.

« Dans ce brouhaha de musique de plus en plus brutal, de plus en plus violent, les paroles d'Andreas, de Katarina et de Christos parviennent jusqu'à Wahid comme si elles ne pouvaient lui devenir audibles qu'au cœur de ce terrible chaos »¹.

La lecture du texte ne rend pas compte de la superposition des signes déversés lors de la représentation. Il faut imaginer ici la violence des images projetées, le rythme effréné de leur enchaînement, dans une accumulation stroboscopique de l'horreur. À cela s'ajoute le travail du son amplifié, avec des basses très puissantes couvrant les voix étouffées des jeunes adolescents, révélant combien ceux-ci sont étouffés par un monde qui les oppresse. Alors que l'écriture müllérienne tend au silence et à la densité du vide, celle de Wajdi Mouawad semble s'engager dans la voie de la profusion et de la saturation. Chez Müller, un simple « rivage »², occasionnellement occupé par quelques pierres et rochers, que Jean Jourdeuil a tenté de donner à voir à travers sa scénographie, symbolique et dépouillée. Chez Mouawad, la nature « beckettisée »³ est remplacée par une désolation, plus urbaine et proliférante, comme a pu le signaler notre énumération précédente⁴. Chez Mouawad, même le silence devient lyrique. Qu'en est-il du rapport au temps dans ces deux réécritures ?

4.2. Le temps

Retravaillant le mythe de Philoctète, les deux dramaturges repensent le rapport que celui-ci entretient avec leur temps. Comme le note Sylvie Humbert-Mougin,

« ce sont le plus souvent les échos possibles de la trajectoire douloureuse de Philoctète avec l'Histoire violente du second vingtième siècle qui paraissent motiver ce retour au héros antique. Adaptateurs et metteurs en scène réitèrent ainsi le geste de Sophocle, qui fait résonner l'épisode mythique de la Guerre du Péloponnèse et du désastre de l'expédition de Sicile »⁵.

En quoi ces deux réécritures font-elles écho à leur époque ? Quel(s) rapport(s) au temps mettent-elles en œuvre ? Comment l'antique et l'actuel s'entrelacent-ils dans ces dramaturgies ?

4.2.1. Chez Müller

Mettant en scène un héros exclu de l'Histoire, le texte d'Heiner Müller entre en résonance avec le contexte de son écriture : la R.D.A des années soixante.

¹ *Ibid.*, p. 47-48.

² MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 35.

³ JOURDHEUIL Jean, "Préface" de *Philoctète*, Heiner Müller, *op. cit.*, p. 24.

⁴ Voir *supra*, II^{ème} partie, Chap. IV.II.B.4. Étude comparée des espaces-temps de ces deux réécritures, p. 307.

⁵ HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit.

4.2.1.1. Philoctète, le « refoulé de l'Histoire officielle »¹

Abandonné sur l'île de Lemnos, Philoctète est exclu des combats de la Guerre de Troie. Heiner Müller souligne à cet égard le décalage existant entre « le temps du sujet et le temps de l'Histoire »². Délaissé de tous, le héros perd la notion du temps, tout comme le lien à ses contemporains : « dis-moi mon époque » demande-t-il lorsqu'après dix ans de solitude, il voit, de nouveau, un homme, Néoptolème :

« PHILOCTÈTE. Combien a duré la guerre pour la ville de Priam [...] Ici aucun arbre ne m'aïda à compter les années Le soleil parcourt toujours le même cercle La lune le sien, suivant toujours les mêmes phases »³.

Écarté de la marche de l'histoire, le personnage apparaît comme une victime d'un système aliénant les individus. Cette mise au ban est peut-être, paradoxalement, ce qui permettrait d'avoir une certaine influence sur son époque. « Ce n'est qu'en sortant du temps qu'on peut avoir de l'influence sur lui. Ce n'est qu'en dehors de la machine qu'on peut trouver une possibilité de perturber le déroulement déterminé par la machine »⁴. Cette exclusion du temps peut, en un sens, rappeler le surgissement inattendu de l'homme dans l'ascenseur, qui, dans *La Mission*, opère un décrochage dans la narration de l'organisation de la révolte des esclaves jamaïcains contre les Britanniques. Par sa mise à l'écart, Philoctète suggère que « quelque chose est détraqué », que « le temps est sorti de ses gonds »⁵. Il n'est que plaie et blessure, un être broyé par la marche violente de l'Histoire.

4.2.1.2. La « faille dans le système »⁶

L'analyse du traitement müllérien des personnages grecs a montré le jeu des « interactions tissées entre matériau mythique et Histoire contemporaine »⁷. Le *Philoctète* allemand entre en résonance avec le contexte de la RDA des années soixante et la difficile édification du modèle socialiste. Par son incessante propension à réifier autrui, Ulysse apparaît comme le représentant du système dont Philoctète est « la faille »⁸, et Néoptolème, l'apprenti.

¹ *Ibid.*

² MÜLLER Heiner, "Viv(r) la contradiction. Jacques Poulet s'entretient avec Heiner Müller", *France-nouvelle*, 29/01/79, p. 43-50.

³ MÜLLER Heiner, *Philoctète*, *op. cit.*, p. 47.

⁴ MÜLLER Heiner, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, *op. cit.*

⁵ MÜLLER Heiner, *La Mission*, in *Quartett*, précédé de *La Mission, Prométhée, Vie de Gundling*, 2006 ; Paris, Éditions de Minuit, p. 28.

⁶ MÜLLER Heiner, *Lettre au metteur en scène de la première représentation de Philoctète en Bulgarie au Théâtre dramatique de Sofia*, *op. cit.*, p. 85.

⁷ HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit.

⁸ MÜLLER Heiner, *Lettre au metteur en scène de la première représentation de Philoctète en Bulgarie au Théâtre dramatique de Sofia*, *op. cit.*, p. 85.

Les figures évoluent dans un cadre déshumanisé, marqué par la violence politique et l'aliénation des individus. Les cris de souffrance du héros grec deviennent, chez Müller,

« vociférations d'un sujet broyé par l'Histoire, lancées à la face des vainqueurs. Au-delà des allusions politiques à la RDA contemporaine, la dimension subversive de la pièce [...] réside dans le démontage du modèle grec si constitutif de la pensée allemande depuis la fin du XVIII^{ème} siècle »¹.

La lecture idéalisée de l'Antiquité grecque par le classicisme allemand, abondamment exploitée par les autorités culturelles de la RDA, se voit donc elle aussi écorniflée par Heiner Müller : son *Philoctète* « brise et fait saigner la statuaire grecque »².

4.2.2. Chez Mouawad

Inflammation du verbe vivre déplace le mythe de Philoctète dans le monde d'aujourd'hui, un monde désenchanté, qui n'est plus surplombé par les dieux, mais dans lequel ceux-ci errent, pauvres et misérables, à l'instar des hommes. L'auteur rappelle qu'il a, pour cette création, voyagé en Grèce entre octobre 2014 et avril 2015, « c'est-à-dire au cours de cette période d'écrasement du peuple grec par ce que l'on a appelé la crise »³. Les personnes qu'il a rencontrées durant ce périple ont nourri sa création, lui enseignant « une manière de regarder le paysage de l'Histoire qui s'écrivait devant nos yeux »⁴. Le mythe permet de tisser un lien entre le temps immémorial de la tragédie antique et l'Histoire immédiatement contemporaine.

III. PISTES

Cette comparaison du *Philoctète* müllérien avec *Inflammation du verbe vivre* ouvre quelques pistes d'analyse permettant d'appréhender la spécificité de l'écriture mouawadienne. La densité de l'écriture du dramaturge allemand, qui « froide, au scalpel, s'efforce d'éviter tout pathos »⁵ nous a permis de mettre en évidence le lyrisme de l'auteur franco-libanais. La concision müllérienne est aussi dramaturgique : le mythe grec est, en ce sens, un modèle.

« Axé sur la violence, le conflit, la guerre, il est porteur d'une représentation des relations humaines, à la fois universelle et idéale, une épure du rapport interhumain. En tant que

¹ HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit.

² JOURDHEUIL Jean, "Note d'intention 1", in *Dossier pédagogique du spectacle Philoctète d'Heiner Müller*, op. cit.

³ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 8.

⁴ *Ibid.*

⁵ BAILLET Florence, *Heiner Müller*, op. cit., p. 190.

réduction à des situations devenues exemplaires, à des structures relationnelles abstraites, le mythe peint la condition de l'homme dans le monde »¹.

Déployant, dans sa pièce, « un modèle abstrait, bien qu'incandescent, dans un univers raréfié, mort »², Heiner Müller radicalise cet effort. Son « geste littéraire consiste à extraire de la pièce de Sophocle un squelette, à le démonter, et à le remonter autrement »³. L'auteur présente en ce sens son *Philoctète* comme le premier volet d'une série expérimentale perpétuée par *Horace*, puis *Mauser*, rappelant que sa tragédie s'inscrit dans l'héritage du *Lehrstück* : elle « présuppose/critique la théorie et la pratique des pièces didactiques de Brecht »⁴. Par la scission internes des figures qu'il met en scène, Müller favorise la distanciation de son public.

Quant à Wajdi Mouawad, il semble au contraire favoriser l'identification de celui-ci. Sous sa plume, la « pièce sans protagoniste »⁵ devient une histoire relatant la quête/odyssée d'un personnage principal, Wahid. *Inflammation du verbe vivre* immerge le spectateur dans un récit dont la scénographie et l'écriture polyphonique favorisent le déploiement de l'émotion. Ce foisonnement se concrétise également par la prolifération métaphorique que l'on souhaitera analyser prochainement comme une hypoténuse poétique. Par son recours à l'émotion, à l'image, la dramaturgie mouawadienne s'efforce de créer du lien.

Enfin,

« l'extraordinaire ambivalence de la tragédie sophocléenne et de son dénouement, entre optimisme de la réconciliation et vision désenchantée de la *polis* que symbolisent les retorses manœuvres d'Ulysse, ouvre à toutes sortes d'interprétations et de relectures »⁶.

Les deux réécritures comparées se sont effectivement révélées diamétralement opposées. Si chacune d'elles reconnaît la déchéance des dieux de l'Olympe, le pessimisme et la noirceur müllérien a permis de souligner l'optimisme mouawadien. Certes, *Inflammation* ne cesse d'osciller entre la vie et la mort. Le spectacle narre une descente aux Enfers et se fait l'écho d'une foule de Philoctète, jeunes adolescents ou Grecs victimes de la crise, abandonnés sur une île ; mais la construction même du spectacle, une nouvelle fois fondée sur une dramaturgie de la révélation, est rassurante. Les personnages mouawadiens, qui certes, peuvent s'emporter de manière irraisonnée, s'inscrivent toujours dans un enchaînement cohérent de causes et d'effets (dont la temporalité peut être brouillée). Ils s'opposent en ce sens aux figures müllériennes, dont le mystère est plus inquiétant. Les premiers peuvent être

¹ PEYRAS Johanne, *Le Matériau mythique grec dans le théâtre de Heiner Müller*, op. cit., p. 4.

² JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine et autres pièces*, Les Éditions de Minuit, 1979/1985, p. 65.

⁵ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 15.

⁶ HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", art. cit.

porteurs d'une énigme, mais la dramaturgie finira par en lever le secret. Comme le souligne Georges Banu, « ce théâtre de l'écartèlement est, finalement, un théâtre qui rassure »¹. Le désenchantement en est le point de départ, c'est à l'œuvre d'art et au spectacle de réintroduire l'enchantement.

¹ BANU Georges, " Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension" , art. cit., p. 51.

TROISIÈME PARTIE :

AUX FONDEMENTS DU TRAGIQUE

CHAPITRE V.
RÉINVENTER
UNE TRANSCENDANCE TRAGIQUE

Aux fondements du tragique mouawadien, il y a la nécessité de maintenir un lien avec une instance supérieure : « quand la mort dialogue avec les dieux, ça donne une tragédie ; quand la mort dialogue avec les hommes, ça donne un drame »¹. À l'horizontalité du drame, l'artiste superpose une verticalité, héritée de la tragédie. Telle l'hypoténuse, son œuvre tente de faire coïncider ces deux extrêmes. Le dramaturge exprime son

« acharnement à vouloir dialoguer avec les dieux [...]. Même si les dieux ne sont plus là : c'est pas grave, on va quand même continuer à faire en sorte que la mort dialogue avec quelque chose de plus grand. Pour tomber dans une fête, [...] qu'on appelle la tragédie »².

Façonnant son œuvre sur le modèle antique, Wajdi Mouawad concrétise son geste créatif hypoténuse, à l'intersection d'une horizontalité dramatique et d'une verticalité tragique. Il s'agit, avant tout, de réinventer une transcendance. Comment l'auteur-metteur en scène s'y prend-il pour raviver l'enchantement du monde ?

Le détour par Eugene O'Neill et Heiner Müller exhibe une des caractéristiques de l'œuvre mouawadienne. Les réécritures du dramaturge américain, comme celles de l'écrivain allemand, puisent leur inspiration dans le monde antique en général, grec, comme latin. Ainsi, Eugene O'Neill a-t-il pu se nourrir de la *Phèdre* de Sénèque pour composer *Désir sous les ormes*, tandis que *Le Deuil sied à Électre* est né de sa lecture de la trilogie eschyléenne. Les emprunts d'Heiner Müller sont, eux aussi, variés : le dramaturge cite aussi bien Sénèque, qu'Eschyle, Sophocle ou Euripide³. Or, c'est avec les Grecs que Wajdi Mouawad a « envie de vivre »⁴, et plus précisément, avec « l'auteur qui [lui] a donné envie d'écrire, Sophocle »⁵.

Nous montrerons tout d'abord que le choix de Sophocle, loin d'être anodin, est révélateur de ce désir de réenchanter le monde, ce qui amènera à analyser la nature des forces qui s'imposent à l'humain dans les créations de l'auteur-metteur en scène. Ces puissances supérieures se déploient dans le cadre d'un espace-temps que nous pourrions, pour finir, tenter de circonscrire.

¹ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", art. cit.

² *Ibid.*

³ MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures*, op. cit., p.271.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Le rêve de Dominique", *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, op. cit., p. 8.

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon, juillet 2011", in *Dossier pédagogique consacré au spectacle Des Femmes, élaboré par le Théâtre des Célestins à Lyon*, art. cit., p. 17.

I. LE CHOIX DE SOPHOCLE OU LA SOIF DE RÉENCHANTER LE MONDE

Wajdi Mouawad se nourrit de Sophocle, tant dans ses mises en scène, que dans son écriture. L'artiste a en effet désiré monter l'intégralité des œuvres de ce père de la tragédie grecque. Parmi ces pièces antiques, trois n'ont finalement pas été représentées. Elles ont cependant joué un rôle majeur dans le retour de l'auteur contemporain à l'écriture : *Ajax* est devenu *Ajax-cabaret*, *Philoctète*, *Inflammation du verbe vivre* et *Œdipe à Colone*, *Les Larmes d'Œdipe*. Wajdi Mouawad s'inspire en outre de la dramaturgie et de l'univers sophocléen dans ses créations, y compris pour celles qui ne se présentent pas comme des réécritures de l'auteur grec. En quoi l'inspiration sophocléenne vient-elle éclairer le geste artistique de l'auteur-metteur en scène ? Trois raisons majeures semblent pouvoir résumer l'importance que Sophocle revêt pour Mouawad, et, ce faisant, éclairer l'élan créatif du dramaturge. Si le premier inspire le second, c'est tout d'abord par la place particulière qu'il offre au héros. La révélation qui se trouve au cœur de ses pièces, tout comme le pressentiment du désastre, sont elles aussi déterminantes pour expliquer la parenté entre ces deux écrivains.

A. Un « humanisme [...] lumineux »¹

Une des innovations que Sophocle apporte au théâtre est la création du troisième personnage. L'intervention du chœur est alors réduite au profit du héros. À l'exception

« des *Trachiniennes*, toutes les tragédies de Sophocle portent le nom du personnage principal et ne désignent plus le chœur. Élément révélateur qui rend compte, entre autres, de la place de plus en plus importante qu'acquiert l'individu »².

Si la dramaturgie mouawadienne s'inspire de l'œuvre sophocléenne, c'est donc, tout d'abord, par le rôle central qu'elle accorde à l'homme engagé dans l'action dramatique, ce « protagoniste confronté à l'expérience de l'extrême, à la déchirure absolue, à la destruction probable »³. Qu'il soit unique (Wilfrid dans *Littoral*, Loup dans *Forêts*, Harwan dans *Seuls*, Wahid dans *Inflammation du verbe vivre...*), dédoublé (Jeanne et Simon dans *Incendies*, Geneviève Bergeron et Layla Bintwarda dans *Sœurs...*), ou démultiplié (dans *Forêts*, *Ciels...*), le protagoniste mouawadien est fréquemment au cœur d'un récit qui interroge l'humain. Or,

¹ LETERRIER Etienne, "Vers la lumière", art. cit., p. 5.

² "Sophocle, le père du théâtre moderne", Note de l'Éditeur, in MOUAWAD Wajdi, DAVREU Robert, *Traduire Sophocle*, op. cit., p. 54.

³ BANU Georges, "Wajdi Mouawad. Un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 52.

pour Sophocle comme pour l'auteur contemporain, celui-ci se caractérise avant tout par son aveuglement. La narration devient dès lors l'espace d'une révélation.

B. La révélation

Chez Sophocle en effet, l'homme est un aveugle qui ne se connaît pas. Sa méprise fonde la dramaturgie tragique. Aristote rappelle en ce sens que « le retournement de fortune »¹ du protagoniste, qui, idéalement, le mène « du bonheur vers le malheur »², doit être provoqué « par une erreur grave du personnage »³. Ainsi, Œdipe réalise qu'il est à la fois parricide et incestueux. Il y a en moi « un point aveugle, un endroit que je ne vois pas et que les autres voient davantage que moi. Si je le voyais, s'il se révélait à moi, que resterait-il de moi, de ma raison ? »⁴ s'interroge le metteur en scène. Cette question résonne très concrètement avec le vécu de l'artiste, qui rappelle à plusieurs reprises, l'admiration aveugle qu'il vouait, enfant, aux milices chrétiennes libanaises :

« Je voulais être ça [...]. On les voyait revenir le matin, en Jeep, c'était nos voisins, ils avaient 25 ans, nous 8 ou 9 ans et c'étaient des héros. On les voyait revenir avec des kalachnikovs. Et on courait en criant vers eux, on leur apportait de l'eau, on prenait leurs armes, on les nettoyait, on les démontait, on les remontait et c'était ce qu'on rêvait de faire, on collectionnait les cartouches ! »⁵.

Un jour, il réalise avec effroi qu'il aurait pu participer aux massacres de Sabra et Chatila : ceux-ci

« ont été perpétrés par les jeunes hommes que j'admirais à mort quand j'étais au Liban [...] je comprends que ce qui m'a permis de ne pas le faire, c'est que je n'avais pas l'âge, que mes parents ont décidé de quitter le pays »⁶.

Se trouvant au cœur de la dramaturgie sophocléenne, ce moment tragique de la révélation nourrit intimement l'écriture de Wajdi Mouawad, qui se dit bouleversé par

« la révélation des aveuglements. Leur mise en lumière. La violence de ce que signifie se connaître soi-même. Dans les sept tragédies de Sophocle qui nous sont parvenues, le personnage tragique, ou plutôt celui sur lequel s'abat le tragique, est aveugle jusqu'à la révélation de son aveuglement, instant qui précède de peu sa chute. L'instant de la révélation du monstrueux me tarade »⁷.

¹ ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., chap. XIII, 1453 a, p. 103.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon, juillet 2011", art. cit., p. 17.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Rencontre du 13 mai 2019 au Théâtre National de la Colline*.

⁶ *Ibid.*

⁷ MOUAWAD Wajdi, "Propos recueillis par J-F Perrier pour le Festival d'Avignon, juillet 2011", art. cit., p. 17.

Cette dramaturgie de la révélation est un point saillant du geste artistique hypoténuse de l'artiste¹. Elle s'accompagne, chez Sophocle, d'une prescience de la catastrophe.

C. Le pressentiment du désastre

Dans les œuvres du tragédien grec, la chute du héros se double de celle du monde. Cette coïncidence de la souffrance intime et collective émeut l'auteur contemporain :

« Sophocle décrit aussi un monde qui prend conscience de son désenchantement. La chute du monde homérique au siècle de Périclès produit un fracas qui donne naissance à la démocratie, à la philosophie et au théâtre. Le siècle de Sophocle comprend que le monde est souffrance, douleur et indifférence des dieux. Évoquer la chute des innocences me touche profondément, tant elle me semble au cœur des chagrins de notre époque »².

La conscience de l'imminence de la catastrophe est indissociable d'un rapport ambivalent à la divinité :

« Entre l'époque d'Eschyle et celle d'Euripide, il y a un déplacement qui crée une désillusion. Si pour le premier, il faut toujours obéir aux dieux, pour le second ceux-là, s'ils existent, se moquent de nous. Sophocle entretenant, à mon sens, la position la plus profondément complexe, va du doute à la conviction »³.

Rendant la tension entre « doute [et] conviction »⁴ possible, l'inspiration sophocléenne permet l'écartèlement qui se trouve au cœur du geste artistique de l'auteur-metteur en scène. Telle l'hypoténuse, « qui permet de rejoindre les extrémités de deux droites reliées par leur source », le spectacle peut donner à voir un héros tiraillé entre la certitude et l'incroyance. « Il y a », dit Jacqueline de Romilly, « une faille profonde dans le théâtre de Sophocle »⁵, et celle-ci sert le « théâtre sous haute-tension »⁶ que crée Wajdi Mouawad :

« Dans ce théâtre, on ne s'interroge plus, comme chez Eschyle, sur les voies de la justice divine : les dieux ne sont plus assez proches ; et l'on s'interroge, bien plutôt, sur le sens de leurs oracles. On n'a que cela. Et même cela est trop peu ; car on a beau guetter, chercher à comprendre, interroger et comparer, les oracles des dieux peuvent rarement être clairs pour les hommes. Dans presque toutes les pièces de Sophocle, il y en a plusieurs qui se combinent. Ils entrouvrent une porte, juste assez pour faire sentir qu'il y a un monde au-delà, et un destin qui se prépare, pas assez pour que l'on sache lequel »⁷.

¹ Voir *infra*, IIIème partie, Chap. VII.C.La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

² MOUAWAD Wajdi, "Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon, juillet 2011", art. cit., p. 17.

³ MOUAWAD Wajdi, "Le rêve de Dominique", *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, op. cit., p. 8.

⁴ *Ibid.*

⁵ de ROMILLY Jacqueline, *La Tragédie grecque*, Paris, Puf, 1970, p. 101.

⁶ BANU Georges, "Wajdi Mouawad. Un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 41.

⁷ de ROMILLY Jacqueline, *ibid.*

Décrivant, dans ces quelques lignes, une particularité du théâtre sophocléen, l'helléniste nous éclaire également sur la dramaturgie mouawadienne, qui, elle aussi, laisse entrevoir le désastre sans l'annoncer trop explicitement, faisant « sentir qu'il y a un monde au-delà, et un destin qui se prépare [sans] que l'on sache lequel »¹. Nous analyserons ultérieurement comment il arrive à l'écrivain contemporain de jouer avec le souvenir des oracles pour réinventer une transcendance².

De Sophocle, l'artiste reprend donc le rôle majeur conféré au protagoniste, conçu comme un héros dont l'aveuglement va précipiter la chute. Celle-ci se concrétise dans « une époque qui bascule de l'enchantement au réalisme »³. L'individu n'est plus tout à fait certain de l'existence des dieux, ni totalement convaincu qu'ils aient déserté les cieux. Cette faille permet le déploiement d'une œuvre hypoténuse, en tension entre deux extrêmes antinomiques. Pour Wajdi Mouawad, le cheminement horizontal de l'homme doit malgré tout être animé d'élans verticaux. Il faut, malgré le désenchantement, raviver le souvenir de ce qui nous dépasse.

II. « DIALOGUER AVEC QUELQUE CHOSE DE PLUS GRAND »⁴

Dans *Littoral*, Wilfrid part en quête d'une sépulture pour son père. Harassé par cette entreprise longue et difficile, le jeune homme s'arrête. « [S]eul », il « s'adresse à ce qu'il peut » :

« WILFRID. O.K. Je vais être clair ! Je sais que je n'ai jamais cru en l'existence de quoi que ce soit qui est quelque part là-haut ou en bas ou quelque part. Et ce n'est pas parce que je dis ce que je dis que je crois ! Je ne crois pas. Je ne crois pas. Mais au cas où ! Au cas où il y aurait quelqu'un, je voudrais lui dire de faire quelque chose pour moi, de le faire puis de le faire vite. Je le dis en toute bonne foi. Si jamais il y a quelqu'un en haut, si jamais quelqu'un m'écoute, j'aimerais bien qu'il m'arrive quelque chose de facile, j'aimerais bien ! Je suis même prêt à m'engager contractuellement. Moi, je promets, je promets que quoi qu'il arrive, je n'enterrerai pas mon père n'importe où. Je promets que je ne me laisserai pas aller au désespoir et je n'expédierai pas l'affaire en deux temps trois mouvements. J'attendrai, quitte à ce que son corps s'effrite entre mes mains, je promets à je ne sais pas qui, à celui-là que je ne sais même pas s'il existe, que je traînerai les restes de mon père en un lieu propice et reposant pour son âme, mais en retour, je veux savoir ce que je suis venu faire sur la terre ! Je veux connaître les dessous de toute l'affaire ! Est-ce que c'est clair ? »⁵.

¹ *Ibid.*

² Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. V.II.C. Rêves prémonitoires et paroles oraculaires, p. 330-332.

³ MOUAWAD Wajdi, "Le chœur grec", in *Dossier pédagogique consacré au spectacle Des Femmes, élaboré par le Théâtre des Célestins à Lyon*, art. cit., p. 23.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", art. cit.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 93-94.

La posture du protagoniste est exemplaire de l'ambivalence du rapport aux dieux que l'on trouve chez Sophocle. Wilfrid, oscillant « du doute à la conviction »¹, continue malgré la perte des illusions, à s'adresser à ce qui le dépasse. Cette ouverture verticale est essentielle pour Wajdi Mouawad :

« je crois que ce qui fait que, dans *Littoral, Incendies et Forêts*, il y a cette ouverture dont vous parlez, c'est cette façon de tenir, de résister contre une forme de cynisme par le lyrisme. Un lyrisme qui traduit encore le rapport aux dieux. Même si les dieux ne sont plus là : c'est pas grave, on va quand même continuer à faire en sorte que la mort dialogue avec quelque chose de plus grand. Pour tomber dans une fête, ce qu'on appelle la tragédie, et ne pas être dans le drame »².

Pour que le tragique soit, l'homme doit donc être surplombé par « quelque chose de plus grand »³. Chez Mouawad, ces énergies qui dépassent le personnage sont parfois intimes, forces inconscientes que le héros subit malgré lui, soit collectives : l'Histoire l'écrase alors de toute sa puissance. On décèle cependant d'autres vestiges de transcendance tragique dans la dramaturgie mouawadienne, rêves prémonitoires et paroles oraculaires, ou, plus trivialement aussi...la météo !

A. Les forces inconscientes

L'analyse de l'œuvre o'neillienne nous a fait percevoir combien la plongée dans les abîmes de l'être et de l'inconscient permettent de renouer avec le mythe tragique antique⁴. Les personnages de Wajdi Mouawad sont eux aussi mus par des forces inconscientes qui les dépassent et les anéantissent. À Douglas Dupontel qui affirme : « Loup, le fil du passé nous lie et nous relie »⁵, celle-ci répond : « Il ne nous relie pas, il nous condamne »⁶. Quant à Eitan, il s'insurge avec véhémence contre la puissance écrasante de l'héritage familial :

« si on traumatise [les enfants], c'est parce qu'on veut qu'ils soient traumatisés, on n'accepterait pas qu'ils s'en sortent ! Alors on a inventé ce mot, "transmission", on leur dit "transmission" parce que "assassinat" ça ne se dit pas, on leur dit "mémoire, bagage des ancêtres, responsabilité du passé" et on les tue ! [...] Comment expliquer sinon qu'on apprend rien ? Que de génération en génération, on recommence ? »⁷.

¹ MOUAWAD Wajdi, "Le rêve de Dominique", art. cit., p. 8.

² MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", art. cit.

³ *Ibid.*

⁴ Voir *supra*, II^{ème} partie. Chap. III.II. Le tragique intime d'Eugene O'Neill, p. 170-261.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 135.

⁶ *Ibid.*

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 46.

Le legs familial « condamne »¹. Il « tue »² l'individu. Diverses manifestations de cette fatalité inconsciente sont perceptibles dans l'œuvre mouawadienne.

1. Les mots porteurs de maux

Parfois, les mêmes paroles sont reprises, transcendant les générations, signes d'une douleur inconsciente et durable. C'est ainsi que l'on pourrait lire la phrase que Nawal prononce, après s'être murée dans le silence pendant des années : « Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux »³. Ces mots d'amour, initialement échangés par le couple formé par Nawal et Wahab⁴, scandent le récit à plusieurs reprises⁵. Ils disent la douleur de la séparation, mais se révèlent aussi porteur de maux inconscients, puisque les retrouvailles du fils et de la mère ont coïncidé avec le viol et l'inceste, involontaire. Ainsi Nawal écrit-elle à son fils lorsqu'elle comprend qu'il est le bourreau qui a abusé d'elle :

« Ce sont des mots anciens qui viennent du plus loin de mes souvenirs.
Des mots que je t'ai si souvent murmurés.
Dans ma cellule, [...] Sans savoir qu'au même instant, nous étions toi et moi dans notre défaite
Puisque je te haïssais de toute mon âme »⁶.

Parallèlement, Loup, s'adressant à sa mère, reprend exactement les mêmes paroles que Lucien disait à Léonie, quelques décennies plus tôt. « Je ne peux pas, Léonie, et ce n'est pas par manque d'amour, au contraire, et c'est ça qui est horrible »⁷ affirme le soldat déserteur à celle qui lui demande de tuer son frère jumeau. Quand Loup dévoile à Aimée son désir de l'oublier complètement, elle lui explique : « ce n'est pas par manque d'amour, au contraire, c'est ça qui est horrible ! »⁸. Les mots, repris à l'identique au fil des générations qui se suivent, inscrivent une nécessité intime et inconsciente dans le récit. « La répétition », notait Freud en 1914, « est transfert du passé oublié »⁹. Elle se concrétise également dans la reviviscence de situations familiales.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 135.

² MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 46.

³ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 24, 25, 35, 45, 26, 63, ...

⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹ FREUD Sigmund, *Techniques psychanalytiques*, 1914, cité par de BUTLER Annie, "De la répétition au changement : la visée thérapeutique", *Dialogue*, n°2003/2, p. 91. Article disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2003-2-page-89.htm>.

2. La répétition de situations

Parfois, les spectacles de Wajdi Mouawad donnent à voir des situations qui se répètent à l'identique. Ainsi, Nihad, dans *Incendies*, rejoue, sans le savoir le drame œdipien : « Tu comprends bien : [...] le fils est le père de son frère, de sa sœur. Tu entends ma voix, Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens »¹. Cette « voix des siècles anciens », c'est celle du mythe tragique, qui répétant l'inceste archétypal, fait ressurgir le passé enseveli.

La récurrence peut aussi être interne à l'œuvre. C'est le cas de David, dans *Tous des oiseaux*, qui vit, deux fois de suite, la douloureuse expérience de l'arrachement à l'amour maternel. Enfant palestinien abandonné pendant la Guerre des 6 jours², il est recueilli par Etgar, soldat israélien, qui l'adopte, avec sa femme Leah. Après les massacres de Sabra et Chatila, celle-ci prend, à son tour, la décision de rompre avec son fils adoptif³, sans lui en expliquer la raison. Parallèlement, Eitan, son petit-fils, jeune homme d'origine juive (par son grand-père du moins), en désirant s'unir à Wahida, d'origine palestinienne, se heurte à la violente désapprobation de ses parents, David et Norah, revivant la scène qui avait opposé sa mère, Norah, à son propre père :

« Je ne peux pas te dire de ne pas aimer cette fille contre l'avis de ton père puisque j'ai aimé le tien contre l'avis du mien, tu comprends ? Tu fais avec ton père ce que j'ai fait avec le mien ! »⁴.

La répétition, à l'identique, d'une même situation plonge le personnage dans une situation qui le dépasse. L'inconscient s'impose au protagoniste comme une fatalité familiale à laquelle il ne peut déroger, et qui l'anéantit. Toute cette histoire n'est finalement, peut-être comme la plupart des tragédies, « que de l'amour déguisé en malheur »⁵. Les personnages, aveugles sur eux-mêmes, ressassent des comportements qui ne leur appartiennent pas tout à fait. Ces situations, qui génèrent des émotions dont ils ne sont pas maîtres, font d'eux des êtres tragiques.

3. La colère en héritage

Les personnages mouawadiens sont mus par des forces dont ils n'ont pas conscience. La colère s'impose comme un héritage pour bon nombre d'entre eux. Ainsi, Wahid dans *Inflammation du verbe vivre* se retrouve-t-il en souffrance. La perte de son ami, le poète

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 124.

² MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 113-114.

³ *Ibid.*, p. 93-94.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 118.

Robert Davreu, le plonge dans une crise existentielle qui l'amène chez le Docteur Chabane.

Celui-ci le manipule avec attention et délicatesse :

« DR CHABANE. Est-ce que vous savez que vous êtes né en colère ?
(Alors que Wahid fond en larmes, des vagues immenses viennent se briser sur une plage venteuse. Elles sont noires vers la plage de tout le fond qu'elles charrient, tandis qu'elles sont d'un bleu profond et pur à l'horizon.) Est-ce que vous savez de quoi vous êtes dépositaire ? Les vagues emportent tout »¹.

Le silence de Wahid, suivi de ses larmes, donne à voir toute l'émotion contenue du personnage. Indicible, elle est exhibée, puis décuplée par les images des vagues qui submergent le plateau. Le ressac rend le ressassement sensible et inévitable : le protagoniste est mu par une violence qui lui a été léguée. Ce que l'homme ne peut exprimer, le monde le manifeste à sa place. Cette fureur interne est partagée par bon nombre de personnages mouawadiens. Ainsi, Jeanne comprend-elle, en lisant la dernière lettre que sa mère, Nawal, lui a écrite, qu'elle a reçu la colère en héritage :

« Les femmes de notre famille, nous sommes engluées dans la colère.
J'ai été en colère contre ma mère
Tout comme tu es en colère contre moi
Et tout comme ma mère fut en colère contre sa mère.
Il faut casser le fil »².

Ce faisant, Nawal reprend, mot pour mot, ce que Nazira lui avait dit, avant de mourir³...l'histoire se répète. Pour l'interrompre, il faut comprendre : « Toi aussi », lui avait dit Nazira, « tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprend [..] à lire, à écrire, à compter, à parler : apprend à penser. Nawal. »⁴. La répétition compulsive ne peut être interrompue que si elle est conscientisée : « Ce qui est incompris fait retour, telle une âme en peine il n'a de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance »⁵. Ces forces inconscientes, qui surplombent les personnages mouawadiens comme autrefois les dieux antiques, font ressurgir la fatalité des temps anciens. Lorsque la colère est collective, alors c'est l'Histoire qui est en jeu.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 42.

² MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 131.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*

⁵ FREUD Sigmund, "Analyse d'une phobie", in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, rééd. 2008, cité par de BUTLER Annie, "De la répétition au changement : la visée thérapeutique », art.cit, p. 91.

B. La transcendance de l'Histoire

Chez Heiner Müller, le détour par le mythe permet au dramaturge de « se confronter à un passé national dans un travail de mémoire tant individuel que collectif »¹. On retrouve cette double dimension chez Wajdi Mouawad.

1. Un travail de mémoire, impossible, mais nécessaire

Le legs d'une colère incomprise provoque des dommages intimes et collectifs. Ainsi Simone, dans *Littoral*, cherche-t-elle à lutter contre l'oubli des conflits passés. Sa bataille est d'ordre narratif : « On va aller raconter des histoires. Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter ! »² s'écrie-t-elle. À Sabbé qui s'interroge sur l'intérêt de cette entreprise, elle répond avec véhémence :

« Pour savoir ce qui s'est passé ! Tu ne veux pas savoir, toi ? Comprendre qui a tué qui ? Qui a tiré sur qui ? Quand ? Combien ? Comment ? Comment ils ont frappé, pourquoi ils ont égorgé ? Pourquoi les hommes ont pleuré ? Et mon père agenouillé devant la maison brûlée ? Et pourquoi ils l'ont tué ? Pourquoi trois balles dans la tête ? Et ma mère, comment ils l'ont pendue ? Mon frère, comment ils l'ont jeté aux chiens, aux oiseaux ? Et ma sœur, combien ils l'ont violée ? Puis brûlée ? Et Saïd, comment il a explosé ? Tu ne veux pas ? Tu ne veux pas savoir pourquoi ? Viens ! Tu raconteras »³.

Le souci du personnage rejoint celui de l'auteur qui remarque « le rapport à la mémoire [...] assez troublant »⁴ que le Liban entretient à son passé :

« 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 des dizaines et des dizaines d'années. Ça protège le Liban d'un côté, 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[...]. C'est une guerre qui se nourrit de son absence de mémoire »⁵.

Le bégaiement évoqué par Wajdi Mouawad n'est qu'une transposition, au niveau collectif, de la répétition compulsive observée au niveau individuel. Si, comme le disait Freud, ce « qui est incompris fait retour, telle une âme en peine il n'a de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance »⁶, alors « raconter des histoires »⁷, comme le souhaitait Simone, peut

¹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 91.

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 84.

³ *Ibid.*, p. 92.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 60-61.

⁶ FREUD Sigmund, "Analyse d'une phobie", in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, rééd. 2008, cité par de BUTLER Annie, "De la répétition au changement : la visée thérapeutique", art.cit, p. 91.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 84.

apparaître comme une voie possible pour ne pas se laisser écraser par la puissance de l'Histoire. Seulement, celle-ci ne cesse de dévorer les hommes.

2. L'Histoire, un « dieu affamé mais gourmand »¹

Exerçant une domination infaillible sur la communauté des hommes, l'Histoire fait ressurgir l'ombre des divinités antiques. Elle est, pour Wajdi Mouawad,

« un dieu affamé et gourmand. Il dévore tout sur son passage et réclame toujours plus, son lot de chair et de sang. Le mouvement des hommes établit toujours les règles qui mèneront vers d'autres hécatombes pour que se rassasie l'Histoire en marche. Lorsque cette Histoire atteindra la dernière seconde de son existence, lorsqu'il ne restera plus aucun homme pour la nourrir de son sang, elle aura atteint alors son point d'achèvement et sera devenue le dieu que nous ne cessons de construire »².

L'Histoire s'impose comme une force destructrice. L'humain est le combustible qui la fait avancer pour détruire ses semblables, ce qui fonde le tragique de sa marche, irréversible. Tel un dieu, l'Histoire se nourrit du sacrifice continu des hommes par les hommes.

« Qu'est-ce qu'une œuvre d'art aujourd'hui ? Des objets indigestes. L'art doit être cet os, cet événement immangeable sur lequel l'Histoire se brise les dents. Elle l'avale, mais alors l'art commence son œuvre radioactive dans le ventre de l'Histoire qui, empoisonnée, sera forcée de le recracher.

À la fin, ne restera que le dieu avec ces objets indigestes, impossibles à dévorer, ultime victoire des hommes contre la violence des dieux »³.

Pour devenir cet os indigeste, l'œuvre mouawadienne ingère en elle-même l'insatiable voracité de l'Histoire.

3. Une violence inextinguible puisque indicible

La violence collective, comme l'individuelle, se nourrit de l'aveuglement et de l'incompréhension. Dans *Incendies*, Nawal et Sawda arrivent à Kfar Rayat pour retrouver le fils de Sawda. Il n'y a aucun enfant dans l'orphelinat. Le médecin explique : « C'est la guerre »⁴. « Quelle guerre ? » s'interroge Sawda. « Qui sait ? », répond le docteur,

« Personne ne comprend. Les frères tirent sur leurs 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 vivre 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. On ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre »⁵.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 57.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 57-58.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 60.

⁵ *Ibid.*

Les événements s'imposent, dans leur absurde irréversibilité. Les hommes « en colère »¹ sont arrivés, ils ont emmené tous les enfants de l'orphelinat

« Pour se venger. Il y a deux jours, les miliciens ont pendu trois adolescents réfugiés qui se sont aventurés en dehors des camps. Pourquoi les miliciens ont-ils pendu les trois adolescents ? Parce que deux réfugiés du camp avaient violé et tué une fille du village de Kfar Samira. Pourquoi ces deux types ont-ils violé cette fille ? Parce que les miliciens avaient lapidé une famille de réfugiés. Pourquoi les miliciens l'ont-ils lapidée ? Parce que les réfugiés avaient brûlé une maison près de la colline du thym. Pourquoi les réfugiés ont-ils brûlé la maison ? Pour se venger des miliciens qui avaient détruit un puits d'eau foré par eux. Pourquoi les miliciens ont détruit le puits ? Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté 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 monter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde »².

Si le récit de l'Histoire se heurte aux failles du souvenir, il n'en met pas moins en évidence son inévitable mécanique. Les causes s'enchaînent aux effets dans un enchaînement tragique qui ne peut être interrompu. Se nourrissant de la mort et de la violence en offrande, l'Histoire, insaisissable telle un dieu antique, est incomprise des hommes qui restent soumis à son omnipotence. Les personnages mouawadiens subissent des conflits interminables, « guerre de 100 ans »³, de « mille ans »⁴, qui les dépassent totalement. Inconcevable, l'Histoire ne peut être dite. Elle s'impose alors dans toute sa brutalité.

Les œuvres mouawadiennes portent la trace du caractère innommable de ces conflits. L'auteur insiste sur la complexité de la Guerre du Liban⁵, inénarrable. Aussi, son écriture vient-elle souvent estomper les références trop précises ou réalistes à l'événement. Lors d'une rencontre à l'IMA, Wajdi Mouawad exprimait le brouillage nécessaire dans ses créations :

« Ce ne sont pas des pièces qui traitent de la guerre, ce sont des pièces qui parlent de la tentative de rester humain dans un contexte inhumain [...], j'ai besoin de ne pas nommer trop les choses, de laisser une certaine couverture pour que les gens ne se disent pas "Ah, tiens, c'est sur la guerre du Liban !". Au fond, ce n'est jamais ça qui est vraiment important, c'est surtout un contexte dans lequel évoluent des personnages qui sont pris par des questions autres, l'amitié, l'amour, la promesse, la mort, les relations humaines »⁶.

C'est pourquoi les conflits sont souvent réduits à leur essence : « Frère contre frère, sœur contre sœur. Civils en colère »⁷. C'est pourquoi la guerre du Liban n'est jamais explicitement nommée dans *Littoral* ou *Incendies*. Pour autant, on observe une évolution au cours des

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 84.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Rencontre du 13 mai 2019* au Théâtre national de la Colline.

⁶ MOUAWAD Wajdi, "Wajdi Mouawad. Liban, une guerre indicible", Rencontre du 30 octobre 2008, Les Jeudis de l'IMA.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 76.

années de création. *Tous des oiseaux*, par exemple, fait explicitement référence à quelques faits historiques reconnaissables, comme la Guerre de 6 jours¹ ou les massacres de Sabra et Chatila². Ceux-ci reviennent d'ailleurs comme un leitmotiv dans l'œuvre et la réflexion de l'auteur-metteur en scène³. Que les conflits soient clairement identifiés ou tamisés par l'écriture, celle-ci ne cesse de donner ses héros en pâture à l'Histoire. Soumis à son continuels bourdonnement, les protagonistes, impuissants, se muent nécessairement en personnages tragiques.

4. Un grondement incessant

Les personnages mouawadiens subissent le grondement continuels de l'Histoire. Sa force surplombante les menace, comme autrefois les dieux antiques. L'immixtion des émois du monde dans l'histoire individuelle est une brèche nécessairement ouverte par la dramaturgie mouawadienne :

« Je crois que c'est l'histoire de chacun d'entre nous. Notre rapport intime au collectif ne fait que grandir, surtout dans un monde à ce point médiatisé. Nous sommes continuellement en présence de la rumeur et de la virtualité du monde. On peut bien nous dire qu'en ce moment, en Israël, en Syrie ou dans les Territoires occupés, il se passe telle ou telle chose, il n'en reste pas moins que ce sont les télévisions ou autres médias qui nous le disent, et c'est donc virtuel pour nous. [...] Notre propre réalité, concrète et quotidienne -il faut payer le loyer, rentrer à la maison, régler les divorces, prendre soin des enfants, etc.-, est une réalité qui n'intéresse que nous, mais qui est inscrite dans un monde global et virtuel qui touche tout le monde. C'est absolument majeur pour moi. D'ailleurs, je n'arrive pas à écrire une pièce en ne me concentrant que sur un drame personnel. Il faut nécessairement que le monde s'ouvre à travers l'écriture »⁴.

Cette ouverture au monde permet à l'individu de « dialogue[r] avec quelque chose de plus grand »⁵. Déchirant l'horizontalité de l'expérience humaine par une faille verticale, l'œuvre et le spectacle, tels l'hypoténuse, se déploient comme pour faire le lien entre deux axes aux directions opposées. Comment cette brèche se manifeste-t-elle concrètement dans l'écriture et la mise en scène ?

Les moyens mobilisés sont nombreux et variés, mais nous pouvons observer quelques récurrences. La voix médiatique en est un exemple, comme celle de l'Annonceur dans *Forêts* ou du Téléviseur dans *Tous des oiseaux*. Ces machines, relayant l'horreur des exactions commises, se font porte-parole, auprès des humains, de l'inhumanité du monde. C'est par le biais de l'autoradio que Baptiste prend connaissance du terrible assassinat des

¹ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 113-114.

² *Ibid.*, p. 87-88.

³ Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap. V.III.B.2.3.2 Les massacres de Sabra et Chatila, un « Minotaure », p. 366-368.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Crise", in *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 99.

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", art. cit.

quatorze femmes tuées à l'École Polytechnique de Montréal¹, tandis que Leah et Etgar apprennent les massacres de Sabra et Chatila en regardant les informations télévisées². À la lisière du privé et du public, ces supports d'informations permettent l'ingérence du collectif dans le drame individuel. Dès lors, l'événement ou l'Histoire vont jouer un rôle dramaturgique certain, exerçant une réelle influence sur la vie du protagoniste mouawadien. Pour reprendre les deux exemples précédents, c'est à la suite de la tuerie de Montréal que Baptiste et Aimée décident finalement de garder leur enfant, quel que soit le danger qu'il représente pour la mère qui le porte. Parallèlement, c'est suite au massacre opéré par les milices chrétiennes libanaises que Leah décide de rompre avec David, son fils adoptif. Soumis à la violence surplombante des faits, broyés par la force tragique de l'Histoire, les personnages ne sont plus maîtres de leur destinée.

Pour donner à ressentir cette effroyable et pitoyable fragilité du protagoniste, la mise en scène rappelle l'humilité de l'homme, en « dress[ant] des édifices aux proportions démesurées »³, jouant de projections vidéos ou du travail du son. Ainsi, les bombardements dans *Journée de noces chez les Cro-Magnon* ne cessent-ils de rappeler à la famille qui prépare les noces de Nelly que, dehors, la guerre gronde. Les « explosion[s] » scandent très régulièrement l'avancée dramatique⁴, comme pour donner à entendre la mort, imminente et inéluctable. À la fin, Neel est emporté. Dans *Tous des oiseaux*, le son vient se superposer aux images d'attentats diffusées par les téléviseurs, montrant que l'action se déploie dans une véritable poudrière. On observe toutefois que l'évocation sonore de la guerre s'est estompée (si on la compare à celle qui ponctue la pièce de 1991, publiée en 2011). Le spectacle créé en 2017 laisse entendre quelques explosions⁵, des « avions [qui] traversent le ciel »⁶, ou encore, des « sirènes »⁷ éveillant dans l'esprit des spectateurs la présence de victimes. « La guerre est juste, à certains moments, rappelée »⁸ explique Michel Maurer. « Elle n'a pas à occuper le terrain, elle est déjà latente avec la situation. Simplement, il y a des moments où elle se matérialise très fort, dans ce qu'elle a d'anxiogène »⁹. Ainsi, le concepteur son du spectacle a-t-il effectué un travail très minutieux à partir d'enregistrements qu'il avait réalisés à la base

¹ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 35-37.

² MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 87-88.

³ BANU Georges, "Wajdi Mouawad. Un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 50.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cro-Magnon*, op. cit., p. 15, 20, 27, 28, 30, 34, 35, 41, 47, 51, 52, 53, 61, 62, 67, 68, 69.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 81, 85.

⁷ *Ibid.*, p. 108, 115.

⁸ MAURER Michel, *Entretien du 8 juillet 2019*, disponible sur le site Théâtre en acte :

https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/oeuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_michel_maurer.pdf

⁹ *Ibid.*

militaire de Strasbourg pour faire ressortir les composantes angoissantes de cette prise acoustique. Soignant la spatialisation du son lors du spectacle, il donne l'impression, grâce à la résonance de la cage de scène, que les avions passent au-dessus de la tête des spectateurs. Il faut, dit-il, créer le ressenti de

« la petitesse humaine face à la grandeur des situations, [...] garder cette distance d'échelle. Les êtres sont tout petits par rapport à ce qui leur arrive. Ils n'ont pas la voix des dieux qui viendraient leur parler à l'oreille »¹

De même que les forces inconscientes s'imposent aux personnages mouawadiens dans toute leur démesure, de même la transcendance historique s'abat sur les individus, inexorablement. Continuellement en présence de la « rumeur et [de] la virtualité du monde »², les protagonistes sont malgré eux happés par la brutalité collective. Les « dieux ne sont plus là »³, mais il reste une force surplombante et mystérieuse, qui ne cesse de les menacer. La résurgence de rêves prémonitoires ou de paroles oraculaires donne elle aussi aux spectateurs le sentiment que les hommes ne sont pas maîtres de leur destinée.

C. Rêves prémonitoires et paroles oraculaires

Les rêves prémonitoires ou les oracles sont, dans la tragédie antique, des signes divins. Ces manifestations surnaturelles sont d'autant plus inquiétantes qu'elles sont incomprises des hommes. Elles sont toutefois les vestiges d'un monde enchanté qui n'était pas encore totalement déserté par les dieux. Ces sentences en prise sur l'avenir ressurgissent dans la dramaturgie mouawadienne, donnant l'impression qu'un dialogue avec l'au-delà reste possible. Ainsi, Wilfrid, encombré par le cadavre de son père qu'il ne sait où ensevelir, rêve-t-il de sa mère, morte en lui donnant naissance :

« JEANNE. Wilfrid... je suis à la recherche de la tombe de ton père.

WILFRID. Maman !

JEANNE. Je ne retrouve pas la tombe. Pourtant, je suis certaine que c'était là. L'air de la mer est bon. Ton père est heureux d'être enterré dans son pays natal.

WILFRID. Justement non ! Il n'est pas heureux, il est encore parmi les vivants et je ne sais pas comment faire ! Comment fait-on pour enterrer son père ?

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

WILFRID. Quoi ???

JEANNE. Ton père est un gardeur de troupeaux.

Wilfrid se réveille »⁴.

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, "Crise", in *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 99.

³ MOUAWAD Wajdi, "Autour de Littoral, Incendies, Forêts", art. cit.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 59.

Ce rêve est prémonitoire. Il annonce la fin de *Littoral* : après avoir longuement erré dans le pays natal de son père, Wilfrid comprend qu'il ne doit pas enterrer, mais « emmerer »¹ son cadavre, ce que la mère évoquant la mer pouvait laisser présager. C'est surtout la phrase prononcée par Jeanne et répétée à deux reprises qui importe : « Ton père est gardeur de troupeaux »². C'est elle, en effet, qui donnera au groupe de jeunes la solution à la crainte du père mort, redoutant de partir à la dérive des flots marins. Il lui faut un ancrage. Les bottins de noms transportés par Joséphine l'enracineront dans la mer. Quant au cadavre, il veillera sur eux, à jamais :

« JOSÉPHINE. Je sais, moi. J'ai une ancre. Une ancre solide. Donnez-lui les sacs. Nous cherchions un gardien et un lieu, nous aurons le plus fidèles des gardiens ! Tiens, ce sac contient les noms de la région du nord. [...] Accroche-toi bien à eux, ils te garderont accrochés à la terre de ton pays. [...] WILFRID. [...] redeviens alors, pour l'éternité, pour nous, le gardeur de troupeaux »³.

Certes, ce rêve prémonitoire, qui ouvre la pièce, ne prend sens, pour le personnage, comme pour le spectateur, que rétroactivement. Conférant à celui-ci le plaisir de « redonner de la cohérence au milieu de l'incohérence »⁴, il permet de croire, le temps d'un spectacle, à un monde où tout fait sens et où rien n'est laissé au hasard.

De fait, les spectacles mouawadiens sont fréquemment traversés par des paroles énigmatiques, échos des sentences oraculaires d'antan. Ainsi Wazzân, tel l'ombre de Tirésias, annonce-t-il « la colère de la jeunesse »⁵. C'est cette même colère qui se manifeste, incomprise, aux membres de la cellule antiterroriste de *Ciels* :

« VOIX MASCULINE. Enfantivores !
Vous êtes l'haleine de l'Histoire
Et on appelle cela un État !
Vainqueur sacrificateur
On appelle cela un État !
Voyez le sang : qui ordonne qu'il soit versé ?
Les pères les pères !
Qui l'a versé ?
Les fils les fils ! »⁶

Là encore, le message n'est décrypté qu'à la fin, au moment où l'attentat a lieu, concrétisant l'échec des aînés. Il marque la révolte de la jeunesse contre ceux qui ont imposé les massacres du passé. Les occurrences de voix lourdes de secrets scandent la dramaturgie mouawadienne. Ces points esquissent le tracé du récit hypoténuse, qui, de l'aveuglement mène à la

¹ *Ibid.*, p. 123.

² *Ibid.*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 142-143.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, *op. cit.*, p. 80.

révélation¹. « Un passé mystérieux nous hurle des réponses. L’entendez-vous ? »² s’écrie Douglas Dupontel à Loup dans *Forêts*. Les énigmes d’antan surgissent au cours de la narration, à travers, notamment les crises d’épilepsie d’Aimée, dont la fugacité des lueurs, laisse entrevoir les éclats stroboscopiques d’une vérité qui, dans l’immédiateté, se dérobe :

« AIMÉE. La jumelle tua son jumeau, le jumeau tuera sa jumelle.
Deux hémisphères de temps, pour autant d’univers inversés.
On t’appellera Loup comme un loup car un loup,
il te faudra être : Loup.
Oracle de l’oblique,
Du Dieu qui frappe de loin »³.

La vérité de l’oracle ne peut être claire et directe : « oblique »⁴, telle l’hypoténuse, elle doit emprunter le chemin du détour, passer par l’obscurité, avant d’amener à la lumière. Ces rêves prémonitoires et paroles oraculaires, teintés des ténèbres du secret, participent de la densité du temps cyclique propre au mythe⁵. Ils sont le signe que les personnages, sont, malgré tout, en relation avec ce qui les domine. La présence constante d’indications météorologiques dans les créations de Wajdi Mouawad nous apparaît, elle aussi, comme la discrète rémanence d’une présence divine.

D. La météo

Résidu trivial de la présence des dieux dans notre monde contemporain, la météorologie affleure, faible vestige d’une transcendance antique. Au moment de la Guerre de Troie déjà, le retour des vents après le sacrifice d’Iphigénie par Agamemnon, avait été perçu comme « une réponse des cieux »⁶. Dans le théâtre mouawadien, le temps qu’il fait permet au cosmos d’entrer en communion avec l’humain. « Quand elle est morte, il pleuvait »⁷ nous annonce Hermile Lebel lorsqu’il évoque le décès de son amie, Nawal Marwan. Il semble que le ciel accompagne fréquemment les personnages. À la fin de la pièce, celui-ci se met au diapason de la tristesse des hommes. « Le temps se couvre. Il va pleuvoir, c’est sûr, c’est sûr, c’est sûr »⁸ prédit le notaire avant de confier la lettre d’adieu de Nawal à ses enfants :

« *Simon ouvre l’enveloppe.*
NAWAL. Simon,

¹ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.C. La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

² MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. V.III.B. Renouer avec la dimension cyclique du mythe, p. 355-372.

⁶ GAUDÉ Laurent, *Écoutez nos défaites*, *op. cit.*, p. 43.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 130.

Est-ce que tu pleures ?
Si tu pleures ne sèche pas tes larmes
Car je ne sèche pas les miennes »¹.

Alors que les enfants finissent leur lecture, une « *pluie torrentielle* »² s'abat sur le plateau. Le monde pleure, donnant forme à l'émotion de la mère morte, aux larmes retenues des enfants, et peut-être aussi, à l'affliction du public. Dans *Journée de noces chez les Cro-Magnon*, les grondements du tonnerre et des éclairs entrent en résonance avec ceux du conflit guerrier : bombardements et coups de feu tempêtent, tandis que les éclairs mitraillent le ciel³, comme autant de coups du sort. Quant à l'hiver rigoureux qui s'abat sur Loup dans *Forêts*, il rend l'adversité des éléments manifeste. Le protagoniste doit affronter le vent et le froid, qui s'emportent comme les tourments du passé, et, autrefois les dieux contraires. Parallèlement, des trombes d'eau ne cessent de se déverser sur Alice dans *Mort prématurée d'un chanteur populaire*. Le parapluie multicolore de Nancy, métaphore de sa joyeuse bonne humeur, est son unique bouclier contre son isolement et sa mauvaise fortune. Tout au contraire, la lumière « intervient » sur le plateau « pour accompagner les êtres et aider les acteurs »⁴. « Le sentiment d'être sauvé », dit en ce sens Wajdi Mouawad, « est très fortement lié à la lumière, à [son] intrusion » dans l'espace⁵. Qu'ils apparaissent comme une force contraire aux protagonistes, ou comme une puissance qui les seconde, les éléments les font, une nouvelle fois, « dialoguer[r] avec quelque chose de plus grand »⁶, dans la lignée des tragédies antiques. Les plaçant « dans une relation dialogique avec l'invisible »⁷, ils participent au réenchantement du monde que l'artiste recherche à travers ses spectacles. L'homme pris dans l'horizontalité du drame, est malgré lui, uni à des forces surplombantes, verticales. Telle « cette diagonale fabuleuse qui relie, en leur point le plus éloigné, deux segments pourtant attachés à leur base en un angle droit »⁸, l'œuvre de Wajdi Mouawad prend acte de ce tiraillement entre deux extrêmes opposés. Suggérant par ailleurs une possible harmonie de l'homme et du cosmos, Wajdi Mouawad inscrit ses créations dans un espace-temps particulier, qui nous semble, lui aussi, participer de son geste artistique hypoténuse.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 132.

³ MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cro-Magnon*, *op. cit.*, p. 28, 34, 46, 48, 53...

⁴ BANU Georges, "Wajdi Mouawad. Un théâtre sous haute tension", *art. cit.*, p. 50.

⁵ MOUAWAD Wajdi, cité par Georges Banu, *ibid.*

⁶ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", *art. cit.*

⁷ BANU Georges, "Wajdi Mouawad. Un théâtre sous haute tension", *art. cit.*, p. 49.

⁸ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, *op. cit.*, p. 10.

III. ENTRE RÉALISME ET RAVISSEMENT : RANIMER L'ESPACE-TEMPS TRAGIQUE

Le geste créatif mouawadien se manifeste également à travers un espace-temps qui lui est propre. Certes, la diversité des spectacles ne permet pas de le définir de manière univoque. Nous souhaiterions simplement pointer ici quelques tendances et récurrences, qui nous paraissent symptomatiques d'un rapport au monde, et, par là-même, caractéristique d'un univers artistique, qui, ravivant l'enchantement perdu, ranime le souvenir du modèle tragique antique. Comment l'espace et le temps des spectacles mouawadiens contribuent-ils à « résister contre une forme de cynisme par le lyrisme »¹ ? Comment s'efforcent-ils de créer du lien entre les êtres ? Autrement dit, comment participent-ils au geste artistique hypoténuse de l'auteur-metteur en scène ?

Nous souhaiterions tout d'abord analyser comment la mise en scène compense le morcellement spatio-temporel. Cela nous amènera à évoquer ensuite l'influence de la mécanique quantique sur ces spectacles, pour finir par montrer que la dimension cyclique de l'œuvre mouawadienne éveille le souvenir du temps du mythe.

A. Compenser la fragmentation

Par la guerre du Liban, et l'exil qui s'en est suivi, Wajdi Mouawad fait l'expérience de la fragmentation et de l'arrachement : « je suis le fruit du post-modernisme sous la forme d'une guerre civile. Il n'y a pas plus déconstruit que la guerre civile libanaise »². Le départ contraint amène l'artiste à se penser sous un jour kaléidoscopique :

« il y a une sorte de schizophrénie triple qui m'a habité pendant très longtemps et que je ne réussis à gérer et à unifier que depuis quelques années à peine. Première question : qu'est-ce que je serais devenu si j'étais resté au Liban ? Est-ce que j'aurais fait la guerre, est-ce que j'aurais tué, est-ce que je serais devenu un franc-tireur ? Deuxième question : qu'est-ce que je serais devenu si mes parents avaient décidé de rester en France ? Est-ce que j'aurais fait des études, est-ce que j'aurais fait ce que j'aurais voulu faire ? Troisième question : qu'est-ce que je suis au Québec ? J'ai arrêté mes études en arrivant au Québec : j'étais trop écœuré, je ne voulais plus rien savoir. Je suis passé du statut d'élève très brillant à celui de cancre : comme ça ! En deux semaines, je suis passé du statut de capitaine de l'équipe de rugby à celui de type qui ne sait pas faire de sport parce que c'est du hockey, du ski, etc. Je suis passé du statut du type qui parle bien le français mais qui a

¹ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", art. cit.

² MOUAWAD Wajdi, *Rencontre du 13 mai 2019 au Théâtre national de la Colline*.

eu à l'apprendre à celui qui parle vachement bien le français et qui est un intellectuel... alors que je n'avais pas changé ! »¹

Comment s'appréhender quand on ne peut plus se penser comme un seul et même être ? « Regarde-moi : né au Liban pour connaître le froid canadien, tu peux me dire où est la cohérence ? »². L'œuvre de Wajdi Mouawad nous semble tout à la fois porter la trace de cette fragmentation originelle et chercher à la dépasser :

« Remettre de la cohérence au cœur de l'incohérence même si, comme le dit Beckett, c'est toujours n'importe quoi, mais aussi, ce n'est pas parce que le paradis est perdu qu'il n'existe pas pour autant »³.

Portant la trace de la douleur du monde, l'espace-temps mouawadien nous apparaît comme morcelé.

1. Un espace-temps morcelé

L'espace mouawadien oscille entre plusieurs pôles : ouverture et fermeture, extérieur et intérieur. Alors que certaines pièces, mues par « un souffle épique »⁴, traversent de grands espaces, ouverts et multiples, d'autres restent essentiellement cloisonnées dans un lieu clos exacerbant une sensation d'enfermement. On peut ainsi, très schématiquement, opposer les trois premières pièces du *Sang des Promesses* (*Littoral*, *Incendies* et *Forêts*) et *Tous des oiseaux*, à, par exemple *Journée de noces chez les Cro-Magnon*, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, ou encore *Rêves*, *Sœurs*, ou *Ciels*. On remarque que l'amplitude des espaces traversés est fréquemment liée à une épaisseur temporelle, embrassant de multiples générations (c'est le cas des quatre exemples cités). Les pièces qui ont lieu dans un espace contraint adoptent généralement une chronologie plus linéaire. Pour autant, celles-ci sont malgré tout marquées par un morcellement de l'espace, symptomatique de la fragmentation des êtres ou de la cellule familiale qui l'occupe.

Ainsi, l'action de *Journée de noces chez les Cro-Magnon* se concentre-t-elle dans l'appartement familial : Nazha, Néfif, Neel et Souhayla préparent les noces de Nelly. Pourtant, celui-ci est fissuré de l'intérieur : la fiancée n'apparaît que très tardivement (à la fin de l'acte III). Absente, bien qu'omniprésente, le spectateur ne cesse d'entendre sa voix, sans pouvoir la voir. Endormie sous le lavabo, ou en train de se préparer dans sa chambre, la jeune fille maintient un dialogue avec les autres membres de la famille, visibles pour le spectateur. En rattachant ce personnage hors-scène à la dramaturgie de la pièce, Wajdi Mouawad crée un

¹ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*", art. cit.

² MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ BANU Georges, "Wajdi Mouawad. Un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 51.

espace pluriel, malgré l'unité du lieu donné à voir. L'appartement est, de surcroît, présenté comme un espace traversé de tensions : aux bombardements et à la tempête qui sévissent à l'extérieur répondent les incessantes dissensions internes, ce qui suggère une terrible continuité entre le dedans et le dehors. Loin d'être à l'abri des conflits, le foyer est un espace aussi morcelé que le pays où il se situe.

Cette fragmentation de l'espace clos est exemplaire dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, qui raconte l'histoire de la famille Philisti-Ralestine, refusant de quitter l'appartement des Protagoras. Willy s'enferme dans les toilettes, tandis que l'espace, jusqu'ici partagé d'un commun accord entre les différents occupants, devient un véritable champ de bataille entre les divers prétendants. Ce foyer, écartelé entre deux familles qui en revendiquent la propriété, rappelle le Liban, ce pays, qui accueille des réfugiés palestiniens, envahi par l'armée israélienne, et dans lequel « les différentes communautés religieuses s'organisent en milices [s'affrontant] les unes les autres pour prendre possession du territoire, l'armée libanaise s'étant divisée en différentes factions selon les sensibilités religieuses »¹. Métaphore de la guerre civile, le morcellement de l'espace clos donne à voir l'incohérence absurde du conflit. Dans *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Edwige reste au sous-sol, tandis que la présence de la famille au-dessus de la cave ne cesse d'être rappelée. Bien qu'unique, l'espace, divisé, dit la fragmentation du foyer. Parallèlement, l'action de *Sœurs* se déroule, pour l'essentiel, dans une chambre d'hôtel. Seulement, cet espace se voit complètement saccagé par Geneviève Bergeron, l'une des protagonistes. Le lieu clos, dévasté, reflète le morcellement intérieur du, ou plutôt des personnages.

En ce qui concerne les spectacles ouverts, ceux que traversent par exemple Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup lors de leur « odyssée »², ou encore les personnages de *Tous des oiseaux*, le caractère multiple de l'espace est plus évident encore. L'odyssée est, nécessairement, un voyage, qui oppose un « ICI »³ et un « LÀ-BAS »⁴. Si celui-ci ne dit pas toujours son nom, il rappelle souvent le Liban, par l'évocation des villages et de la mer, ou la toponymie évocatrice quoique imaginaire (« Kfar Rayat »⁵, ...), mais il peut aussi s'agir de la forêt des Ardennes⁶, de la Grèce meurtrie par la crise⁷, ou d'Israël⁸. Le point de départ du voyage peut être le Canada (c'est le cas des trois premiers volets du *Sang des promesses*) ou

¹ JACOMINO Marie, *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques et mises en scènes*, op. cit., p. 46.

² MOUAWAD Wajdi, "La contradiction qui fait tout exister", *Forêts*, op. cit., p. 11.

³ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 65.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 42.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit.

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit.

l'Amérique : le spectacle *Tous des oiseaux* commence dans une bibliothèque universitaire, à New-York, pour nous emmener ensuite au cœur du conflit israélo-palestinien.

Ce rapide panorama des espaces parcourus par les protagonistes mouawadiens nous permet de mettre en évidence une constante : que le lieu soit unique ou multiple, il est toujours fragmenté. Il arrive que le morcellement spatial s'assortisse d'un éclatement temporel. C'est le cas dans la plupart des spectacles ouverts racontant la quête d'un protagoniste : dans *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Tous des oiseaux*, le fractionnement de l'espace se double d'une narration trans-générationnelle, qui embrasse plusieurs époques. Les pièces qui se déroulent dans un lieu clos épousent généralement, au contraire, la linéarité du récit. Comment, dès lors, le metteur en scène s'y prend-il pour « remettre de la cohérence au cœur de l'incohérence »¹? Pour opérer notre démonstration, nous nous appuyerons essentiellement sur les univers qui associent une fragmentation spatiale et temporelle, à savoir, les trois premiers volets du *Sang des Promesses*, ainsi que le spectacle *Tous des oiseaux*.

2. Faire cohabiter le visible et l'invisible : les « collisions temporelles »²

Procédé récurrent de l'écriture scénique mouawadienne, la collision temporelle participe du geste hypoténuse de l'artiste.

2.1. La collision temporelle : définition

Influencé par Bertrand Blier, Wajdi Mouawad explique comment le rapport au temps est devenu, pour lui, matière d'écriture. « J'ai été », dit-il,

« profondément marqué par *Un, deux, trois, soleil* de Bertrand Blier [...]. L'une des scènes se déroule dans une salle de classe. La maîtresse fait une dictée à des enfants de dix ans. Les deux personnages principaux, interprétés par Anouk Grinberg et Marcello Mastroianni, sont beaucoup plus âgés que les autres élèves. Ils sont pourtant assis dans la classe, à un pupitre, et font également la dictée, mais ils se trouvent en fait à une autre époque. Cette séquence a été un choc pour moi. Sans tomber dans le surréalisme, comme chez Buñuel, Blier parvient à faire des collisions temporelles des vecteurs d'émotions extraordinaires tout en demeurant ludique. Je n'avais jamais vu une pareille liberté ! Sans se poser la moindre question, le personnage d'Anouk Grinberg s'adresse à la caméra, parle au spectateur puis s'adresse à la maîtresse d'un autre temps, celui de son enfance, alors que son vieux père est à côté d'elle. J'ai vu ce film au cinéma, à sa sortie et j'ai eu un choc monumental, notamment parce que la charge émotive qui est exprimée dans cette scène n'était pas de nature comique, n'était pas là pour faire étranger ou bizarre ou expérimental ou pour faire rire ! Non ! L'effet dû à cette convention brisée se justifie entièrement par la détresse des personnages. Le temps n'existe pas pour eux parce que plus rien n'a de sens, encore moins le présent. Ce n'est pas juste un effet ! L'effet porte l'émotion, devient un raccourci pour nous faire ressentir violemment la faille de ces personnages. Ça m'a

¹ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 12.

² MOUAWAD Wajdi, "Compagnons", in *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 37-38.

beaucoup inspiré pour *Littoral*. Il m'a semblé que le temps était précisément l'espace de la narration au théâtre ! Le rapport au temps devient matière d'écriture »¹.

Ainsi, dans *Littoral*, Wilfrid s'entretient-il avec son père mort² ou encore avec son ami imaginaire, le chevalier Guiromelan³. Le procédé n'est pas nouveau dans l'écriture mouawadienne. L'auteur dit y avoir eu recours dans son adaptation du *Voyage au bout de la nuit* de Céline⁴. On le retrouve aussi dans *Rêves*, par exemple, où Willem, un écrivain, s'installe dans sa chambre d'hôtel pour finir son roman : le lieu se peuple petit à petit par les divers personnages issus de son imagination. Lors d'un entretien avec Laure Adler, l'écrivain revient sur ce procédé :

« Par exemple, dans dix ans la vie fera peut-être en sorte que je serai assis dans les gradins, et je me souviendrai de moi en train de parler là aujourd'hui. Cela signifiera que le "Wajdi dans dix ans" est déjà assis dans les gradins maintenant, sans que je puisse le voir. Au théâtre, je mettrai en face de moi un acteur qui ferait mon personnage dix ans plus tard, et on pourrait voir cet invisible-là. Ces choses-là me passionnent parce qu'elles me semblent vraies, d'autant plus vraies que l'art seul peut les raconter, les montrer »⁵

On peut définir la collision temporelle comme ce moment qui, dans le présent de la représentation, permet la fusion de plusieurs espaces-temps, la coprésence du passé et du présent, mais aussi, de l'ici et de l'ailleurs, du réel et de l'imaginaire. Ce procédé fait « cohabiter le réel et la réalité : la réalité du quotidien, avec un réel lié à nos souvenirs, nos espoirs, nos mémoires »⁶.

¹ MOUAWAD Wajdi, "Compagnon", in *Avec Wajdi Mouawad, Tout est écriture, op. cit.*, p. 37-38.

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral, op. cit.*, p. 49, 52, 63...

³ *Ibid.*, p. 19, 28, 138, 139, ...

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", art. cit.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Qui sommes-nous? Fragments d'identité, op. cit.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*



Incendies, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, Simon (Jocelyn Lagarrigue), Jeanne (Isabelle Leblanc), Nawal (Julie McClemens), Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, 2009©Christophe Raynaud de Lage

2.2. Exemples de « collisions temporelles »¹

Parmi les nombreuses « collisions temporelles »² qui constellent l'univers mouawadien, nous choisissons de nous appuyer sur deux exemples. Le relevé exhaustif de leurs occurrences nous semblerait, en effet, fastidieux, et moins éclairant que l'analyse détaillée de leur fonctionnement. Le premier exemple est tiré du second volet du *Sang des promesses*, le deuxième, d'une création plus récente, *Tous des oiseaux*.

2.2.1. L'autobus mitraillé (*Incendies*)

Jeanne et Simon se rendent chez le notaire, exécuteur testamentaire de leur mère Nawal Marwan, pour signer les papiers de la succession. C'est l'été. Hermile Lebel arrose la pelouse de son jardin, tandis que des travaux ont lieu dans la rue d'à côté. Pendant la discussion, les jumeaux apprennent incidemment que leur mère avait une phobie des autobus :

« *Bruit de marteaux-piqueurs.*

JEANNE. Qu'est-ce qu'elle vous a raconté ?

SAWDA. Nawal!

¹ MOUAWAD Wajdi, "Compagnons", in *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 37-38.

² *Ibid.*

HERMILE LEBEL. Elle m'a raconté qu'elle venait d'arriver dans une ville...
 SAWDA (à Jeanne). Vous n'avez pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal ?
 HERMILE LEBEL. Un autobus est passé devant elle...
 SAWDA. Nawal !
 HERMILE LEBEL. Bondé de monde !
 SAWDA. Nawal !!
 HERMILE LEBEL. Des hommes sont arrivés en courant, ils ont bloqué l'autobus, ils l'ont aspergé d'essence et puis d'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes et...
Longue séquence de bruits de marteaux-piqueurs qui couvrent entièrement la voix d'Hermile Lebel. Les arrosoirs crachent du sang et inondent tout. Jeanne s'en va.
 NAWAL. Sawda !
 SIMON. Jeanne ! Jeanne, reviens !
 NAWAL. J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosé d'essence j'ai hurlé : "Je ne suis pas du camp, je ne suis pas une réfugiée du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé !" 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 tous ceux qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du feu et sa peau a fondu et tout le monde a brûlé ! Il n'y a plus de temps, Sawda. Il n'y a plus de temps. 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 »¹.

Le spectateur assiste ici à l'interpénétration de deux espaces-temps. Au sein du présent de la narration (qui se déroule au Canada, dans le jardin d'Hermile Lebel), le passé (qui a eu lieu dans le pays natal de Narwan, dont on sait qu'il est en guerre) émerge, par bribes tout d'abord (ce sont les exclamations de Sawda qui recherche son amie : « Nawal ! », « Nawal !! »²), avant de submerger tout le plateau : le flux ininterrompu des paroles de celle-ci déverse leur horreur, comme le sang qui « inonde [...] tout »³. Comme le montre Mireille Losco-Lena,

« la scène traumatique émerge, mais à travers l'écran mineur du quotidien cocasse d'Hermile Lebel. Elle garde ainsi son caractère terrible sans devenir horrible, parce qu'elle est prise dans un jeu d'oblique qui permet de maintenir le tissu du monde commun et l'assurance d'une vie qui continue, d'un ancrage fort dans le réel et le présent »⁴.

Ces deux espaces-temps évoluent simultanément sur le plateau, en dépit du réalisme. Ainsi Sawda s'adresse-t-elle à Jeanne, alors qu'à ce moment-là, celle-ci n'était pas encore née. L'écriture crée un effet de fondu enchaîné. Le travail du son, des images et des mots permet la fusion des lieux et des époques. Le bruit des marteaux-piqueurs se confond avec les tirs des mitraillettes, tandis que les arrosoirs du jardin d'Hermile finissent par « cracher du sang »⁵, dans une coagulation d'images, quasi-surréaliste. L'effet produit, de l'ordre du rêve, entre en

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 71-73.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ LOSCO-LENA Mireille, "Rien n'est plus drôle que le malheur" *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 242.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 71-73.

résonance avec les mots de Nawal, terrifiée : « 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 »¹. Pour les personnages, comme pour les spectateurs, « il n’y a plus de temps »². Cauchemardesque, le passé fait une intrusion fracassante dans le présent, faisant ressurgir la violence du traumatisme. Simon préfère n’y prêter garde : « Jeanne ! [...] On n’a pas le choix que d’oublier ! »³ s’écrie-t-il à sa sœur, alors que celle-ci, à la suite du récit du notaire, se lance dans sa quête des origines. La collision temporelle ramène l’invisible du souvenir dans l’actualité de la narration, dessinant un temps épais, lourd, chargé des tensions d’antan. On retrouve ce procédé dans un autre spectacle : *Tous des oiseaux*.

2.2.2. Le Seder (*Tous des oiseaux*)

Alors qu’Eitan se trouve dans le coma, victime d’un attentat qui eut lieu sur le pont Allenby, Wahida se rend à Jérusalem, chez Leah, la grand-mère d’Eitan. Le jeune homme était censé la rencontrer durant son séjour. Méfiante, Leah n’ouvre pas, feignant de ne connaître ni David, ni le fils de celui-ci. « Il ne vous a pas dit ce qui s’est passé ? » s’étonne Wahida. « Qu’est-ce qui s’est passé ? » demande la grand-mère.

« WAHIDA. Le repas. Pâque. Le Seder. Il ne vous a rien dit ? Eitan avait insisté pour que cette année ce soit eux qui fassent le voyage. "C'est toujours moi qui rentre à Berlin pour vous voir, venez, vous, cette fois ! Je vous montrerai le campus, les laboratoires, la bibliothèque, vous présenterai mes amis !" Alors ils sont venus. [...]. Eitan leur a fait visiter musées, parcs, synagogues, et statue de la Liberté, il ne s’est pas ménagé, il a même invité un rabbin au repas, le Seder, pour leur faire plaisir, respecter la tradition !

LEAH. Pourquoi ?

WAHIDA. Pour me présenter ! Moi ! Leur dire "J’aime une femme depuis deux ans et cette femme s’appelle Wahida ».

— 7. Seder —

New York.

Le Seder, repas de la Pâque juive.

Etgar, David, Norah, un rabbin, Eitan.

Au milieu d’eux, Wahida entraîne Leah dans un récit.

NORAH. Wahida ?! Eitan a toujours eu le talent de nous surprendre. »⁴

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 33-34.



Tous des oiseaux, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, David (Raphael Weinstock), Leah (Idit Teperson), Etgar (Rafael Tabor), Norah (Helene Grass), Eitan (Jérémy Galiana), le rabbin (Victor de Oliveira) et Wahida (Nelly Lawson), Théâtre de la Colline, 2019 ©Simon Gosselin

Pendant ce repas, la famille s'entredéchire, notamment parce que le père d'Eitan, David, israélien convaincu -c'est du moins ce qu'il croit à ce stade de l'histoire-, ne supporte pas l'idée que son fils soit épris d'une jeune femme d'origine palestinienne.

Comme dans l'exemple extrait d'*Incendies*, la narration du souvenir permet la fusion de deux espaces-temps. Il y a, d'un côté, Wahida et Leah, qui se trouvent à Jérusalem, juste après l'attentat. À ce moment-là, Eitan est dans le coma. De l'autre côté, le Seder a lieu à New York, avant l'attentat : Eitan est bien présent, puisqu'il convie tous les siens à un repas de famille pour leur annoncer son amour. La transition entre ces deux moments est efficace. Dans la mise en scène, le récit de Wahida fait ressurgir le passé, les personnages s'animent derrière elle, préparant la table au son d'un tango joyeux, aux accents de musique juive traditionnelle, composé par Eleni Karaindrou. En enlevant l'imperméable qu'elle portait pour aller voir Leah, Wahida, interprétée par Souheila Yacoub, se retrouve revêtue d'une robe rouge éclatante, celle qu'elle portait le soir de l'annonce. L'air musical, les costumes et kippas portés par les hommes, la présence du rabbin incarné par Victor de Oliveira, nous plongent dans l'ambiance de la Pâque Juive. On donne à voir l'allégresse de la famille qui se retrouve, jusqu'au moment où Eitan, par le truchement du récit de Wahida, prononce le nom de celle

qu'il aime. La musique s'arrête net, figeant les acteurs dans une immobilité que souligne une brusque variation de lumière. On passe d'une douce pénombre à une lueur plus éclatante. La fixité des comédiens trahit la surprise des personnages, le silence qui dure, la gêne suscitée par cette révélation qui choque la famille israélienne. Judith Rosmair, qui joue Norah, reprend le nom à consonance arabe avec dégoût, presque en le vomissant : « Wahida?! »¹, ouvrant la voie à la dispute familiale.

Dans *Incendies*, la frontière entre les deux espaces-temps était poreuse : Sawda, croisant Jeanne, lui demandait : « Vous n'avez pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal ? »². Dans cet extrait-ci, Leah (jouée par Leora Rivlin) et Wahida contemplent le souvenir, sans que les personnes présentes au repas ne les voient jamais. En effet, les deux femmes étaient absentes : la première, parce qu'elle avait rompu avec sa famille quelques décennies plus tôt ; la seconde, parce qu'elle n'a jamais osé franchir le seuil de la porte et rencontrer la famille qu'Eitan devait lui présenter. Souvent, durant le repas, Leah fixe David (Raphael Weinstock), le fils qu'elle n'a pas revu depuis 30 ans. La présence de ces deux femmes est signifiante. Le repas de famille est obombré de leur absence qui leste le plateau, concrétisant l'impossible réunion de la famille déchirée. « Le rapport au temps devient matière d'écriture »³. Rendant le futur présent dans le passé, la collision temporelle inscrit une fatalité, renouant, à sa façon, avec le tragique d'antan. L'amour dont Eitan souhaitait faire part à sa famille est condamné puisque le jeune homme est déjà dans le coma.

D'autres collisions temporelles ponctuent ce spectacle. Ainsi, lorsque le jeune garçon est rétabli de son coma, toute la famille se rend dans l'appartement de Leah avant de rentrer à Berlin. Par un glissement temporel qui, de 2017, nous emmène en 1982, on assiste, au lendemain des massacres de Sabra et Chatila, au moment où Leah décide de rompre avec son fils adoptif⁴. Plus tard, c'est David qui tombe dans le coma et qui se retrouve face à Hassan-al-Wazzân, le diplomate du XVI^{ème} siècle sur lequel Wahida fait sa thèse. Le personnage historique l'aidera à partir en paix en lui racontant un conte dans sa véritable langue maternelle, l'arabe⁵. Ces collisions temporelles réunissent, dans l'immédiateté de la représentation, le passé et le présent, les morts et les vivants, le réel et l'imaginaire. Ce faisant, Wajdi Mouawad concrétise un geste hypoténuse proprement théâtral en ce qu'il donne à voir l'invisible.

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 72.

³ MOUAWAD Wajdi, "Compagnon", in *Avec Wajdi Mouawad, Tout est écriture*, *op. cit.*, p. 37-38.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 92-94.

⁵ *Ibid.*, p. 92-94.

2.3. Collision temporelle et hypoténuse de l'enchantement

La comparaison avec Eugene O'Neill est éclairante. Bien que le troisième volet de la trilogie du dramaturge américain s'intitule *Hantés*, aucune apparition surnaturelle ne surgit sur le plateau. Abner Small, effrayé par ce qu'il prend pour le fantôme d'Ezra Mannon, provoque l'hilarité de ses compagnons de beuverie¹. Chez le dramaturge américain, la continuité entre visible et invisible est d'emblée congédiée sur le mode comique. Wajdi Mouawad s'attache au contraire à créer un pont entre ces deux extrêmes, par ce que nous souhaiterions nommer *hypoténuse de l'enchantement*.

La *collision temporelle* se définit comme le télescopage de deux espaces-temps. Elle invite à penser une réalité fissurée par la coprésence du passé et du présent, de l'ici et de l'ailleurs, du réel et de l'imaginaire. Se concrétisant comme procédé d'écriture scénique, c'est-à-dire comme un geste mobilisant l'ensemble des outils du plateau (les mots de l'écrivain, mais aussi le son, la vidéo, les costumes, les acteurs...), la collision temporelle devient *hypoténuse de l'enchantement*.

Voici comment Wajdi Mouawad définit cette diagonale fabuleuse :

« L'hypoténuse, c'est ce qui permet de rejoindre les extrémités de deux droites reliées par leur source. C'est ce que je trouve magnifique dans l'idée d'hypoténuse : cette générosité exceptionnelle. Mettons que mon frère et moi nous formons un angle, nous sommes liés par la source. Nous sommes frères, mais nos extrémités sont très éloignées l'une de l'autre. Quelle hypoténuse pourrait nous rejoindre ? »².

Au début d'*Incendies*, Nawal et ses enfants sont « liés par la source »³. Ils forment un angle, et pourtant, leurs extrémités sont diamétralement opposées. Il suffit, pour s'en persuader de relire les premiers mots vociférés par Simon après la lecture du testament de sa mère (« SIMON. Elle nous aura fait chier jusqu'au bout ! La salope ! La vieille pute ! La salope de merde ! L'enfant de chienne ! La vieille câlisse ! »⁴, etc.), ou d'entendre, *a contrario*, le silence éloquent de Jeanne qui sort sans mot dire de ce premier entretien avec le notaire⁵. Nawal et ses enfants ne peuvent plus se réunir, puisque la mère est morte. La collision temporelle que nous avons évoquée⁶, qui, dans le temps de la représentation, fait se confondre le passé de Nawal et le présent de Jeanne et Simon, permet cette hypoténuse de l'enchantement. Le son (les bruits de marteaux-piqueurs se muant en tirs de mitraillettes), la coprésence des acteurs incarnant les personnages d'hier (Nawal et Sawda) et d'aujourd'hui (Hermile, Jeanne et Simon), les

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 142.

² MOUAWAD Wajdi, cité par Laurence Canaux et Etienne Leterrier, "Le visage odysseé", art. cit., p. 8.

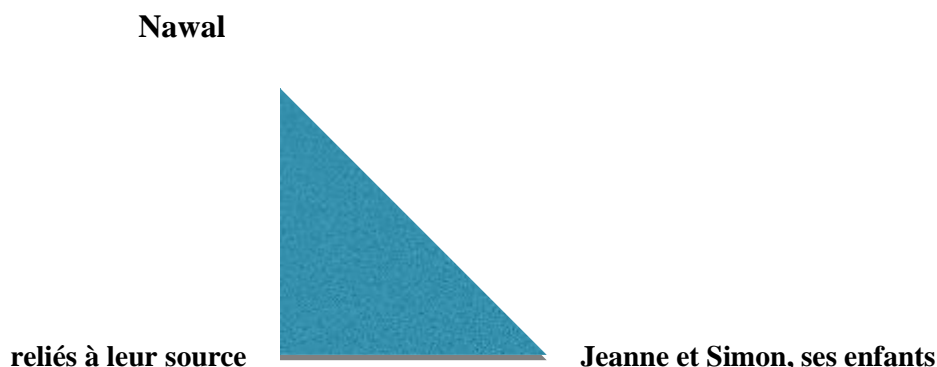
³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ Voir *supra*, III^{ème} partie, Chap. V.III.A.2.2.2.1.L'autobus mitrillé (*Incendies*), p. 339-341.

accessoires (arrosoirs inondant de sang le plateau), en écho aux mots hurlés par les protagonistes qui tentent de couvrir le brouhaha des travaux ou de la guerre : tout, dans la mise en scène, concourt à relier ce qui semblait irrémédiablement séparé et blessé.

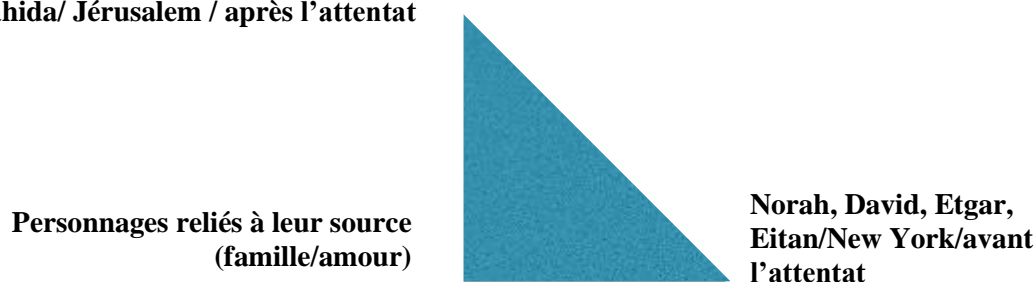


Par l'hypoténuse de l'enchantement, l'auteur-metteur en scène orchestre tous les moyens du plateau pour susciter l'émotion du spectateur et l'empêcher de réfléchir à ce qu'il voit de manière rationnelle.

« Ce que j'aime au théâtre, ou devant une peinture, c'est d'être arraché à ma raison pour être précipité dans mes perceptions ou mes sensations. C'est cela le but, l'angoisse même. Comment faire pour qu'il n'y ait pas de retour à l'intellect de façon trop prégnante ou régulière chez le spectateur »¹.

Parallèlement, dans *Tous des oiseaux*, Leah et Wahida sont, à la base, rattachées à la famille qui se réunit lors du Seder : Leah, parce qu'elle est la mère (adoptive) de David, Wahida, parce qu'elle et Eitan sont éperdument amoureux.

Leah et Wahida/ Jérusalem / après l'attentat



Ils sont cependant irrémédiablement séparés par le temps et l'espace, mais la mise en scène soulage cette fracture irréversible, réunissant le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs. Si la collision temporelle est un concept qui permet de cerner une caractéristique de l'écriture mouawadienne, l'hypoténuse de l'enchantement, est la résolution concrète que l'artiste propose à ce heurt dramaturgique. Remède à la fragmentation en germes dans l'écriture, ce

¹ MOUAWAD Wajdi, cité par Georges Banu, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 46.

geste artistique matérialise l'impossible réunion des extrêmes opposés, donnant subrepticement à voir la possibilité d'un réenchantement du monde, dans lequel on pourrait réembrasser nos morts et retrouver le temps perdu. *La Porte des Enfers* de Laurent Gaudé, qui se clôt par la réunion inespérée de Giuliana, Matteo, et de leur fils Filippo, revenu des Enfers, laisse entrevoir le même désir de consolation par l'écriture¹. Dans l'entreprise créatrice de Wajdi Mouawad, celle-ci se concrétise par la présence charnelle des comédiens et comédiennes, interprètes des personnages esquissés par les mots du dramaturge.

2.4. Un temps épais

Le temps tragique est un temps épais, « complexe, hétérogène ; des temps divers s'accumulent »², précise Pierre Judet de la Combe, « temps passé des époques mythiques rendu présent sur la scène, temps des dieux, des humains, de la scène, du chant, du dialogue, temps des histoires racontées ou projetées dans l'avenir »³. Collisions temporelles et hypoténuses de l'enchantement, en définissant différentes modalités de ce temps épais, nous invitent, à l'instar de la phénoménologie de la perception, à ne plus penser le temps comme un écoulement linéaire, où passé, présent et futur se dérouleraient dans un flux rectiligne. Wajdi Mouawad disait déjà, à propos d'une de ses premières créations, « dans *Voyage au bout de la nuit*, il y a ce passé et ce futur qui sont présents et il y a surtout le passé qui est présent dans le futur »⁴, c'est dire combien le temps, dans sa mise en scène, est conçu dans sa densité, tridimensionnelle.

L'image de « queue de comète » de rétention⁵ qu'Husserl emploie pour définir la perception semble éloquente pour approcher l'esthétique de Wajdi Mouawad. Prenant l'exemple de l'écoute d'un air de musique, le phénoménologue montre combien notre perception du temps est nécessairement unie à un passé plus ou moins immédiat et tendu vers l'attente d'un futur imminent (la protention)⁶, les notes ne pouvant être saisies comme des instants individuels et juxtaposés pour constituer une mélodie. Parallèlement, chez Wajdi Mouawad, passé, présent et futur sont toujours reliés les uns aux autres. Chez le metteur en scène, le présent de la représentation charrie, dans sa « queue de comète »⁷ de rétention, un passé plus ou moins lointain dans lequel le futur peut s'immiscer. Wajdi Mouawad ne cite

¹ GAUDÉ Laurent, *La Porte des Enfers*, Arles, Actes Sud, 2009.

² JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, op. cit., p. 314.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", art. cit.

⁵ HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, coll. Épiméthée, 1983, [1964], (§ 14), p. 50.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ *Ibid.*

jamais Husserl. En revanche, Jan Patočka (qui fut fortement influencé par celui-ci) est une référence fréquente de l'artiste. Est-ce un hasard ? L'artiste évoque le philosophe tchèque au sujet de la « solidarité des ébranlés »¹ sur laquelle nous reviendrons². Au cœur de cette idée, il y a celle du lien, qui nous semble tout aussi majeure pour penser le temps mouawadien. Concevant le passé, le présent et le futur comme des époques indissociables, l'artiste crée une temporalité épaisse. Riche de ses affinités avec l'invisible, « le théâtre peut tenter d'enterrer les morts »³. Catherine Naugrette souligne en effet, qu'aujourd'hui,

« plus que jamais, l'art théâtral semble renouer avec cette tâche très ancienne, qui est la sienne depuis l'origine, se vouer et se dévouer au travail du deuil et de la mémoire, au travers d'un voisinage fondamental avec la mort »⁴.

En esquissant une possible relation à l'invisible, la création mouawadienne réenchante le présent. Dès lors, la magie opère dans ses spectacles car, comme le dit Hölderlin, cité par le dramaturge, « ceux qu'un destin éternel lient ne peuvent se fuir à jamais »⁵. Si le geste artistique mouawadien peut, selon nous, être défini comme un geste théâtral hypoténuse, c'est parce qu'il espère, malgré toutes les fractures et les bouleversements, la permanence du lien : « placer la joie au-dessus du chagrin, toujours, toujours »⁶. Lors des spectacles, ces hypoténuses de l'enchantement sont étroitement liées au travail des transitions, minutieusement pensées :

« Je veux tout faire pour ne pas produire de rupture dans le regard du spectateur, c'est-à-dire lui permettre de ne pas avoir à revenir à sa raison [...], il y a beaucoup de changements d'époques et de scènes [...]. Un de mes grands défis, quand je commence à travailler, est de savoir comment je vais passer d'une scène à une autre sans que le spectateur se réveille [...]. Le travail de fluidité devient alors très important »⁷.

Envoûtant le spectateur dans l'harmonie d'un récit impressionnant, l'hypoténuse de l'enchantement mobilise « l'entrelacement des écritures »⁸.

¹ PATOČKA Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, traduction Érika Abrams, Lagrasse, Éditions Verdier, 1981, p. 207.

² Voir *infra*, III^{ème} partie. Chap.VII.I.De la catharsis aristotélicienne à la « solidarité des ébranlés » : la nécessité du lien, p. 442-449.

³ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 103.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", art. cit.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 11.

⁷ MOUAWAD Wajdi, cité par Georges Banu, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 46.

⁸ MOUAWAD Wajdi, "Un oiseau polyphonique", *Seuls*, op. cit., p. 14.

3. « Polyphonie d'écriture »¹ et collision subjective

Le voeu du metteur en scène est donc d'immerger son public dans une relation au spectacle plus affective que réfléchie. Pour ceci, Wajdi Mouawad mobilise toutes les dimensions de son écriture scénique : « tout est écriture », affirme l'artiste, « Je n'ai jamais fait de mise en scène, je n'ai fait qu'écrire : le corps du comédien, la lumière, le son, les accessoires sont des mots »². Son processus de création³, qui s'est imposé à partir de *Littoral*, le confirme : le cheminement créatif est un aller-retour incessant entre le bureau de l'écrivain et le plateau. « Tout s'écrit en même temps »⁴. Si la multiplicité des outils scéniques est ancienne, c'est avec *Seuls* que ceux-ci ont été consciemment pensés comme des matériaux d'écriture. L'artiste rappelle en ce sens les paroles que Charlotte Farcet, dramaturge du spectacle a prononcées, permettant à l'équipe artistique de sortir de l'impasse dans laquelle la création s'était enlisée :

« En fait, je crois que nous nous trompons sur la nature de l'écriture du spectacle. L'écriture ici n'est pas seulement "les mots" écrits par Wajdi ; elle est aussi les projections vidéo qu'il a tournées, les sons qu'il a captés, les voix qu'il a enregistrées. Tout cela est l'écriture du spectacle. L'écriture ici relève de la polyphonie et nous nous entêtons à travailler encore sur un rapport mot/acteur en nous imaginant que le reste relève de la scénographie, du son, de la musique qui viendront appuyer ce rapport. Nous nous entêtons à mettre en scène d'abord le rapport texte/acteur, car nous croyons qu'il faut d'abord le trouver avant d'ajouter le reste ! Nous nous trompons, puisque le reste est aussi de l'écriture. Ce n'est pas un appui. C'est de "l'écriture" et nous devons les voir comme de l'écriture textuelle. Nous devons les mettre en scène tout de suite comme des répliques ; en ne travaillant que sur les mots, c'est comme si on ne travaillait que sur une partie du matériau textuel »⁵.

Dans ce seul en scène, Wajdi Mouawad interprète Harwan, doctorant un peu perdu. La scénographie conçue par Emmanuel Clolus participe pleinement de l'écriture du spectacle. Le fond de scène devient un espace de projection où les ombres portées par la lumière et les vidéos dessinent d'autres facettes du protagoniste. On peut y voir son inconscient, ses rêves, désirs, cauchemars, attentes et aspirations... La démultiplication d'Harwan dit le personnage tiraillé, en quête de sens. Dès lors, le terme de *collision temporelle*, ne semble plus adéquat pour rendre précisément compte du procédé. Quand *Seuls* donne à voir par exemple une projection vidéo d'Harwan, qui secoue le lit dans lequel le personnage, incarné par le comédien, s'est endormi, la collision est moins temporelle que personnelle.

¹ *Ibid.*, p. 12.

² MOUAWAD Wajdi, "Rencontre", in *Avec Wajdi Mouawad, Tout est écriture*, op. cit., p. 45.

³ Voir *infra*, III^{ème} partie, chap. VI.IV.A. Le processus de création, p. 431-434.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Rencontre", in *Avec Wajdi Mouawad, Tout est écriture*, op. cit., p. 45.

⁵ FARCET Charlotte, citée par Wajdi Mouawad, *Seuls. Chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 13.

On nommera donc *collision subjective* les moments qui donnent à voir le choc entre deux ou plusieurs facettes d'une identité. Dans cet exemple, le moi concret, "réel", interprété par l'acteur, et le moi profond, qui aspire à retrouver le véritable sens de son existence, montré par la vidéo, sont exhibés dans leur simultanéité. On retrouve ce procédé de collision subjective dans le spectacle que Tamara Al Saadi présente à Avignon en 2019. *Place* raconte l'histoire de Yasmine, une enfant qui a quitté Bagdad avec sa famille au moment de la Guerre du Golfe pour se réfugier en France. Ce personnage est interprété par deux comédiennes : l'une incarne sa part irakienne, l'autre sa part française. Le choc entre ces deux versants de son identité peut être particulièrement savoureux, notamment lorsque la jeune fille hésite à commencer une histoire d'amour avec un jeune homme : Yasmine 2, prête à sauter dans les bras du séduisant garçon, est retenue de force par Yasmine 1, qui l'enjoint à rentrer rapidement chez elle. La collision subjective, qui donne à voir le combat entre divers aspects d'un même individu, peut générer le rire ou l'émotion. Elle est indissociable d'une écriture scénique plurielle, donnant à voir le dédoublement du personnage (par une double distribution, des projections vidéo, le travail du son, *etc.*). Rendant le lien entre visible et invisible possible, la collision, temporelle ou subjective, ne peut tisser son hypoténuse de l'enchantement qu'à travers « l'entrelacement des écritures » que sont

- « ■ les mots ;
- les images vidéo ;
- les sons de situation (téléphone, répondeur, réacteur d'avion, *etc.*) ;
- les sons atmosphériques (souffle, grésillement, tapotement, *etc.*) ;
- la musique ;
- la lumière ;
- les costumes ;
- le silence »¹.

Inflammation du verbe vivre, réécriture du *Philoctète* de Sophocle, reprend le principe d'un seul en scène où l'acteur entre en dialogue avec les vidéos. Dans ce spectacle, la scénographie est complexifiée. Le fond de scène, tissé de centaines d'élastiques de trois mètres chacun, tendus côte à côte, est à la fois un espace de projection, mais aussi une échappatoire possible pour le comédien qui peut les traverser, afin d'aller et venir sur le plateau.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls. Chemin, texte et peintures*, *op. cit.*, p. 14.

« Tandis qu'il fait une crise cardiaque, le personnage¹ interroge les morts sur le sens de la vie. Il attend l'ambulance, il est entre la vie et la mort. La question est de savoir s'il va revenir vers la vie ou rester chez les morts. Cet écran représentait la faille entre le plateau, qui était l'au-delà, et le monde de la mémoire, qui est un film de deux heures. Cette vidéo [est] construite en séquences autonomes : par exemple, l'épouse de mon personnage rentre chez elle, je la regarde et je me souviens d'un moment passé avec elle. Je pénètre dans l'écran pour figurer ce souvenir, et mon image apparaît à ce moment dans la vidéo »².

Dans cet exemple, la collision subjective n'est pas simultanée. La présence du Wahid mort (paradoxalement incarné par le comédien) n'est pas concomitante à l'apparition du souvenir du Wahid vivant, donné à voir par l'image projetée. Les deux versants du personnages sont exhibés, mais de manière successive, ce qui permet à l'artiste de travailler, dans ce spectacle, sur « l'absence du comédien , et donc sur ce qui fait théâtre -voire la limite entre le théâtre et le cinéma »³.

La « polyphonie d'écriture »⁴ est donc un moyen qui permet de réenchanter le réel. Reliant le monde d'ici à un au-delà possible, elle esquisse une hypoténuse de l'enchantement, ouvrant le dialogue des personnages avec ce qui les dépasse : vidéos exhibant les désirs inconscients d'Harwan dans *Seuls* ou les souvenirs d'un homme entre la vie et la mort dans *Inflammation du verbe vivre*, son assourdissant des bombardements rappelant l'humilité de l'homme face aux conflits guerriers qui les surplombent, lumière écrasante qui s'abat sur les personnages pour les inscrire dans « une relation dialogique avec l'invisible »⁵ ...

La musique est un autre moyen mobilisé par l'artiste. Ainsi, Wajdi Mouawad fait appel à Eléni Karaindrou (qui a, notamment, créé les bandes originales de films de Theo Angelopoulos) pour composer la musique du spectacle *Tous des oiseaux*. Dans le morceau inaugural, qui accompagne la rencontre entre Eitan et Wahida à la bibliothèque, on entend, de manière lointaine et étouffée, une voix féminine : pour la compositrice, c'était un souvenir de « la voix de la mère palestinienne qui avait été tuée, la mère de David bébé. L'enfant avait gardé cette voix dans sa mémoire »⁶. Cette mère morte, que David n'a pas connue, n'apparaît jamais sur le plateau. Par la musique, le personnage et les spectateurs, orphelins de cette présence, se voient inconsciemment reliés à cette absente. L'entrelacs polyphonique des moyens scéniques permettent l'appréhension sensible d'une réalité complexe, épaisse, dont les strates temporelles peuvent être superposées ou éclatées.

¹ Wahid, interprété par Wajdi Mouawad.

² MOUAWAD Wajdi, "Performer", in *Avec Wajdi Mouawad, Tout est écriture*, op. cit., p. 82-83.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Seuls. Chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 12

⁵ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 49.

⁶ KARAINDROU Eléni, *Entretien du 18 septembre 2019*, mené par Alexandra von Bomhard, disponible sur le site de Théâtre en Acte, https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/oeuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_eleni_karaindrou.pdf

4. La mécanique quantique : ici et là-bas, maintenant et ailleurs

Il semble que la découverte de la mécanique quantique nourrisse ce même désir de réenchanter le monde.

4.1. Constellation d'espaces-temps et pluralité de mondes possibles

Wajdi Mouawad a vécu la guerre civile et l'exil. Son expérience concrète des déchirures intimes provoquées par l'histoire nous invite à penser son théâtre, comme plus généralement le théâtre contemporain, selon une temporalité complexe que Catherine Naugrette, dans la lignée des travaux de Walter Benjamin, définit en ces termes :

« Dans la mesure où l'histoire contemporaine pèse de tout son poids sur le théâtre, où la pratique artistique ne peut oublier l'époque qui la contraint, une conception historique et dialectique des implications esthétiques de la modernité s'impose. Penser le théâtre aujourd'hui, c'est le penser par rapport au monde (tel qu'il va ou ne va pas), dans le champ d'une modernité qui oscille entre une épaisseur de temps historique et une perception aigüe de l'immédiateté d'un présent qui dépasse l'histoire.

Selon Benjamin, l'à-présent fait "éclater le continuum de l'histoire", le chapelet ininterrompu des événements. Démontant et déjouant le flux linéaire du temps, il conduit à saisir *la constellation* que chaque époque forme avec telle époque antérieure»¹.

Ainsi Wajdi Mouawad fait « éclater le continuum de l'histoire »². Il déjoue « le flux linéaire du temps »³, pour, à travers cet espace-temps constellé, créer un théâtre « où l'histoire contemporaine pèse de tout son poids »⁴. Ce faisant, l'auteur-metteur en scène nous invite, à travers ses spectacles, à imaginer une pluralité de mondes possibles.

Comment cela se concrétise-t-il dans son œuvre ? À travers une question, qui taraude l'auteur : « que serais-je devenu si j'étais resté au Liban ? ». À celle-ci, le dramaturge répond : « Je serais peut-être devenu milicien, je serais peut-être mort... »⁵. Il arrive que cet alter-ego potentiel s'incarne dans une figure gémellaire ou une autre ⁶ : « Ce qui revient dans mon théâtre, c'est précisément le fait que j'ai "un frère jumeau", resté au Liban, j'ai un frère jumeau que je ne rencontrerai sans doute jamais [...]. Nécessairement, dans mes pièces, il y a des jumeaux »⁷. Qu'il se concrétise ou non dans un personnage, cet autre lui-même intervient de manière récurrente dans l'univers de l'artiste :

¹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 10-11.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 67.

⁶ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. 2.A.1.B Le moi gémellaire, p. 98-116.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 66-67.

« J'étais en sixième, une prof nous avait emmenés voir un film de Kurosawa [...], qui m'a beaucoup marqué. Et en sortant du cinéma, chacun rentrait chez lui, moi je devais traverser le jardin [du Luxembourg] et je l'ai traversé en compagnie – hasard extrêmement fabuleux ! - de ce qu'on appelait en langage tout à fait courant : la plus belle fille de la classe, dont tout le monde était profondément amoureux. Et on a marché... C'est un moment absolument magique pour moi, d'une beauté absolument bouleversante. J'aurais voulu qu'il dure toute la vie. Donc, quand je suis revenu en France, je suis repassé par là, par hasard. Et là, je me suis dit : "Tiens, c'est bizarre, il y a huit ans, j'étais là et j'avais eu le sentiment de vouloir être là toute ma vie. Mais peut-être que j'y suis encore en fait [...]" Et je m'étais dit que peut-être, à ce moment-là, quand j'avais onze ans, peut-être que j'étais déjà là dans huit ans en train de me regarder, mais je ne pouvais pas me voir. Ayant cette pensée, je me suis dit : "Peut-être que je suis là quand j'aurai trente-quatre ans, en train de regarder celui qui se regarde. Mais celui que je suis aujourd'hui ne peut pas le voir." Or, aujourd'hui, quand je repasse par le jardin, je revois celui qui, à trente ans, a revu celui de dix-huit ans qui revoyait celui de onze ans. Cette chose-là me bouleverse. Alors tout ça, de façon très simple, j'ai voulu le mettre sur scène [...] parce que ça me touche. Mais, du coup, le spectateur le lit autrement : comme un discours, comme un point de vue sur un désir de mélanger les temps. Cette lecture est tout à fait juste. Mais la source n'est pas intellectuelle, raisonnable, théorique : c'est une source ludique et gourmande. La joie de jouer... Pourquoi au fond ? Parce que ça console. Et ça console de quoi ? D'un manque. De quel manque ? D'un manque d'amour, de poésie, de moments de bonheur régulièrement cassés [...]. Vous êtes au Liban, on vous dit : "On va en France" ; vous êtes en France, on vous dit : "Maintenant, on va au Québec". Vous arrivez au Québec, vous vous dites : "Maintenant, on va où ?". Vous commencez à vous méfier du bonheur »¹.

Apparaît clairement dans cet entretien combien Wajdi Mouawad corrèle la fragmentation de l'être à un désir qui lui est antagonique, une volonté esthétique de recréer l'unité perdue : « Pourquoi au fond ? Parce que ça console [...] d'un manque. De quel manque ? D'un manque d'amour, de poésie, de moments de bonheur régulièrement cassés »². La découverte de la mécanique quantique au moment de la création de *Forêts* lui permet de penser presque scientifiquement cette aspiration artistique.

4.2. Le chat de Schrödinger et l'insoupçonnable infinité d'univers parallèles

Revenant sur la création du troisième volet du *Sang des Promesses*, la dramaturge Charlotte Farcet évoque l'impressionnant travail de documentation auquel s'adonne Wajdi Mouawad. Au-delà des recherches historiques et esthétiques qu'il mène, l'artiste se plonge dans l'histoire de la physique.

« Si la découverte de la physique newtonienne lui permettait de comprendre ce qu'il voyait -les étoiles, le mouvement des planètes, la chute des corps- la découverte de la mécanique quantique lui révèle un monde qu'il ne peut appréhender »³.

Pour autant, cette pensée scientifique le marque profondément :

¹ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*", *Agôn* [En ligne], Entretien réalisé par Lise Lenne, art. cit.

² *Ibid.*

³ FARCET Charlotte, "Postface" de *Forêts*, *op. cit.*, p. 172-173.

« L'expérience -théorique- du chat de Schrödinger le frappe. Un chat est enfermé dans une boîte ; sous une cloche de verre est suspendue une corde, au-dessous de laquelle est placé un foyer de combustion. La physique newtonienne permet de calculer l'instant où la corde cédera et le chat mourra. L'instant qui précède, le chat sera encore vivant. Mais entre ces deux instants, dans l'infiniment petit qui les sépare, que se passe-t-il ? Selon les lois de la physique quantique, le chat est à la fois mort et vivant. En cet instant l'univers se scinde en deux : un univers dans lequel le chat est vivant, un univers dans lequel le chat est mort. Ces deux univers sont possibles et existent. Ainsi -du moins c'est "ainsi" que le comprend Wajdi Mouawad - l'univers ne cesse de se scinder en une infinité d'univers parallèles, dont nous n'avons pas le soupçon »¹.

Les spectacles de Wajdi Mouawad faisaient déjà coexister des êtres émergeant d'espaces ou de temporalités différentes. La mécanique quantique permet à l'artiste, sinon de penser de manière rationnelle l'incroyable concomitance de cette kyrielle de mondes potentiels, du moins d'étayer son imagination à leur égard. Si le Wajdi de 11 ans, celui de 18 ans et celui de 30 ans peuvent se croiser au jardin du Luxembourg, c'est en tant que ressortissants de « cette infinité d'univers parallèles »² insoupçonnables. Certes, *Forêts*, en démultipliant la cohabitation de divers espaces-temps, apparaît comme la « première histoire quantique d'un artiste qui a une soif insatiable de l'infini »³. Pour autant on voit combien cet « imaginaire quantique »⁴ germe depuis longtemps dans l'esprit de Wajdi Mouawad. Face à la constellation de nos fragments identitaires, éclatés en une multiplicité de mondes possibles, le théâtre de Wajdi Mouawad apparaît comme cet espace de consolation, qui cherche à répondre au « manque d'amour, de poésie et de bonheur »⁵ pour restaurer notre unité perdue.

4.3. Panser la « scission quantique de l'existence »⁶

L'écoulement linéaire du temps ne permet pas toujours de prendre conscience de ce qui sépare, fondamentalement, le moi d'hier du moi d'aujourd'hui. C'est pourquoi les créations de Wajdi Mouawad amènent à concevoir l'inconcevable rencontre de ces ressortissants d'univers parallèles. Dans *Alphonse*, la voix dans le noir rappelle combien la force de l'imagination enfantine s'estompe en grandissant :

« Alors on devient grand et y a pas de mal à ça
C'est dans l'ordre des choses
Et les choses sont bien faites
Puisqu'elles nous empêchent de revenir en arrière,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ GAGNON Lise, "Imaginaire quantique : chantier autour de *Forêts*", *Jeu : revue de théâtre*, n°117, (4), 2005, p. 57-58.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*", *Agôn* [En ligne], Entretien réalisé par Lise Lenne, art. cit.

⁶ FARCET Charlotte, "Postface" de *Littoral*, *op. cit.*, p. 153.

Ce qui est très bien. [...]
Car,
Si par le plus grand des hasards,
Un homme croisait sur son chemin l'enfant qu'il avait été et si tous les deux se reconnaissaient comme tel, ils s'écrouleraient alors la tête la première contre le sol, l'homme de désespoir, l'enfant de frayeur »¹.

Ces inimaginables retrouvailles peuvent être données à voir sur le plateau. On parlera alors de *collisions temporelles*². Toutefois, ces rencontres improbables sont aussi fréquemment évoquées sur un mode hypothétique, qui ne les font pas moins exister dans l'esprit du lecteur ou du spectateur. L'œuvre mouawadienne ne cesse en effet de rappeler que le moi ne peut se circonscrire à une stricte instantanéité. Il n'existe pas seulement dans l'ici et maintenant. Le moi d'aujourd'hui peut rencontrer le moi d'hier ; le nous présent, coïncider avec le nous à venir. *Le Sang des Promesses* ne raconte pas autre chose. Promettre, c'est aller au-delà de sa finitude, pour donner du sens à une action qui nous dépasse, et, ainsi, réinventer une transcendance. Ainsi Wahab confie à Nawal :

« Je comprends maintenant ce que tu as voulu dire quand tu m'as demandé : "Où serons-nous dans cinquante ans ? ". Je ne sais pas. Mais partout où je serai, tu y seras. Nous rêvions de regarder l'océan ensemble. Eh bien, Nawal, je te le dis, je te le jure, le jour où je le verrai, le mot océan explosera dans ta tête et tu éclateras en sanglots car tu sauras alors que je pense à toi. Peu importe où je serai, nous serons ensemble. Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble »³.

Où que Nawal se trouve, Wahab sera. Pourtant, Wahab sera aussi ailleurs, dans un autre univers, parallèle à celui qui concrétise leur réunion. Cette promesse amoureuse que Wahab adresse à Nawal peut trouver son pendant dans les paroles qu'Eitan prononce à Wahida, juste après leur rupture :

«*Long temps.*
EITAN. Lève la tête. Que vois-tu ?
WAHIDA. Des oiseaux.
EITAN. Des oiseaux. Alors je ne vais pas te retenir. Les oiseaux vont et viennent de chaque côté de ce mur, quand ils sont là-bas, ils sont là-bas, quand ils sont ici, ils sont ici. Qui saurait dire le contraire ? Il existe pourtant des oiseaux quantiques, à la fois là-bas et ici, apparus comme nous à l'instant du Big Bang, et qui volent toujours au midi des deux mers »⁴.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Alphonse*, Montréal, Leméac, 1996, p. 11.

² Voir *supra*, IIIème partie. Chap. V.III.A.2 Faire cohabiter le visible et l'invisible : les « collisions temporelles », p. 337-346.

³ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 39.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 107.

Dans ce passage, Eitan éprouve avec douleur sa séparation d'avec Wahida. Les « oiseaux quantiques »¹, surgis « comme [eux] à l'instant du Big Bang »², apparaissent comme l'image de leur ancienne union. Le couple n'est plus, mais il a été autrefois, et ces oiseaux, « à la fois là-bas et ici, [...] qui volent toujours au midi des deux mers »³ restent, comme le souvenir d'un couple transcendant les haines et les frontières qui les matérialisent. Comme l'affirme l'Ombre double dans *Le Soulier de satin*, « ce qui a existé une fois fait partie pour toujours des archives indestructibles »⁴. Telle l'hypoténuse qui tisse un lien entre deux extrêmes opposés, l'oiseau quantique, à la fois ici et là-bas, vient panser « la scission quantique de l'existence »⁵, faisant coexister le couple désuni et la rémanence d'une harmonie perdue.

B. Renouer avec la dimension cyclique du mythe

Ce volatile quantique, suspendu, dans son élan, entre deux mondes, n'est pas sans rappeler la définition que Jean-Pierre Vernant propose de l'univers tragique :

« L'univers tragique se situe entre deux mondes, et c'est cette double référence au mythe conçu désormais comme un temps révolu, mais encore présent dans les consciences, et aux valeurs nouvelles [...] qui constitue une de ses originalités et le ressort même de l'action »⁶.

Wajdi Mouawad réinvente, dans son œuvre, une transcendance tragique en faisant dialoguer ses protagonistes avec « quelque chose de plus grand »⁷, mais aussi en ranimant l'espace-temps tragique. Ses spectacles revivifient le temps mythique d'antan, en le faisant résonner dans les consciences contemporaines. Enfin, ce que l'artiste emprunte aussi au mythe, c'est son organisation cyclique, qui extrait le drame d'une linéarité trop historique. Après avoir mis en évidence les thématiques que l'auteur-metteur en scène puisait aux sources mythiques⁸, nous souhaitons analyser ce qui, structurellement, dans la construction dramaturgique globale et dans la conception de l'espace-temps qui émane des spectacles, apparente son œuvre aux mythes tragiques antiques. Nous nous attacherons donc à montrer comment l'auteur-metteur en scène renoue avec le mythe à l'intérieur de ses pièces, mais aussi dans le système composé par celles-ci.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ CLAUDEL Paul, *Le Soulier de satin*, Deuxième journée, scène 13, Paris, Gallimard, 1927, rééd. 2019, p. 204.

⁵ FARCET Charlotte, "Postface" de *Littoral*, *op. cit.*, p. 153.

⁶ VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Préface, Maspéro, 1977, p. 7.

⁷ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*", *Agôn*, art. cit.

⁸ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. II. Une œuvre en tension, p. 59-169.

1. Renouer avec la dimension cyclique du mythe au sein-même de l'œuvre

Réinventer un temps sacré, marqué par la réversibilité des événements permet à l'artiste de renouer avec le mythe.

1.1. Réinventer un « Temps sacré »¹

Le temps à l'œuvre dans la dramaturgie des pièces de Wajdi Mouawad s'apparente, à bien des égards, au temps mythique. Alors que le temps de l'Histoire est linéaire et marqué par l'irréversibilité des événements, celui du mythe est circulaire. Clos sur lui-même, il permet l'éternel retour de ce qu'il devient, dès lors, difficile de nommer "événement". Dans le théâtre de Wajdi Mouawad, « il y a ce passé et ce futur qui sont présents et il y a surtout le passé qui est présent dans le futur »². Le temps mouawadien n'est plus à concevoir comme une ligne où passé, présent et futur se succèderaient selon un ordre chronologique. Il se rapproche davantage du « Temps sacré » défini par Mircea Eliade :

« Le Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un Temps mythique primordial rendu présent. Toute fête religieuse, tout Temps liturgique, consiste dans la réactualisation d'un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique, "au commencement". Participer religieusement à une fête implique que l'on sort de la durée temporelle "ordinaire" pour réintégrer le Temps mythique réactualisé par la fête même. Le Temps sacré est par suite indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable. D'un certain point de vue, on pourrait dire de lui qu'il ne "coule" pas, qu'il ne constitue pas une "durée" irréversible. C'est un Temps ontologique par excellence, "parménidien", toujours égal à lui-même, il ne change ni ne s'épuise »³.

Certes, le théâtre, par nature, renoue avec une dimension essentielle du « Temps sacré » : n'est-il pas, en effet, cet art de la répétition, qui, par la re-présentation, fait resurgir dans le présent « un Temps mythique primordial » ? Mais cette réversibilité du passé dans le présent est, plus profondément, au cœur de la dramaturgie de Wajdi Mouawad. Celle-ci nous plonge en effet dans l'épaisseur d'un temps « ontologique », « indéfiniment récupérable », « indéfiniment répétable »⁴. Les *collisions temporelles*, précédemment analysées⁵, sont un des moyens convoqués pour recréer un temps épais, qui « ne change ni ne s'épuise »⁶, mais il arrive que, plus globalement, la structure temporelle du récit soit en jeu. Nous nous proposons

¹ ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1965, 2002, p. 63.

² MOUAWAD Wajdi, "Écrire Littoral, Incendies et Forêts", *Agôn*, art. cit.

³ ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1965, 2002, p. 63-64.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir *supra*, IIIème partie, Chap. V.III.A.2 Faire cohabiter le visible et l'invisible : les « collisions temporelles », p. 337-346.

⁶ ELIADE Mircea, *ibid.*

d'étudier ici l'ouverture de *Forêts*, pour illustrer comment l'entrelacs des temporalités permet, lui aussi, de recréer un « Temps sacré »¹.

1.2. À l'orée de *Forêts*

Forêts s'ouvre sur une fête entre amis. Aimée a réuni ses proches pour leur annoncer une heureuse nouvelle : « Voilà, Baptiste et moi allons mettre un enfant au monde. [...] Je suis enceinte ! Une petite fille »². La jeune femme annonce cela le 9 novembre 1989, jour de la chute du mur de Berlin. On pourrait croire que la petite histoire croise la grande, que la joie de la première annonce est amplifiée par celle du contexte historique. Il n'en est rien. Aimée exprime sa perplexité face à cet événement :

« pour être tout à fait honnête, chers amis artistes, je me sens un peu perdue quand on s'exclame devant la chute du mur de Berlin. Je ne dis pas que ce n'est pas un événement historique, je dis juste que ça n'a jamais fait partie de ma vie ! »³.

Les amis de la future maman soulignent néanmoins la conjonction de ces deux événements : « Son anniversaire coïncidera avec la chute du mur de Berlin ! »⁴ s'exclame l'un d'entre eux. Ce à quoi un autre répond : « Le 9 novembre ne coïncidera pas qu'avec la chute du mur, il coïncidait déjà avec la Nuit de Cristal : synagogues brûlées, maisons détruites, juifs allemands tués, blessés, déportés ! »⁵.

Cette concomitance entre le plus grand bonheur et le plus grand malheur, récurrente dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, sera analysée ultérieurement⁶. Ici, le 9 novembre renvoie à la fois à l'horreur de la Nuit de Cristal et au bonheur enthousiaste de milliers de familles qui peuvent enfin se retrouver. La naissance de Loup entre en résonance avec ces deux événements. Elle est à fois un bonheur suprême (la naissance d'un enfant), mais elle provoque une profonde douleur (Aimée, la mère de Loup, meurt le jour de son accouchement). On retrouve cette coïncidence du malheur et du bonheur dans *Littoral* (la mère de Wilfrid meurt, elle aussi, en donnant naissance à son fils) et dans *Incendies* (Nawal, profondément heureuse de porter l'enfant de celui qu'elle aime, Wahab, est contrainte d'abandonner son enfant pour ne pas être reniée par sa mère, sa famille, et son village). Ce passage du bonheur au malheur est une des caractéristiques de la fable tragique telle qu'elle est définie par Aristote :

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap.VII.II.B L'hypoténuse émotionnelle, p. 451-455.

« Pour être belle, il faut donc que l'histoire soit simple, [...] que le retournement de fortune se fasse, non pas du malheur vers le bonheur, mais au contraire, du bonheur vers le malheur »¹.

Nous verrons ultérieurement comment la conjonction d'événements provoquant des bouleversements antithétiques génèrent des *hypoténuses émotionnelles* caractéristiques de l'œuvre du dramaturge². Toujours est-il que la fête qui inaugure *Forêts* est assez singulière :

« AIMÉE. J'avais envie de fêter son anniversaire d'avant la naissance, le jour où j'allais l'annoncer à mes amis. Pas de bougie à souffler, mais une allumette à craquer, et comme on n'est pas certain certain de son prénom, on fera un silence.
TOUS : Joyeux anniversaire, joyeux anniversaire, joyeux anniversaire... Joyeux anniversaire ! »³

Aimée invite ses amis à un pré-anniversaire. On fête l'anniversaire d'un être qui n'est pas encore né, qui n'a pas encore de nom : « ... ». Plus précisément, on fête l'anniversaire de l'annonce faite aux proches. C'est comme si se rejouait ici le mythe de la création. Au commencement est bien le verbe, celui qui, annonçant une naissance future, nous fait assister à la naissance de l'histoire, ou plutôt de ce qui la précède et qui la porte en germes. Loup existe, tout en n'existant pas encore. Après le verbe, surgit le feu, « une allumette à craquer »⁴. Nous suivrons, dans *Forêts*, l'histoire de Loup qui cherche à faire la lumière sur ses origines. Enfin, évoquer un anniversaire, c'est inscrire l'histoire dans une dimension cyclique. L'anniversaire, c'est l'éternel retour de la même date. Ce pré-anniversaire nous précipite dans le futur d'un présent qui n'a pas encore eu lieu, mais qui plonge ses racines dans un passé mythique tragique. L'un des invités s'exclame en effet : « Avec des histoires pareilles, on en fera une tragédienne »⁵, tandis qu'un autre, qui joue dans *Iphigénie* de Racine, rappelle l'histoire de Clytemnestre :

« Une sombre affaire de famille : Agamemnon veut sacrifier Iphigénie, leur fille, pour que le vent fasse avancer les bateaux grecs jusqu'aux rivages de Troie. L'oracle l'a commandé. Baptiste, tu es Agamemnon et tu viens d'ordonner le sacrifice de ta propre fille »⁶.

Ce qui est présenté comme une boutade s'impose, en réalité, comme l'annonce d'une horreur à venir. En effet, le spectateur apprend par la suite qu'Aimée risque la mort en donnant naissance à sa fille. Alors que les deux parents sont au départ favorables à l'avortement, le massacre du 6 décembre 1989 bouleverse le couple. Ce jour-là, un tireur fou tue quatorze

¹ ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, p. 103-104

² Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.II.B L'hypoténuse émotionnelle, p. 451-455.

³ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*

jeunes filles à l'École Polytechnique de Montréal. Aimée refuse d'être à l'origine de la mort d'une quinzième victime. Baptiste, quant à lui, ne se résout pas à perdre celle qu'il aime. Tel Agamemnon, il opte pour le sacrifice de sa fille :

« AIMÉE. Je n'en tuerai pas une quinzième.

BAPTISTE. La quinzième, ce sera toi !

AIMÉE. Moi, je peux choisir, pas elle.

BAPTISTE. Et je vais lui dire quoi quand elle sera grande, quand elle me posera des questions, je vais lui raconter quoi comme histoire ? Il était une fois un assassin ? Il était une fois une salle de classe et quatorze femmes étendues par terre ? Que sa vie, elle la doit à un tueur qui a séparé les femmes des hommes pour mieux les descendre ensuite ? Que sans lui elle n'aurait jamais vu le jour ? Je vais lui dire que sa naissance a coupé la vie de sa mère en deux ?

AIMÉE. Tu lui diras que pour le reste de mes jours, ma prière aura été de réciter le nom de ces quatorze femmes et que je ne pouvais pas me résoudre une seconde à rajouter son prénom !

BAPTISTE. Aimée... »¹.

Si la relation que Baptiste entretient avec sa fille Loup rejoue, d'une certaine manière, celle d'Agamemnon et de sa fille, alors l'histoire qui s'annonce se place sous le signe des Atrides. De fait, un des invités, comédien, avait, ce soir-là, cité, le texte de Racine, annonçant la parenté de Baptiste avec le héros grec :

« Baptiste, tu es Agamemnon et tu viens d'ordonner le sacrifice de ta propre fille. Tu es dans ta tente, tu songes à la cruauté des Dieux, quand moi, Clytemnestre, ta femme, j'apparais :

*Vous ne démentez point une race funeste.
Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.
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 »².*

La mention de l'« horrible festin » n'est pas anodine. On remarquera en effet que les premières scènes de *Forêts*, intitulées « Plat principal »³, puis « Dessert (2) »⁴ et enfin « Dessert (1) »⁵, placées sous le signe du repas, font écho au sacrifice des fils de Thyeste par Atrée. Ce passage annonce, en un sens, le sacrifice de Loup voulu par Baptiste/Agamemnon ; mais en réalité ce n'est pas elle, mais sa mère qui mourra. Doit-on vraiment s'en étonner ?

¹ *Ibid.*, p. 37-38.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*

« Aimée ! Le rôti d'agneau va être froid » s'écrie Baptiste à la fin de la section « Plat principal »¹. C'est bien, en effet, aux agneaux à être les victimes. Non aux loups...

L'exemple de l'ouverture de *Forêts* montre comment s'entrelacent imperceptiblement dans la fable théâtrale mouawadienne, les temporalités mythique, historique et dramatique. Loin de se dérouler d'une manière strictement linéaire, le récit se construit dans un écheveau complexe de fils narratifs. Étroitement reliés les uns aux autres, ils se tressent en un temps épais, au sein duquel la réversibilité de l'événement devient non seulement possible, mais même annoncée. Ce « Temps sacré »² se déploie dans une avancée dramaturgique circulaire, qui, construite au gré d'analepses et d'oracles, donne l'impression que tout est déjà écrit.

1.3. Un temps circulaire

Si le théâtre de Wajdi Mouawad retrouve, en profondeur, la structure des mythes antiques, c'est aussi parce qu'il renoue avec une vision du monde ancestrale, selon laquelle la « fin est [...] impliquée dans le commencement et vice versa »³. Comme le rappelle Mircea Eliade, cette conception s'explique simplement : « l'image exemplaire de ce commencement qui est précédé et suivi d'une fin est l'Année, le Temps cosmique circulaire, tel qu'il se laisse saisir dans le rythme des saisons et la régularité des phénomènes célestes »⁴. En prenant la direction du Théâtre de la Colline en 2016, Wajdi Mouawad réorganise la programmation de l'établissement en se calant sur les quatre saisons de l'année. Plus généralement, l'idée d'une liaison intime de la fin et du commencement est sensible dans nombres de ses pièces. Ainsi, l'histoire de Loup commence avec la mort d'Aimée, sa mère. Parallèlement, Wilfrid naît en provoquant la mort de celle qui le met au monde, Jeanne. « Décidez-vous » enjoint le médecin à Ismail, le père, au moment de l'accouchement,

« LE MÉDECIN. Décidez-vous ou on les perd tous les deux !

LE PÈRE JEUNE. Je ne sais pas.

JEANNE. Ismail, pense à moi...Pense à moi, ne pense pas à toi ! Oublie ta peine, oublie ton chagrin ! Sois fort, Ismail, sois fort !

LE MÉDECIN. Dites-le maintenant !

LE PÈRE JEUNE. L'enfant, l'enfant !

Naissance de Wilfrid.

JEANNE. La vie, la vie hors de moi !

LE PÈRE JEUNE. Jeanne.

JEANNE. La vie est là ! Comme la vie est belle.

¹ *Ibid.*

² ELIADE Mircea, *ibid.*

³ ELIADE Mircea, *op. cit.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*

Jeanne meurt »¹.

La naissance de Wilfrid coïncide avec la mort de sa mère. Polysémique, la réplique de Jeanne, « La vie, la vie hors de moi ! »², dit la réversibilité de l'événement. Expulsant le nourrisson hors de son corps, la jeune femme fait sortir la vie « hors [d'elle] »³. Ce faisant, le souffle vital la quitte, rejetant la vie « hors [d'elle] »⁴ également. Ce qui se joue pour les protagonistes n'est que la réduplication, sur le plan intime du Temps cosmique circulaire, chanté par les mythes antiques. Ce n'est, en effet, que dans la destruction complète de l'ancien que le nouveau pourra surgir. Autrement dit :

« L'eschatologie n'est que la préfiguration d'une cosmogonie de l'avenir. Mais toute eschatologie insiste sur ce fait : que la Nouvelle Création ne peut avoir lieu avant que ce monde-ci ne soit définitivement aboli. Il ne s'agit plus de régénérer ce qui a dégénéré - mais d'anéantir le vieux monde afin de pouvoir le recréer *in toto* »⁵.

Ce double mouvement de renaissance permise par un anéantissement antérieur est récurrent dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. Ainsi, à la fin de *Seuls*, Harwan, jeune chercheur en sociologie de l'imaginaire, est plongé dans le coma. Sa mort au monde est doublement donnée à sentir au spectateur : le protagoniste a, non seulement, perdu la vue, il a aussi perdu la parole. La représentation s'achève par une longue performance silencieuse du personnage incarné par Wajdi Mouawad. Durant celle-ci, le comédien s'adonne à une prestation physique dont la violence sous-jacente n'a d'égale que l'intensité des pigments qui giclent sur le plateau, ruinant progressivement l'espace scénique. Pourtant, de cette destruction conjointe du personnage et de son environnement, émerge peu à peu un sentiment de plénitude, donnant à voir la renaissance d'un artiste qui a délaissé les mots pour les couleurs :

« *Il peint.
Longtemps, longtemps, longtemps.
Il peint.
Une joie profonde l'envahit.
Il éclate de rire.
L'esprit clair.
Il est allongé dans le jardin et compte les étoiles* »⁶.

L'anéantissement total apparaît comme la condition *sine qua non* d'une profonde régénérescence. On observe un mouvement comparable dans le second volet du Cycle Domestique, intitulé *Sœurs*. Après avoir complètement saccagé sa chambre d'hôtel,

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 61-62.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ ELIADE Mircea, op. cit., p. 71.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 177.

Geneviève Bergeron renaît avec sérénité ¹, sous le regard complice de sa « sœur » ² insoupçonnée, Layla Bintwarda.

C'est donc aussi en convoquant des structures narratives ancestrales, intimement ancrées dans le fonds commun de notre humanité que Wajdi Mouawad renoue avec ces mythes antiques. Dans ce temps épais et circulaire dessiné par le spectacle, difficile de dire où commence la narration. « Où commence votre histoire ? » demande Nawal à ses enfants, les jumeaux Jeanne et Simon :

« 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 »³.

En inscrivant le récit dans une circularité que le choix des vers ne fait qu'amplifier (rappelons que le vers, est, étymologiquement, *versus*, retour, le retour du soc de la charrue arrivée au bout du sillon), le dramaturge donne l'impression que l'histoire préexiste aux personnages, aux acteurs qui l'incarnent, aux spectateurs qui la regardent et l'écoutent, plongeant ainsi son public dans un temps rituel où passé et futur sont, tout à la fois, annoncés, rappelés et rendus présents.

2. Renouer avec la dimension cyclique du mythe par des résonances entre les œuvres

D'une part, ce temps circulaire se construit donc au sein de chaque œuvre, par une dramaturgie qui entremêle les temporalités mythique, historique et dramatique, mais aussi par la résurgence de structures narratives archétypales marquées par l'idée d'un éternel retour. D'autre part, l'ensemble des créations mouawadiennes se construisent en réseau. Par les échos qu'elles tissent entre elles, celles-ci renouent également avec la dimension cyclique des mythes antiques. On distingue trois modalités de relations tissées entre les divers spectacles de l'auteur-metteur en scène. Tout d'abord, certains sont, de manière très explicite, présentés

¹ *Ibid.*, p. 40 et sqq.

² MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, *op. cit.*, p. 5.

³ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 131-132.

comme des cycles à part entière. On décèle ensuite, entre certaines œuvres, des échos thématiques ou poétiques. Enfin, certaines récurrences, particulièrement prégnantes, nous apparaissent comme les stigmates d'une mythologie personnelle.

2.1. Cycles et créations

Certains spectacles de l'auteur-metteur en scène sont présentés comme les éléments constitutifs d'un ensemble cohérent. Celui-ci peut être annoncé, avant la gestation de chacun de ses composants. C'est le cas du Cycle Domestique, qui, à ce jour, se compose de deux volets (*Seuls* et *Sœurs*), tandis que les créations de *Frères* (en collaboration avec Robert Lepage¹), *Père* et *Mère*² sont déjà annoncées. C'est le cas aussi du Projet Sophocle à l'orée duquel Wajdi Mouawad avait fait savoir qu'il souhaitait monter l'intégralité des sept tragédies du dramaturge antique qui nous sont parvenues. On le sait, ce projet s'est modifié au fur et à mesure des années de création, dans la mesure où la mise en scène des textes sophocléens a peu à peu laissé la place à la réécriture de certaines pièces (parmi lesquelles *Philoctète* et *Œdipe à Colone*). Pour autant, certains cycles se sont imposés après coup. Lorsque Wajdi Mouawad et Isabelle Leblanc commencent à imaginer ce qui deviendra *Littoral*, ils ne peuvent imaginer qu'ils amorcent une aventure qui se composera de quatre pièces et qui occupera seize ans de la vie de l'auteur-metteur en scène. C'est progressivement, en effet, que Wajdi Mouawad comprend que l'« odyssee entreprise par Wilfrid dans *Littoral* » sera « poursuivie par Jeanne dans *Incendies* » et « menée à son terme [par Loup], dans *Forêts* »³. C'est après coup que cette trilogie est intitulée *Le Sang des Promesses*, après coup aussi que celle-ci, adjoignant *Ciels*, devient une tétralogie. Ainsi, certains spectacles mouawadiens s'inscrivent dans des assemblages plus vastes, ce qui, inévitablement, crée entre eux des réseaux signifiants. Le fait que ces cycles spectaculaires soient parfois présentés lors d'intégrales au long cours (on pense, par exemple, à la trilogie du *Sang des Promesses*, recréée en 2009 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, lors du 63^{ème} Festival d'Avignon ou encore au *Dernier jour de sa vie* lors duquel Wajdi Mouawad présente les 28 et 30 juin 2015, l'intégrale des sept tragédies de Sophocle à Mons) rapproche ces créations de l'expérience théâtrale antique, tout en corroborant l'impression qu'elles constituent un ensemble cohérent. Enfin, la double recréation de *Littoral* (la pièce, créée en 1997, est recréée en 2009 au moment de sa présentation au Festival d'Avignon, puis en 2020, à l'issue du premier confinement dû à l'épidémie de coronavirus), tisse, nécessairement, des liens entre les différentes versions d'une

¹ <http://www.wajdimouawad.fr/wajdi-mouawad/biographie>

² La création de *Mère* est prévue en novembre 2021 au Théâtre de la Colline.

³ MOUAWAD Wajdi, "La contradiction qui fait tout exister", Préface de *Forêts*, *op. cit.*, p. 9.

même pièce, à l'instar des mythes antiques, réactualisés dans chacune de leurs variantes. Cependant, d'autres connexions, thématiques et poétiques, s'établissent entre les œuvres de l'artiste.

2.2. Récurrences thématiques et poétiques

Sans nous livrer à un relevé fastidieux des nombreuses résonances qui amènent à relier les œuvres entre elles, il nous semble important de retenir quelques échos saillants. Dans son ouvrage consacré au *Sang des Promesses*, Wajdi Mouawad s'est lui-même livré à cet exercice, répertoriant les récurrences qui font de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, une œuvre à part entière¹. Si l'on cite les grandes entrées de cet inventaire (« Couteau », « Chaise », « Téléphone », « Les morts et les pas-encore-nés », « Les accouchements mis en scène », « Les W comme Wajdi »), on s'aperçoit que ces motifs transcendent les quatre pièces de la trilogie. On retrouve le couteau dans *Journée de noces chez les Cro-Magnon* par exemple, lorsque Néfif arrive dans l'appartement pour égorgé le mouton², ou dans *Tous des oiseaux*, lors du repas du Seder qui voit la confrontation du père, David, et du fils, Eitan³. Le motif de la chaise est notamment décliné dans *Inflammation du verbe vivre*⁴, et toutes la quasi-totalité des pièces de l'auteur met en scène un personnage, dont le nom est affublé d'un « W », tel un chromosome wajdien (outre les protagonistes du *Sang des Promesses*, on peut citer Walter dans *Journée de noces chez les Cro-Magnon*, Willy dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Harwan dans *Seuls*, Wahid dans *Inflammation du verbe vivre*, Wahida dans *Tous des oiseaux*...). À ces échos explicitement mentionnés par Wajdi Mouawad, il faudrait adjoindre d'autres passages dont la récurrence dessinent une mythologie personnelle.

2.3. Images et échos obsessionnels

Si l'expérience de la Guerre civile libanaise n'est pas toujours explicitement évoquée dans les spectacles de l'auteur-metteur en scène, il est évident que sa présence, plus ou moins diffuse, concourt à créer l'impression d'une œuvre globale, marquée par quelques souvenirs traumatiques. Certaines histoires, rédupliquées à l'envie dans bon nombre de créations, s'imposent comme différentes variantes d'un même récit, qui, par leur caractère récurrent et fondateur, en viennent à dessiner une mythologie personnelle. Nous retiendrons deux épisodes

¹ MOUAWAD Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*, Arles/ Montréal, Actes Sud/Leméac, 2009, p. 8-10.

² MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cro-Magnon*, op. cit., p. 27.

³ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 48.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 39.

sanglants de la Guerre civile libanaise dont Wajdi Mouawad propose de nombreuses versions : la scène de l'autobus mitraillé et les massacres de Sabra et Chatila. Cela nous amènera à évoquer un troisième écho marquant dans son œuvre : le surgissement répété d'un personnage qui suspend son jugement.

2.3.1. L'autobus mitraillé, une « scène traumatique »¹

Le 13 avril 1975, le jeune Wajdi Mouawad, alors âgé de 7 ans, assiste à une scène sanglante : un autobus rempli de civils palestiniens est mitraillé par des milices chrétiennes. Ce terrible souvenir n'est pas seulement un épisode autobiographique traumatisant. Il est aussi un événement de portée collective, dans la mesure où ce massacre marque le début de la guerre civile libanaise. Lors d'un entretien, le dramaturge évoque son voyage au Liban en 2001 durant lequel il est retourné dans l'appartement de son enfance :

« J'ai revu le fameux balcon. J'y jouais lorsque la guerre du Liban a débuté le 13 avril 1975. C'était en bas, dans la rue. Tous les Libanais s'en souviennent. Un autobus rempli de civils palestiniens a été mitraillé par des milices chrétiennes pour venger l'assassinat de leur chef par les milices palestiniennes. Ils ont arrêté un autobus et ils ont tiré. Je l'ai vu depuis le balcon. Je me suis placé là où j'étais quand, petit, j'ai regardé ce massacre ; j'ai regardé dans la rue et j'ai essayé de me souvenir comment l'autobus était positionné et où était placé l'un des tireurs. C'était très clair »².

Cette « scène traumatique »³ ressurgit à plusieurs reprises, et sous différentes formes, dans l'œuvre de l'artiste. Sans rentrer dans l'étude de ces variations, que Carole Guidicelli a déjà analysées⁴, nous nous contenterons de rappeler que l'épisode apparaît dans le roman *Visage retrouvé*⁵, dans l'adaptation de ce texte pour la scène, *Un obus dans le cœur*⁶, mais aussi dans les pièces *Journée de noces chez les Cro-Magnon*⁷ et *Incendies*⁸. Ce même récit, terrible et obsédant, réactualise le souvenir de cet épisode monstrueux, dans chacune de ses différentes variantes. Il acquiert, à travers ces nombreuses répétitions, une dimension quasi-mythique dans l'œuvre de l'artiste, tout comme les massacres de Sabra et Chatila.

¹ GUIDICELLI Carole, "Wajdi Mouawad : Gorgô et l'enfant, point nodal de la création", art. cit., p. 289.

² MOUAWAD Wajdi, in CÔTÉ Jean-François, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 79.

³ GUIDICELLI Carole, "Wajdi Mouawad : Gorgô et l'enfant, point nodal de la création", art.cit., p. 289.

⁴ *Ibid.*, p. 288-298.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud-Papiers, 2002, p. 22.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Un obus dans le coeur*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud-Junior, 2007, p. 42-46.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cro-Magnon*, op. cit., p. 30.

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 71-73.

2.3.2. Les massacres de Sabra et Chatila, un « Minotaure »¹

Du 16 au 18 septembre 1982, après l'assassinat du président libanais Bachir Gemayel, des milices chrétiennes libanaises pénètrent dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila, à l'Ouest de Beyrouth. Pendant deux jours, celles-ci massacrent la population civile. La famille de Wajdi Mouawad, qui avait alors déjà quitté le pays, vivait en France. Lorsque le dramaturge prend connaissance de cette tuerie, il est totalement bouleversé :

«Quand je suis rentré dans le labyrinthe de la guerre civile libanaise, j'ai fini par frapper un Minotaure, qui était Sabra et Chatila, des massacres qui ont été perpétrés par les jeunes hommes que j'admirais à mort quand j'étais au Liban. Je voulais être ça et il n'y a aucune métaphore dans ce que je raconte. On les voyait revenir le matin, en Jeep, c'était nos voisins, ils avaient 25 ans, nous 8 ou 9 ans et c'étaient des héros. On les voyait revenir avec des kalachnikovs. Et on courait en criant vers eux, on leur apportait de l'eau, on prenait leurs armes, on les nettoyait, on les démontait, on les remontait et c'était ce qu'on rêvait de faire, on collectionnait les cartouches ! Donc je tombe sur Sabra et Chatila et je comprends que ce qui m'a permis de ne pas le faire c'est que je n'avais pas l'âge, mes parents ont décidé de quitter le Liban...»².

Ce carnage monstrueux est un récit fondateur de l'identité artistique de l'auteur-metteur en scène. À travers lui, le dramaturge fait l'expérience concrète de l'aveuglement qui caractérise notre humanité.

« Cela me poussait à m'interroger sur ce que je ne voyais pas de moi, sur ce que notre monde ne voit pas de lui, ce point aveugle qui pourrait, en se révélant, déchirer la trame de ma vie. Révélation du fou que je suis. Que serais-je devenu si j'étais resté au Liban ? Ma famille et moi étions partis avant le massacre de Sabra et Chatila en 1982, commis par des milices chrétiennes auxquelles j'avais rêvé d'appartenir dans mon enfance. Aurais-je été parmi eux ? On ne peut pas présumer de soi... »³.

Cette terrible découverte influence considérablement son œuvre, tant dans la convocation récurrente du mythe d'Œdipe⁴, que dans la construction d'un certain nombre de ses textes fondés sur une dramaturgie de la révélation⁵. Ce qui retient notre attention à présent, ce sont les variations que l'artiste opère, dans son œuvre, autour de cet épisode historique traumatisant.

Dans *Incendies* par exemple, les massacres ne sont pas nommés, de même que la Guerre civile libanaise n'est jamais explicitement mentionnée. La prison de Kfar Rayat est inspirée d'une vraie prison localisée dans le sud du pays, mais, dans cette pièce, Wajdi

¹ MOUAWAD Wajdi, Rencontre du 13 mai 2019 au Théâtre national de la Colline.

² MOUAWAD Wajdi, in CÔTÉ Jean-François, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 79.

³ MOUAWAD Wajdi, "Présentation", *Programme du diptyque "Des Héros"*, créé au Grand T de Nantes, du 10 au 18 janvier 2014, p. 3.

⁴ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap.II.I.A.Œdipe, p.61-86.

⁵ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap.VII.II.C La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

Mouawad s'attache à brouiller les références spatio-temporelles. Cette guerre, « de cent ans »¹, de « mille ans »² vient figurer l'ensemble des conflits meurtriers, qui, insensés, entraînent un cycle de violences ininterrompues. Pour autant, le récit détaillé que Sawda fait du carnage³, associé au contexte global de la pièce, rend les massacres de Sabra et Chatila reconnaissables.

Dans *Tous des oiseaux*, ceux-ci sont explicitement mentionnés par l'auteur-metteur en scène, et ce, à plusieurs reprises⁴. C'est le téléviseur qui informe les personnages de cette tuerie, et, à travers eux, les spectateurs :

«TÉLÉVISEUR. Les images que nous allons vous montrer aujourd'hui sont insoutenables, mais vous avez le droit de les voir car elles impliquent notre présence au Liban dans le cadre de l'opération "Paix en Galilée". Hier, 18 septembre 1982, à l'ouest de Beyrouth, quatre jours après l'assassinat du président libanais Bachir Gemayel, des milices chrétiennes libanaises sont entrées dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila, dont l'accès est contrôlé par Tsahal, et ont procédé au massacre de milliers de civils palestiniens. Nous avons retiré l'effroyable. Regardez. Une femme ramasse le corps de son fils »⁵.

L'événement joue un rôle dramaturgique majeur : c'est après avoir pris connaissance de ces massacres, vraisemblablement perpétrés avec la complicité de l'Armée israélienne, que Leah décide de rompre avec son mari, Etgar, et avec son fils adoptif, David. C'est à la suite de ces mêmes massacres que Norah apprend ses origines juives. Si pendant la création du spectacle, l'idée de projeter des archives télévisuelles a été évoquée, l'équipe artistique a finalement pris le parti de ne garder que les enregistrements sonores. On entend, par exemple, le cri déchirant d'une mère qui a perdu son enfant, dans lequel se fondent les larmes de toutes les victimes qui l'entourent. Le carnage résonne ainsi avec plus de force dans l'esprit du public, qui, ne se voyant pas imposer d'images filmées, laisse surgir dans son esprit celles qui lui adviennent intimement.

Enfin, dans la dernière création de Wajdi Mouawad, *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*, les massacres de Sabra et Chatila sont, à nouveau, explicitement évoqués. C'est cette tuerie qui inspire la photographe Majda, compagne d'Alice, chanteur interprété par Arthur H et qui donne son titre au spectacle. Le public assiste au vernissage de l'exposition de la jeune artiste, lors duquel résonnent une nouvelle fois les violences perpétrées dans les camps palestiniens situés à l'Ouest de Beyrouth. Ces divers

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 76.

² MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 84.

³ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 84-86.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 87-90, 99, ...

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Présentation", *Programme du diptyque "Des Héros"*, créé au Grand T de Nantes, du 10 au 18 janvier 2014, p. 3.

rapprocher ces extraits de la méfiance que l'artiste exprime à l'encontre du savoir et de la vérité. Ainsi Norah, dans *Tous des oiseaux*, met en garde son fils Eitan, qui veut absolument révéler à son père la vérité sur sa naissance : « Pas trop vite vers la connaissance »¹, dit-elle en substance, et Wajdi Mouawad de préciser :

« Que ce soit le monde grec, hébraïque, oriental, chacun s'est positionné d'une manière différente, mais toujours avec méfiance sur cette idée de la vérité. Et ça, c'est la manière dont je me suis raconté les choses – je ne dis pas que c'est la vérité justement – c'est comme ça que j'ai été passionné par ça »².

La récurrence de ces logorrhées de l'ignorance nous paraissent donc symptomatiques de la méfiance que l'artiste entretient avec la vérité. De celle-ci, mieux vaut s'approcher en douceur et avec circonspection, car

« Ce n'est pas la vérité qui crève les yeux d'Œdipe, mais la vitesse avec laquelle il la reçoit, ce n'est pas le mur qui tue le coureur automobile, mais la vitesse avec laquelle il s'y fracasse »³.

La résurgence périodique de tels passages proclamant haut et fort l'impuissance de l'homme à appréhender le réel consolide la dimension circulaire de l'œuvre de l'artiste, l'apparentant ainsi à la structure cyclique des mythes antiques.

Divers moyens sont donc mobilisés par l'auteur-metteur en scène pour réinventer une transcendance tragique dans ce théâtre contemporain. L'inspiration sophocléenne, tout d'abord, oriente l'artiste vers une dramaturgie de la révélation assombrie par le pressentiment du désastre. Pour autant, l'optimisme de la création reste de mise, dans ces spectacles qui s'efforcent de « dialoguer avec quelque chose de plus grand »⁴. L'inconscient, qu'il soit individuel ou collectif, les forces sombres de l'Histoire qui s'abattent sur les protagonistes, les rêves prémonitoires et les paroles oraculaires, tout comme les aléas météorologiques, misérables vestiges d'une antique présence divine, permettent à Wajdi Mouawad de redonner l'impression d'une transcendance cohérente. Parallèlement, en réintroduisant de l'harmonie dans un espace-temps morcelé, en convoquant les ombres du passé, ou des bribes d'avenir dans un présent incertain, le dramaturge nous plonge dans un univers qui fait sens. La dimension cyclique de ses pièces, tout comme celle de son œuvre en général, rapproche sa création du « Temps sacré » mythique, tel qu'il est défini par Mircea Eliade, un temps épais, circulaire, qui se soustrait à la relativité éphémère du temps historique, pour rappeler celui de la légende (étymologiquement, *legenda* - ce qui doit être lu, ce qui doit être dit). La répétition

¹ MOUAWAD Wajdi, Rencontre du 13 mai 2019 au Théâtre national de la Colline.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 100.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies, Forêts*", art. cit.

des images, des épisodes ou des motifs, tout comme l'impossible retour aux origines pourtant perpétuellement réitéré, éveillent l'impression de récits qui préexistent à la représentation, et qui s'avèrent, dès lors, nécessaires.

Réinventant la transcendance des temps anciens dans son théâtre contemporain, Wajdi Mouawad renoue donc avec le modèle tragique antique, dans un geste hypoténuse reliant deux extrêmes opposés. Or, le détour par les dramaturgies o'neillienne et müllerienne dans le deuxième temps de notre étude, nous a cependant aussi rappelé l'importance que revêt le chœur dans ce théâtre des origines. Celui-là semble, a priori, plus discret dans l'œuvre mouawadienne. C'est ce qui nous amène à présent à en analyser les traces dans son écriture et ses mises en scène.

CHAPITRE VI.

RETROUVER LE CHŒUR ANTIQUE ?

Dans *Le Deuil sied à Électre*, Eugene O'Neill apporte un soin particulier au chœur dans sa réécriture. Chez Wajdi Mouawad en revanche, celui-ci paraît relativement absent. On peut s'étonner de l'effacement de ce personnage collectif qui, dans la tragédie antique, prenait en charge les parties chantées du spectacle. Ne trouvait-il pas une place toute désignée dans la dramaturgie mouawadienne, où le lyrisme se double d'une volonté de rassembler ? Certes, l'artiste s'est beaucoup interrogé sur sa nature au moment où il a commencé son travail de mise en scène des pièces de Sophocle. Il réactive ce questionnement lorsqu'il dirige les jeunes du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans *Victoires*, devenu *Notre Innocence*¹. Le souvenir des musiques composées pour *Des Femmes* reste, au-delà du scandale généré par la participation de Bertrand Cantat à cette création, tout comme l'intensité de l'interprétation des 18 jeunes comédiens scandant à l'unisson l'ouverture du spectacle présenté en 2018 au Théâtre de la Colline. Dans son écriture pourtant, les résurgences du chœur antique se font plus discrètes. Le collectif, en voie de disparition, semble céder sa place à quelques ombres de coryphées déchus. Pour autant, l'auteur-metteur en scène souligne combien cette figure antique lui importe : « je ne peux pas abandonner l'idée du Chœur et du partage avec l'autre »² confie-t-il à Sylvain Diaz lors d'un entretien. Comment le chœur se concrétise-t-il dans les créations de Wajdi Mouawad ? Quand et comment s'est-il trouvé mis en scène ? Quelles places et quelles fonctions occupe-t-il dans les réécritures antiques du dramaturge ? Si le chœur est bien l'incarnation du collectif sur la scène, comment participe-t-il au geste hypoténuse de l'artiste ?

L'investigation amène à dissocier l'écriture et la mise en scène. Après être revenus sur la définition et les fonctions de cette figure collective dans la tragédie antique, nous traquerons ses éventuelles résurgences dans les réécritures de Wajdi Mouawad. Nous reviendrons ensuite sur la façon dont cet artiste a pu mettre en scène le chœur. Nous finirons par montrer que, dans ce geste artistique hypoténuse, le chœur d'acteurs tend à céder sa place à un chœur de spectateurs.

¹ Le spectacle *Notre innocence*, créé en 2018 au Théâtre National de la Colline, est inspiré du texte *Victoires* que Wajdi Mouawad a écrit pour les élèves de troisième année du C.N.S.A.D.

² MOUAWAD Wajdi, "Émotion", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 71.

I. POUR UNE TENTATIVE DE DÉFINITION DU CHŒUR TRAGIQUE

Le chœur est à l'origine de la tragédie antique : celle-ci naît à partir du moment où un acteur se détache du groupe pour dialoguer avec lui. Composé de citoyens – les Athéniens apprenaient à réciter, danser, chanter –, il rappelle l'origine religieuse et politique du théâtre. La tragédie grecque n'a pas inventé le chœur. Avec « son ampleur, avec son acharnement quasi-désespéré à trouver une raison aux événements », le chœur est bien, « comme Nietzsche l'a rappelé, le fond premier d'où les drames et les personnages sont issus »¹. La tragédie trouve donc le chœur

« dans la vie religieuse, liturgique, processionnelle de la Grèce antique. [...] Cette préexistence du chœur dans les fonctions vitales de la cité fait qu'il s'est retrouvé sur la scène, de façon évidente, je dirais presque naturelle, pour les spectateurs »².

Durant la représentation, le chœur ne quitte jamais la scène, depuis la *parodos* (son entrée) jusqu'à la fin de la pièce. Il est un personnage collectif qui s'oppose au héros, un groupe, qui incarne la cité, la sagesse moyenne, face à l'individu atteint de démesure. Composé de choreutes anonymes, il fait face au protagoniste, reconnaissable par son masque et son costume. Entre les deux se trouve le coryphée, porte-parole du groupe. Le chœur interprète les parties chantées de la tragédie antique. Un paradoxe est notable : on confie au chœur

« la langue poétique la plus complexe et la plus élaborée (avec des formes doriennes et archaïques) qui témoigne de son origine rituelle et du passé mythique qu'il a à charge de rappeler. Au contraire, le héros, qui représente un être exceptionnel, parle une langue voisine de la prose qui le rapproche du spectateur ordinaire »³.

Si sa position d'observateur l'amène souvent à commenter l'action, il endosse, selon Aristote, un rôle dramaturgique : « Le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action »⁴. Jacques Lacarrière détaille les différentes fonctions que le chœur joue en tant que personnage :

« il est à la fois témoin, officiant et participant. Il est témoin des événements ainsi que des dialogues qui se déroulent sous ses yeux et de ceux qui sont rapportés par le messager. En tant qu'officiant, il devient ce que j'appellerai *l'humus* de la cité : la voix des ancêtres, de la mémoire, de la tradition légendaire et du sacré [...]. C'est le chœur également qui fait les citations opportunes rappelant la parole des dieux ou celle des oracles. Enfin, il peut être aussi un participant auquel on demande un avis important ou une intervention matérielle -arrêter un fugitif, maîtriser un criminel »⁵.

¹ JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, op. cit., p. 51.

² LACARRIÈRE Jacques, *Théâtre public*, n°88-89, p. 46.

³ ERTEL Evelyne, "Un être vivant qui nous interpelle", *Théâtre aujourd'hui n°1*, La Tragédie grecque, Scéren-CNDP, 2007, p. 9.

⁴ ARISTOTE, *Poétique*, chapitre XVIII, 1456b, op. cit., p. 114.

⁵ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

Le chœur participe donc « de trois temporalités : du présent en tant que témoin, du passé en tant que mémoire de la cité, du futur en tant que gardien des oracles »¹.

Nous appuyant sur cette tentative de définition du chœur tragique, nous pouvons à présent nous intéresser aux résurgences de celui-ci dans l'œuvre mouawadienne. Nous commencerons par analyser les réécritures antiques du dramaturge pour voir comment celles-ci réinvestissent cette figure collective.

II. RÉÉCRIRE LE CHŒUR TRAGIQUE ?

On commencera par souligner ici l'absence de ce personnage collectif dans la plupart des réécritures antiques de l'auteur-metteur en scène. Que ce soit dans *Le Sang des promesses* ou dans les textes se référant plus explicitement aux mythes antiques, le chœur semble s'effacer, voire disparaître complètement derrière le protagoniste.

A. Le choix du protagoniste

Confrontant le *Philoctète* d'Heiner Müller à *Inflammation du verbe vivre*, inspiré de la pièce de Sophocle, nous avons pu voir que Wajdi Mouawad transformait « une pièce sans protagoniste »² en un spectacle racontant l'itinéraire d'un personnage principal, Wahid³. Loin d'être anecdotique, ce parti pris dramaturgique est récurrent dans l'œuvre de l'auteur-metteur en scène. Georges Banu soulignait en ce sens combien le théâtre de Mouawad rencontre

« les tragédies grecques puisque son théâtre s'est bâti sur leur structure car, comme chez les Grecs, il constitue une communauté, pas forcément large -on reconnaît les êtres qui la forment- mais restreinte, communauté au sein de laquelle se dégage un protagoniste confronté à l'expérience de l'extrême, à la déchirure absolue, à la destruction probable»⁴.

La communauté constitue donc une sorte de toile de fond, de laquelle le protagoniste, par sa démesure, ressort. Si ces quelques lignes rendent parfaitement compte de la construction de bon nombre de pièces de l'auteur-metteur en scène sur laquelle nous reviendrons⁵, cette « communauté »⁶ semble, parfois, mise en sourdine.

¹ ERTEL Evelyne, "Un être vivant qui nous interpelle", art. cit, p. 9.

² JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 15.

³ Voir *supra*, II^{ème} partie, Chap.IV.II.B.3.2.1 L'invention du protagoniste, p. 302.

⁴ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 52.

⁵ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap.VII.II.C.La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

⁶ *Ibid.*

1. Une communauté en sourdine

Dans certaines réécritures, en effet, la communauté n'est pas incarnée. Bien que la pièce *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* soit née du désir de « raconter l'histoire de la ville de Thèbes »¹, les citoyens n'ont pas la parole dans ce texte qui suit la généalogie des Labdacides. C'est à travers la voix du Père, de Cadmos, Laïos, puis, enfin, d'Œdipe, que la création de la cité est évoquée. Les anonymes restent silencieux et invisibles.

Parallèlement, *Une chienne* se cristallise autour de quelques figures : Aphrodite, la Vierge, Phèdre, Oenone et Hippolyte, un Chien et un Ange. Certes, la liste des personnages fait bien mention d'une présence collective et indéfinie (« Des hommes et des femmes »²), mais la parole ne leur est jamais donnée. Leur présence, limitée au début de la pièce, leur confère un rôle de figurants qui n'ont aucune emprise sur l'action dramatique :

« *Night-club dans la péninsule arabique.*
La Vierge assise au milieu d'un groupe de jeunes femmes et de jeunes hommes nus qui se crèment et s'oignent d'huile parfumée.
Une chanteuse arabe.
Une femme danse sous la douche.
Les clients écoutent.
Aphrodite soûle »³.

Ce passage mis à part, ces hommes et ces femmes ne réapparaissent plus dans la suite du texte. Dans ces deux réécritures, la communauté est comme mise en sourdine derrière le seul destin des héros et des divinités.

2. Chœur et communauté

Dans bon nombre de pièces, pourtant, le protagoniste mouawadien se détache d'une communauté. Quel est donc ce groupe évoqué par Georges Banu ? Celui-ci peut-il être considéré comme une résurgence du chœur antique ? La communauté partage avec le chœur sa dimension collective. Seulement, le Professeur mentionne une « communauté [...] restreinte »⁴, dont chacun des membres est reconnaissable. On pense, bien sûr, à la cellule familiale qui se trouve au fondement de la plupart des écrits de Wajdi Mouawad. Le rapprochement avec le chœur ne serait dès lors plus permis. Dans la tragédie antique, les choreutes sont en effet des personnages anonymes, concrétisant la présence des citoyens dans

¹ MOUAWAD Wajdi, "Le rêve de Dominique", *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, *op. cit.*

² MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid*, p. 17.

⁴ BANU Georges, *ibid.*

le spectacle. Constituant un groupe distinct de la famille mue par des passions extrêmes, le chœur se distingue par son anonymat et sa sagesse moyenne. En son sein, seul le coryphée est identifiable. Au croisement de l'intime et du collectif, ce personnage montre combien l'*hubris* des individus entraîne, irrémédiablement, la déroute de la cité. Peut-on dès lors parler de résurgences chorales dans les textes de Wajdi Mouawad ? Nous avons déjà montré que *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* et *Une chienne* se concentrent sur quelques figures, estompant la présence du collectif. Qu'en est-il dans *Le Sang des promesses* ? Dans *Inflammation du verbe vivre* et *Les Larmes d'Œdipe*, les deux derniers volets du *Projet Sophocle* ? La communauté trouve-t-elle droit de cité ? Peut-elle être assimilée à un chœur ? À un lointain souvenir de celui-ci ? Se réduit-elle à une figure de coryphée ? Quelle(s) place(s) ces réécritures conservent-elles au collectif ? Comment celui-ci se concrétise-t-il le cas échéant ? Dans quelle mesure, enfin, la résurgence chorale participe-t-elle du geste artistique hypoténuse de Wajdi Mouawad ?

B. *Le Sang des Promesses*

Peut-on parler de résurgence chorale dans le *Sang des Promesses* ? Nous analyserons chaque volet de la tétralogie indépendamment pour répondre avec précision à cette question. La présence d'un collectif sera une condition nécessaire, mais non suffisante. Si la « communauté [...] restreinte »¹ évoquée par Georges Banu pourra éventuellement être vue comme un lointain souvenir du chœur antique, c'est, nous semble-t-il, à la condition de l'anonymat, ou, du moins, de sa distinction d'avec la cellule familiale. En effet, le décentrement semble inhérent au collectif choral. Celui-ci n'est pas pleinement impliqué dans l'action, même s'il en subit les conséquences, indirectement. Par la sagesse moyenne qu'il incarne, le chœur sert de contrepoint à l'*hubris* qui meut le protagoniste et sa famille. Il n'est pas au cœur de la tragédie, même s'il peut y participer.

1. Littoral

Littoral raconte l'histoire de Wilfrid qui part dans le pays natal de son père pour lui trouver une sépulture. Durant sa quête, il croise deux groupes : un groupe constitué de villageois², un autre qui réunit des bourgeois³.

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 70-77.

³ *Ibid.*, p. 77-81.

Les bourgeois ne semblent pas former une réelle communauté : seul Hakim, l'ancien chef de milice s'exprime, avec une vulgarité choquante, écrasant sa femme de ses remarques désobligeantes. Les convives se contentent de rire ou de marquer leur assentiment. Doté d'une individualité marquante, bien que brève (Hakim est très rapidement tué par le chevalier Guiromelan¹), le milicien ressort nettement, acquérant la stature d'un personnage. Ses convives ne sont que de pâles reflets de celui-ci, tandis que sa femme n'apparaît que pour souligner sa grossièreté. Si le groupe constitué par les bourgeois ne peut être assimilé à une communauté, celui que forment les villageois doit, lui, être analysé avec plus de précision.

Pourtant, Wilfrid, accompagné de Simone, essuie deux refus consécutifs dans sa quête. Ni les villageois, ni les bourgeois ne lui cèdent un lieu de sépulture. Le protagoniste crée alors une communauté avec les jeunes qu'il rencontre ensuite et qu'il conviendra également de soumettre à notre étude.

1.1. Les villageois

Le groupe de villageois peut, à plusieurs égards, apparaître comme une résurgence du chœur antique. Il s'agit bien d'un collectif composé d'individus plus ou moins interchangeables. Toutes les interventions de Farid, Issam, Ankia, *etc.* vont dans le même sens : chacun cherche à empêcher Simone de chanter. Tous veulent lui imposer le silence. « Tais-toi »², s'écrient-ils d'ailleurs en chœur. Wazzân les présente comme des « vieux », des « gens [...] amers, [qui] ne veulent plus rien entendre, ni musique, ni chant, ni rien »³. Pourtant, il ne « faut pas leur en vouloir », précise le sage aveugle, ombre de Tirésias, « ils ont beaucoup souffert pendant la guerre »⁴. Comme souvent chez Wajdi Mouawad, ces anciens, en étouffant la jeunesse, attise la fureur de celle-ci⁵ :

« WAZZÂN. Écoutez la colère de la jeunesse qui fera de vous les vaincus des vaincus. La jeunesse est en colère contre vous. Elle part et avec elle le soleil. Simone, Wilfrid, emportez le corps et [...] je leur dirai que le malheur vient de s'abattre sur le village »⁶.

Les villageois refusent en effet d'enterrer Ismail, le père de Wilfrid, dans leur terre. Sans se trouver au centre de l'action, ils participent à l'avancée dramatique, obligeant les jeunes à continuer leur quête. Ces individus se font, à plusieurs reprises, écho des « lois anciennes »⁷.

¹ *Ibid.*, p. 81.

² *Ibid.*, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ Voir *infra*, I^{ère} partie, Chap. II.III.A.3 La mort de l'enfance et la jeunesse en colère, p. 143-147.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 82.

⁷ *Ibid.*, p. 71.

S'ils empêchent Simone de chanter, c'est parce que « les morts exigent le silence pour sortir de leur tombe »¹, rappellent-ils. Ce collectif rejoint dès lors la fonction d' « officiant » que Jacques Lacarrière reconnaissait au groupe choral, il incarne « *l'humus* de la cité : la voix des ancêtres, de la mémoire, de la tradition légendaire et du sacré »². Pourtant l'apparition de cette communauté reste anecdotique. Alors que la présence du chœur structure la tragédie antique, le surgissement de ce groupe de villageois n'est que ponctuel dans la pièce de Wajdi Mouawad. Le collectif qui se constitue progressivement autour de Wilfrid revêt, en revanche, une plus grande importance.

1.2. Une « communauté de copains »³

Wilfrid se rend dans le pays natal de son père pour trouver un endroit où enterrer le cadavre de celui-ci. Parti seul, il rencontre, au fil de sa quête, d'autres jeunes. Ceux-ci finissent par former une communauté.

1.2.1. De l' « autre »⁴ au « réseau »⁵

La première rencontre du jeune homme est auditive : Wilfrid entend une personne qui « hurle : "À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre !" »⁶. Que Simone soit avant tout une voix n'a rien d'étonnant : elle est la « fille qui chante »⁷ ; mais plus qu'une voix, Simone est un cri, cri de révolte d'une jeunesse en colère, cri de ralliement aussi. De fait, le groupe s'épaissit à mesure qu'avance la narration : Wilfrid et Simone sont rejoints par Amé, celui qui « allume [...] la lumière »⁸, par Sabbé⁹ et Massi, qui rient¹⁰, et enfin par Joséphine, qui transporte ses bottins¹¹. Ils deviennent des compagnons, unis par le partage et l'échange :

« Ils s'installent et mangent.

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

WILFRID. Comment ?

SABBÉ. Des "copains"»¹².

¹ *Ibid.*

² LACARRIÈRE Jacques, *Théâtre public*, n°88-89, p. 46.

³ MOUAWAD Wajdi, *Littoral, op. cit.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹¹ *Ibid.*, p. 111.

¹² *Ibid.*, p. 100.

Constitué en « un réseau fait de cris, de chants et de messages lancés dans la rivière »¹, ces copains souhaitent se réunir pour « raconter aux gens [leurs] histoires »². Peut-on voir dans cette « communauté [...] restreinte »³ une résurgence du chœur antique ?

1.2.3. Un chœur d'acteurs pour une pièce manifeste ?

Littoral pourrait apparaître comme une pièce manifeste. À travers ce spectacle, Wajdi Mouawad et les artistes qui l'accompagnent prennent position, défendant leur conception de l'art théâtral. Le texte met en abyme son histoire et son processus de fabrication. Ce faisant, il éclaire le fonctionnement et les objectifs de l'auteur-metteur en scène et de sa compagnie.

1.2.2. Un chœur de « copains »⁴ ?

Le groupe, formé par Simone, Amé, Massi, Sabbé et Joséphine, peut, à plusieurs égards, rappeler le chœur antique. Ce collectif accompagne tout d'abord le protagoniste, Wilfrid, dans sa quête. Sans être directement impliqué dans l'action, il lui arrive de l'observer, avec un certain recul, parfois, de la commenter. Cela ne se fait pas toujours sans dissensions internes. Amé souhaite, par exemple, enterrer rapidement le cadavre d'Ismail (« ton père pue et il faut l'enterrer, c'est tout ! »⁵), tandis que les autres veulent trouver un endroit qui ait « un sens »⁶. Si l'on reprend les fonctions chorales mises en évidence par Jacques Lacarrière, ce collectif est bien « témoin des événements ainsi que des dialogues qui se déroulent sous ses yeux »⁷. Il est aussi un « participant »⁸ : tous les jeunes concourent, par exemple, au rituel funéraire d'Ismail. Enfin, par la présence de Joséphine qui inscrit, un à un, le nom de tous les habitants sur ses bottins, ce groupe devient « *l'humus* de la cité : la voix des ancêtres, de la mémoire, de la tradition légendaire et du sacré »⁹. La jeune fille brandit ses annuaires, s'écriant :

« Les noms ! Tous les noms ! La plupart sont partis ou morts et personne ne sait où ils sont ! Cris et peines et chagrins ! il ne restait plus que des cendres, alors, les noms ! À quoi ça sert une pierre ? Une statue ? Ni pierre ni statue dans le pays pour graver les noms ! Vivants et morts réunis ! Voici la statue ! Seul endroit où les habitants de mon pays dorment ensemble dans le calme des numéros de téléphone ! Ce sont nos noms ! »¹⁰

¹ *Ibid.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 100.

³ BANU Georges, *ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Littoral, op. cit.*, p. 100.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁷ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

Préservant ces bribes du passé d'un éternel oubli, la jeune fille, et, avec elle le groupe qui l'accompagne, jouent le rôle d'« officiant »¹. Par leurs fonctions de témoins, participants et officiants, les compagnons de Wilfrid rappellent le chœur tragique.

L'assimilation du groupe à cette figure antique nous semble toutefois devoir être nuancée. En effet, chaque individu devient, peu à peu, un protagoniste. Simone, Amé, Massi, Sabbé et Joséphine ne sont pas de simples témoins qui participent à l'entreprise de Wilfrid. La quête de sépulture devient leur histoire : Ismail incarne, tour à tour, le père de chacun d'entre eux. « Ouvre les yeux » dit Sabbé en désignant à Wilfrid le cadavre, et « reconnais en lui le père disparu, le père assassiné, le père ensanglanté »². Au moment du rituel funéraire, l'orphelin s'adresse d'ailleurs en ce sens à ses compagnons : « J'ai lavé le corps de mon père », dit-il, « lavez le vôtre à présent »³. Réduire la présence des « copains » à la fonction de chœur ne nous semble pas rendre justice au fait que *Littoral* raconte justement l'histoire de l'émergence d'un collectif né de multiples rencontres.

1.2.3.1. Mise en abyme

Littoral narre la quête de Wilfrid qui part dans le pays natal de son père à la recherche d'une sépulture pour le cadavre de celui-ci. En chemin, l'orphelin rencontre d'autres jeunes, qui deviennent ses amis. Ils décident de se réunir pour conter leurs aventures. « On va aller sur les grandes places et raconter aux gens nos histoires »⁴ affirme, à plusieurs reprises⁵, Simone. Ce projet qu'exprime le personnage est concrétisé par le spectacle en cours. Le rêve que Sabbé raconte à ses pairs exhibe cette mise en abyme :

« SABBÉ. J'étais avec quelques personnes dans un lieu étrange ; une de ces personnes traînait avec elle un cadavre, mais un cadavre qui parlait, un cadavre qui faisait le mort...nous étions dans un lieu clos, un lieu vaste...confiné au pied d'un grand mur, et dans le noir il y avait du monde, du monde assis qui nous regardait »⁶.

Écoutant Sabbé raconter son rêve, le spectateur, assis « dans le noir »⁷, au milieu d'autres personnes « qui regard[en]t »⁸, est renvoyé à l'ici-et-maintenant de la représentation. La confusion entre histoire racontée et expérience théâtrale se précise tout au long du voyage. Au

¹ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral, op. cit.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵ *Ibid.*, p. 84, p. 85, p. 92, ...

⁶ *Ibid.*, p. 90-91.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

cours du périple, les amis s'interrogent sur la nature des récits qu'ils relateront. À la fin de l'épopée, Simone s'écrie, victorieuse :

« On a notre histoire ! Un homme cherche un lieu pour enterrer le corps de son père. À travers cette histoire, chacun racontera la sienne ! Nous raconterons en redisant et en refaisant ce que nous avons dit et ce que nous avons fait. Sur les places publiques nous irons et nous raconterons notre histoire »¹.

L'histoire que le spectateur vient de voir se dérouler sous ses yeux est brièvement résumée par la jeune fille qui souligne la nécessité d'en soigner la chute : « Nous trouverons la fin lorsque nous aurons trouvé le lieu où enterrer le père »². Hors de question d'enterrer n'importe où le cadavre du père. Il s'agit de trouver un endroit qui ait du « sens »³. C'est une autre histoire qui donne à Wilfrid la solution :

« WILFRID. Enfant, mon père me racontait l'histoire d'un chevalier qui s'appelait Guiromelan ! La nuit, après avoir combattu ses ennemis, il allait dormir dans la mer. Chaque jour, les vagues le ramenaient sur le rivage, le ramenant à la vie. Le chevalier savait qu'un matin la mer le garderait dans ses entrailles. Ce matin-là serait le jour où il accepterait la mort. [...] On ne va pas l'enterrer, on va l'emmerer »⁴.

Solidement ancré aux annuaires de Joséphine, le cadavre ne partira pas à la dérive. Il deviendra un « gardeur de troupeaux »⁵, conservant la mémoire de tous les noms oubliés. Il finit, en outre, plongé dans la mer/ la mère, au plus près de celle qu'il a aimée (Jeanne, la mère de Wilfrid, avec qui « ils faisaient des promenades jusqu'à la mer »⁶) ? Ou de celle qui lui a donné la vie ? De la mère à la mer, l'idée d'un cycle, d'un éternel recommencement est suggéré, renforcé par les images christiques qui éveillent l'image d'une résurrection. « Je marcherai sur l'eau désormais »⁷ affirme le mort, que l'on plonge dans une eau qui peut aussi rappeler celle du baptême. En s'achevant, *Littoral* ne clôt pas, mais ouvre sur un vaste horizon, celui du *Sang des Promesses*, peut-être.

1.2.3.2. Du deuil raconté à celui de l'écriture

Littoral semble cependant s'approcher aussi d'un travail de deuil. Dans son texte préliminaire à la pièce, Wajdi Mouawad revient en effet sur « l'origine de l'écriture »⁸. « Nous

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 90-91.

⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁸ *Ibid.*, "De l'origine de l'écriture", p. 7.

voici arrivés à notre trentaine. De quoi avons-nous peur ? » se sont demandés Isabelle Leblanc et l'auteur au moment où ils se sont retrouvés :

« la peur, en ce qui concerne la mort, tournait autour de nos parents, en ce sens que nous n'avions pas tant peur de notre propre mort que de la mort de ceux qui nous ont conduits à la vie, et dans la vie ; cela ne concernait pas uniquement nos parents naturels, mais aussi nos parents dans la création »¹.

S'il nous est difficile de dire que le spectacle est, en soi, un travail de deuil, on peut toutefois corrélérer l'histoire de Wilfrid à la question d'où est née l'écriture. C'est en effet en ces termes que Wajdi Mouawad résume sa pièce :

« un homme cherche un endroit où enterrer la dépouille de son père : il retourne au pays de ses origines, où il fera des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité »².

Cette histoire fait en partie écho à celle de Wajdi Mouawad écrivant *Littoral*. La parenté entre Wilfrid et Wajdi n'est plus à prouver. L'écrivain a lui-même souligné le fait qu'il dotait le nom de chacun de ses protagonistes d'un « W », chromosome alphabétique, stigmaté de tout ce que le personnage doit à son auteur. Alors que Wilfrid cherche à enterrer le cadavre de son père, Wajdi combat, à travers *Littoral*, la peur de la perte des siens. Le spectacle, explique l'auteur-metteur en scène, est, entre autres, né de sa lecture d'*Œdipe*, *Hamlet* et de *L'Idiot* : « tous trois [sont] 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 »³. *Littoral* porte la trace de ces lectures : Wilfrid rencontre trois garçons, « chacun un reflet des trois géants »⁴. Amé, tel Œdipe, a tué le sien sans le reconnaître⁵. L'assassinat du père de Sabbé plonge celui-ci dans un état qui rappelle la folie d'Hamlet⁶. Quant à Massi, il n'a, à l'instar de Mychkine, pas connu le sien⁷. Dans *Littoral*, Wilfrid cherche à enterrer le cadavre de son géniteur, alors même que Wajdi Mouawad érige quelques monologues-monuments à la gloire de ses pères littéraires⁸. Certes, Sophocle, plus que Shakespeare, inspire la création mouawadienne. On a déjà pu analyser comment, de *Littoral* à *Incendies*, la réécriture œdipienne s'est affinée⁹. Alors que, dans le premier volet du *Sang des Promesses*, elle se concentre dans le monologue de

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸ Seuls Amé et Sabbé développent le récit de la disparition de leur père (*L.*, p. 97 et 107). Massi, n'ayant pas connu le sien, se contente de deux mots : « père inconnu » (*L.*, p. 101).

⁹ Voir *infra*, I^{ère} partie. Chap.II.I.A.3 Réminiscences œdipiennes dans *Littoral*, *Incendies* et *Seuls*, p. 64-86.

Sabbé¹, l'ombre d'*Œdipe-roi* surplombe toute la dramaturgie d'*Incendies*, pour contaminer ensuite bon nombre de spectacles de l'auteur-metteur en scène². Wilfrid part à la recherche d'une sépulture pour son père. Cette quête narrative nous semble rencontrer la quête créative de son auteur, Wajdi Mouawad, qui, à travers la réécriture œdipienne, ensevelit quelque chose de Sophocle, son père littéraire, qui resurgira, malgré tout, de manière récurrente, voire obsédante dans les créations futures.

Enfin, de même que le protagoniste de *Littoral* se construit et se définit grâce aux êtres dont il croise la route, de même l'auteur-metteur en scène souligne le rôle décisif que ses rencontres ont eu dans la création du spectacle : Wilfrid « retourne au pays de ses origines, où il fera des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité »³. Il affirme parallèlement que « *Littoral* est [...] né d'abord et avant tout d'une rencontre et a pris son sens par les rencontres »⁴. L'histoire racontée fait continuellement écho à l'acte de création du spectacle. C'est ce qui nous amènerait à voir dans *Littoral*, une œuvre manifeste.

1.2.3.3. *Littoral, un spectacle manifeste ?*

Nous éclairant à la fois sur les enjeux de la création mouawadienne et sur son processus de création, *Littoral* pourrait apparaître comme un spectacle manifeste. Charlotte Farcet nous invite pourtant à nuancer cette idée :

« On pourrait être tenté d'y voir un manifeste. Mais alors on se tromperait sur la nature du geste. Pour ceux qui sont en train de créer *Littoral*, il n'y a pas de volonté de faire acte, de prendre position ou de porter un "message". Il n'y a que le désir de créer "quelque chose" qui témoigne de ce qu'ils sont »⁵

Même si les créateurs n'entendent pas, à travers *Littoral*, faire acte, la pièce nous semble poser des jalons essentiels au geste artistique de l'auteur-metteur en scène. Par sa qualité réflexive, le spectacle donne à voir plus que lui-même. Manifeste inconscient ? Acte poétique ? *Littoral* ouvre, en tout état de cause, sur l'horizon de la création mouawadienne à venir.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 97-98.

² Voir *infra*, 1^{ère} partie. Chap.II.I.A.3 Le mythe d'Œdipe dans *Incendies* : une inspiration structurelle, p. 68-75.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*

⁵ FARCET Charlotte, *Postface*, in *Littoral*, op. cit., p. 167.

a. Réveiller le monde

« Tu viens ? On va aller réveiller tout le monde »¹ suggère Simone à Wilfrid lorsqu'elle le rencontre pour la première fois. Cette proposition rappelle le projet de la compagnie fondée par Isabelle Leblanc, Lucie Janvier, et Wajdi Mouawad. « *Littoral* », précise en ce sens l'auteur-metteur en scène, nous a permis de « définir la vocation de la compagnie Ô Parleur, en l'ancrant définitivement dans un théâtre de prise de parole, d'abord et avant tout »². On entend aussi dans « Ô Parleur » le « haut-parleur ». Simone est en premier lieu, rappelons-le, une voix, un cri, un hurlement. « Hurlez fort pour que tout le monde entende »³ leur enjoint Wazzân. Il s'agit de ranimer le pays engourdi par ces années de guerre et d'oubli. Le théâtre qui s'affirme à travers ce spectacle est celui d'une jeunesse sauvage et révoltée, qui veut « [h]urler des phrases plein les vallées, poser des bombes ! »⁴. Pas des bombes qui ne « peuvent exploser que dans un seul lieu »⁵, mais des histoires, dont la déflagration peut être récurrente, car réactualisée à chaque représentation. Quelques années plus tard, Wajdi Mouawad revient plus explicitement sur cette conception de l'art théâtral :

« Avec la guerre et l'exil, la nécessité de prendre la parole était devenue urgente, je voulais exprimer un cri, je voulais exorciser des peurs, je voulais transmettre ce que nos parents n'avaient pas pu exprimer ; je voulais que ça cogne ; de façon symbolique, je voulais commettre des attentats : je voulais déposer des bombes dans la tête des gens ; cette bombe, c'était la narration et l'émotion qu'elle transmettait ; je voulais que les spectateurs sortent bouleversés après le spectacle. Pour moi, le théâtre est une forme d'attentat ; le spectateur est innocent, il vient, il s'assoit, il ne sait pas ce qu'il va voir et puis... boum ! Il sort fracassé par ce qu'il a vu et entendu »⁶.

Le point de vue du metteur en scène rejoint les propos qui étaient défendus par les personnages de *Littoral*. Outre la comparaison du théâtre avec une bombe déposée « dans la tête des gens »⁷, on retrouve l'importance accordée à « la narration et l'émotion »⁸ transmise par celle-ci.

b. Raconter une histoire

Mettant en abyme la pièce, *Littoral* exhibe le rôle clé de la narration dans l'œuvre mouawadienne. La quête de sépulture finit par se confondre avec l'avancée de l'écriture :

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *Ibid.*, "De l'origine de l'écriture", p. 10.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*

⁶ MOUAWAD Wajdi, « Wajdi Mouawad : "Le théâtre est une forme d'attentat" », *La Croix*, propos recueillis par Nathalie Sarthou-Lajus, 23/11/18.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

l'itinéraire de Wilfrid, Simone, Amé, Sabbé, Massi et Joséphine coïncidera avec la fin du spectacle. Si la nécessité de raconter une histoire est rappelée à plusieurs reprises¹, il convient à présent de cerner ce que *Littoral* laisse entrevoir des enjeux du récit pour Wajdi Mouawad.

b.1. *Se souvenir et comprendre*

Simone hurle son envie de raconter. Par devoir de mémoire tout d'abord : « Tout ce qu'ils veulent nous faire oublier, on va l'inventer, le raconter »². Le Liban n'a pas fait ce travail après la Guerre, préférant ensevelir sous le silence les horreurs du passé. Or, l'artiste fait le lien entre la nécessité du souvenir et celle d'une narration questionnant l'Histoire.

« Je fais partie d'une tranche d'âge où les Libanais qui sont de la génération de mes parents me disent : "Oublie", lorsque je leur pose la question : "Mais qui tirait sur qui ?". Et ceux qui auraient l'âge de mes enfants me disent : "La guerre ? Quelle guerre ? De quoi tu parles ? Il n'y a pas eu de guerre." Le Liban est dans l'incapacité de raconter son histoire car aucun travail de responsabilité n'a été réellement fait »³.

Il faut donc raconter pour ne pas oublier, mais aussi pour comprendre, ou du moins, tenter de mieux comprendre l'inintelligible. À Sabbé qui interrogeait Simone sur l'intérêt de ces récits qu'ils pourraient colporter ensemble, la jeune fille répond avec véhémence :

« Pour savoir ce qui s'est passé ! tu ne veux pas savoir, toi ? Comprendre qui a tué qui ? Qui a tiré sur qui ? Quand ? Combien ? Comment ? Comment ils ont frappé, pourquoi ils ont égorgé ? Pourquoi les hommes ont pleuré ? Et mon père agenouillé dans la maison brûlée ? Pourquoi ils l'ont tué ? Pourquoi trois balles dans la tête ? Et ma mère, comment ils l'ont pendue ? [...] Et Saïd, comment il a explosé ? Tu ne veux pas ? Tu ne veux pas savoir pourquoi ? Viens ! Tu raconteras »⁴.

La narration que Simone appelle de ses vœux répond à une double nécessité : un devoir de mémoire et la volonté de comprendre l'innommable. Les ambitions du personnage se confondent avec celles de son auteur. La pièce apparaît bien comme un texte manifeste.

b.2. *Des personnages-kaléidoscope*

L'écriture théâtrale, on le sait, diffracte la voix de son auteur « en un collectif d'énonciation »⁵, une multiplicité de personnages. Chacun des compagnons de Wilfrid nous semble en effet éclairer un aspect du projet du dramaturge. C'est tout d'abord Simone, la « fille qui chante »⁶, qui, en déchirant l'espace de sa voix, vient donner corps et résonance au

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 84, p. 85, p. 92, 95, ...

² *Ibid.*, p. 84.

³ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 18-19.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 92.

⁵ PAVIS Patrice, "Auteur dramatique", *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

lyrisme de l'écriture mouawadienne. Quant à Amé, le compagnon « qui allume [...] la lumière »¹, sa présence nous semble symptomatique de la prise de conscience que l'auteur-metteur en scène recherche dans son théâtre. Wajdi Mouawad ne cesse, en effet, de se réclamer de Sophocle et d'une dramaturgie de la révélation :

« Pourquoi, par exemple, je lis Sophocle et moins Eschyle ou Euripide, ou même Beckett. Ce n'est pas parce que Beckett est "moins bon" que Sophocle, mais parce que chez Sophocle, je retrouve une osmose dont j'ai été arraché et que je tente de reconstituer par le récit. C'est cela l'expérience du bouleversement devant l'œuvre d'art. Parce que Sophocle doute, parce qu'il dit que nous sommes devant un monde compliqué, parce que tous les personnages chez lui sont confrontés à la révélation de leur être, que cela leur crève les yeux ou les amène à tuer leur fils. Électre reconnaît Oreste, Œdipe reconnaît sa mère, Ajax reconnaît sa folie : chacun est mis devant son aveuglement, qui lui révèle qui il est. Cette expérience de l'instant de la révélation est pour moi l'expérience la plus profonde qui puisse être »².

Le groupe est ensuite rejoint par Sabbé, puis Massé, qui communient dans le rire : « *Massi rit. Sabbé rit. Ils se reconnaissent. Ils s'enlacent* »³. Malgré la noirceur du monde dans lequel les personnages mouawadiens évoluent, malgré l'horreur des événements qui les écrasent, le rire subsiste : « placer la joie au-dessus du chagrin, toujours, toujours », s'enjoint à lui-même l'écrivain, « Tirer du néant une force poétique qui ne confirme pas ma destruction »⁴. Enfin, les annuaires téléphoniques de Joséphine, qui répertorient le nom des vivants et des morts, concrétisent le fardeau de la mémoire dont le théâtre mouawadien est lesté.

Chaque personnage incarne donc une facette du projet artistique de l'auteur-metteur en scène, offrant ainsi, à travers cette œuvre-reflet qu'est *Littoral*, une vision kaléidoscopique de son théâtre. Avec ce spectacle, l'artiste pose en outre un certain nombre de jalons caractéristiques de son processus de création.

c. Aller de soi à l'autre. Le mouvement de la création, un mouvement hypoténuse

Littoral s'ouvre sur un Wilfrid perdu. Bouleversé par la mort de son père, dont il ne sait comment enterrer le cadavre, le protagoniste ignore qui il est et ce qu'il doit faire. Au juge qui l'interroge sur ses faits et gestes, il répond : « 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 ! »⁵. Le personnage, en plein chaos émotionnel, semble errer dans

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 40.

³ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 100.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 11.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 13.

l'existence, en quête de sens. « Qu'est-ce que ça peut signifier ? »¹ s'écrie-t-il, désespéré. À la fin du spectacle, il a enseveli son père en pleine mer, dans un endroit qui a du « sens »².

D'ailleurs, le spectacle, qui commençait dans la « nuit »³, s'achève dans la « lumière »⁴ : Wilfrid a retrouvé « le fondement même de son existence et de son identité »⁵. La reconstruction du jeune homme a été rendue possible grâce à des « rencontres significatives »⁶. La trajectoire du personnage fait écho à celle que l'auteur-metteur en scène a empruntée pour sa création : « *Littoral* est donc né d'abord et avant tout d'une rencontre et a pris son sens par les rencontres »⁷. Éclats de l'étincelle qui a donné naissance au spectacle, ces rencontres, qui se trouvent au cœur de la construction narrative, nous apparaissent également comme l'esquisse du processus de création que nous souhaiterions définir comme un mouvement hypoténuse. Celui-ci se concrétise non seulement au moment de la recherche artistique, il est aussi souhaité pendant la représentation du spectacle.

c.1. *Aller de soi à l'autre, acteur*

Revenant sur l'origine de l'écriture, Wajdi Mouawad insiste sur la place déterminante que les rencontres ont eue dans l'émergence du spectacle,

« 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 »⁸.

Le processus de création s'affirme comme un mouvement violent (il s'agit de s' « extraire » à soi-même, de s' « arracher à l'ennui de l'existence »⁹), terrifiant, lors duquel l'individu quitte la place qu'il occupe habituellement, pour aller vers l'autre. Cette trajectoire peut rappeler la définition que l'écrivain propose de l'hypoténuse.

« Mathématiquement, le carré de l'hypoténuse équivaut à la somme des deux autres côtés au carré. L'effort, qui est gigantesque, c'est de se mettre soi-même au carré pour rendre possible l'hypoténuse, et la réconciliation avec l'autre »¹⁰.

Est-ce que, dans cet effort gigantesque au cours duquel on s'extrait de soi-même pour rencontrer l'inconnu, l'on ne finirait pas par se retrouver, l'un et l'autre, reliés ? Comme dans

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 13

⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ MOUAWAD Wajdi, "Émotion", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 73.

un triangle rectangle, où l'hypoténuse vient tisser un incroyable lien entre deux points opposés ? Cet effort au carré, c'est le mouvement hypoténuse selon nous caractéristique du processus créatif de Wajdi Mouawad, mouvement sur lequel nous reviendrons¹, mais qui nous paraît en germes dans *Littoral*. C'est à la fois l'élan par lequel chaque acteur rencontre, un à un, les autres acteurs de l'équipe, mais aussi celui par lequel les comédiens vont tenter de toucher les spectateurs. Il s'agit de trouver, à chaque fois, ce qui nous relie en tant qu'être humain, de trouver « le plus petit dénominateur commun de notre humanité »². Wajdi Mouawad commence la création en lançant à ses acteurs des questions :

« "Qu'est-ce qui vous bouleverse ?"

"Qu'est-ce qui vous inquiète ?"

Chacun, avec ses mots, tente de répondre. Et peu à peu, des lignes paraissent. "Réfléchir autour de cette question, tenter, chacun son tour, d'élaborer un discours, une pensée pour nommer ce qui se trame au fond de notre âme, nous a permis de mettre le doigt sur certaines choses essentielles. Invariablement nous avons parlé de l'amour, de la joie, de la peine, de la douleur, de la mort. Nous avons réalisé que, si nous n'avions pas peur de mourir, nous avons peur d'aimer, car la peur, en ce qui concerne la mort, tournait autour de nos parents [...]"³ "*Littoral* est né de ce désir, de ce besoin de renommer ensemble nos peurs et de trouver, à nouveau, le plus petit dénominateur commun de notre humanité pour pouvoir se retrouver les uns les autres et trouver dans l'autre un sens à cette angoisse qui est notre lot à tous"⁴⁵.

C'est bien « dans l'autre »⁶ que chacun va retrouver un « sens »⁷ à son angoisse. Ce mouvement hypoténuse, au cours duquel l'acteur s'élance vers l'autre-acteur, se prolonge au moment de la représentation, lorsque les comédiens tentent de toucher les autres, spectateurs.

c.2. Aller de soi à l'autre, spectateur

« À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre »⁸ ne cesse de hurler Simone. D'une certaine manière, le théâtre de Wajdi Mouawad pourrait être compris comme ce cri émis, rugit dans l'espoir de toucher « l'autre »⁹. « Tu as envoyé des messages aujourd'hui ? »¹⁰ demande, en ce sens, Wazzân à la jeune femme. « Trois bouteilles jetées dans la rivière. Quatre messages hurlés »¹¹ répond la fille qui chante. Malgré l'énergie du désespoir qui vibre dans ces appels insensés lancés vers l'inconnu, une once d'espérance subsiste (sinon, à quoi bon

¹ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap.V.IV.A Le processus de création, p. 431-434.

² Mot du programme de la création de *Littoral*, le 3 juin 1997, cité dans *Le Sang des promesses*, *op. cit.*, p. 25-26.

³ MOUAWAD Wajdi, "De l'origine de l'écriture", *Littoral*, *op. cit.*, p. 5-6.

⁴ Mot du programme de la création de *Littoral*, le 3 juin 1997, *ibid.*

⁵ FARCET Charlotte, "Postface", in *Littoral*, *op. cit.*, p. 167.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 69.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹¹ *Ibid.*

lancer ces signaux ?). Métaphores concrètes de l'acte de création de la Compagnie Ô Parleur, ces sollicitations apparaissent comme autant de tentatives pour atteindre l'autre qu'est, cette fois, le spectateur. Nous reviendrons ultérieurement¹ sur les moyens que le théâtre mouawadien met en œuvre pour toucher, voire ébranler son public.

Ainsi donc, si l'on peut voir, dans le groupe des villageois croisé par Wilfrid et Simone, un lointain souvenir du groupe choral, un autre collectif apparaît plus nettement dans *Littoral* : celui formé par le protagoniste et ses acolytes. Pour autant, voir dans ceux-ci un chœur de « copains »² nous a semblé erroné dans la mesure où l'histoire devient justement celle de l'émergence du groupe. Le collectif n'accompagne pas l'action : sa constitution est non seulement au cœur de l'intrigue, elle est aussi au centre d'un processus artistique fondé sur les « rencontres »³ et l'échange. L'éthique de la création mouawadienne se reflète dans son esthétique. S'esquisse alors, à travers *Littoral*, un élan créatif que l'on sera amené à définir comme un mouvement hypoténuse.

2. Incendies

Second volet du *Sang des promesses*, *Incendies* raconte l'histoire de deux jumeaux, Jeanne et Simon, qui, à la mort de leur mère Nawal Marwan, partent en quête de leur père et de leur frère. Ils sont aidés dans leur recherche par le notaire Hermile Lebel, exécuteur testamentaire et ami de la défunte. Retournant dans le pays natal de celle-ci, les deux orphelins font ressurgir des souvenirs du passé. Quelle(s) trace(s) du collectif antique perçoit-on dans la pièce ?

La résurgence du groupe choral paraît s'y estomper, ses fonctions se trouvant éclatées entre divers individus. Certes, on retrouve, comme dans *Littoral*, un groupe des villageois, mais deux individus, Abdessamad puis Chamseddine, lui succèdent ensuite, incarnant tour à tour « la voix des siècles anciens »⁴. C'est surtout Hermile Lebel qui, par sa présence régulière, mais décalée, semble incarner une sorte de coryphée déchu. Nous montrerons pour finir combien le collectif attise une nouvelle fois l'écriture du spectacle.

¹ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII. Raviver l'émotion et la catharsis, p. 438-486.

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 120.

2.1. L'émiettement du groupe choral

Alors que le groupe de copains irradiait *Littoral*, l'éclat du collectif est tamisé dans *Incendies*. Comme dans le premier volet de la tétralogie, il ressurgit cependant, dans cette pièce-ci, à travers un groupe de villageois.

2.1.1. Les villageois, force anonyme

Les villageois évoqués dans *Incendies* éveillent le souvenir du chœur antique. De ce groupe d'anonymes, composé de membres de la cité, se voient en effet extraits deux personnages, Nawal et Wahab, mus par une passion dévorante et destructrice. De cette communauté se dégagent donc deux « protagoniste[s] confronté[s] à l'expérience de l'extrême, à la déchirure absolue, à la destruction probable »¹. Les habitants du village natal de Nawal jouent un rôle décisif dans l'avancée de l'action. Paniquée, la jeune adolescente annonce à son aimé qu'elle est enceinte :

« NAWAL. On nous tuera. Toi le premier.
WAHAB. On leur expliquera.
NAWAL. Tu crois qu'ils nous écouteront ? »².

Bien qu'indéfini, ce collectif exerce une forte influence sur les personnages. Ils incarnent une menace anonyme, mais réelle. « On nous tuera »³, dit Nawal, tandis que Wahab annonce qu'« Ils crieront [...]. Ils injurieront [...]. Ils me frapperont »⁴. Leur réprobation provoque le départ de Wahab et la séparation de Nawal d'avec son premier enfant, point de départ de toute l'intrigue. Cette communauté joue donc un rôle dramaturgique, conformément à ce qu'Aristote préconise du chœur : celui-ci, dit-il dans sa *Poétique*, « doit être considéré comme l'un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action »⁵. « *Humus de la cité* », ces villageois sont aussi officiants « de la tradition légendaire et du sacré »⁶. Ce sont eux qui mettront Nazira, la grand-mère de Nawal, en terre : « le visage tourné vers le ciel, sur [son] corps ils lanceront chacun un seau d'eau mais ils ne marqueront rien sur la pierre car aucun d'entre eux ne sait écrire »⁷. Comme le souligne Wajdi Mouawad dans un de ses entretiens avec Sylvain Diaz, ce groupe incarne une mémoire, à la fois intime et collective :

¹ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 52.

² MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 34.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ ARISTOTE, *Poétique*, chapitre XVIII, 1456b, op. cit., p. 114.

⁶ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 34.

« Mes grands-parents ne savaient ni lire ni écrire et ce sont leurs parents, c'est-à-dire mes arrière-grands-parents, qui les ont forcés à scolariser leurs enfants, c'est-à-dire mes parents. D'où l'importance de cette génération d'arrière-grands-parents, celle du début du XX^{ème} siècle, dans l'histoire sociale libanaise. On retrouve d'ailleurs une incarnation de cette génération à travers le personnage de Nazira dans *Incendies*. C'est elle qui pousse Nawal à quitter le village, elle qui lui intime l'ordre d'apprendre à lire, écrire, compter, parler, penser. Ce que j'évoque ici n'est pas propre à ma famille mais à beaucoup de mes compatriotes »¹.

Cette communauté, qui joue un rôle clé dans l'avancée de la narration, porteuse d'enjeux collectifs (historiques, légendaires et sacrés) plus larges, résonne avec le groupe choral antique. Seulement, à la différence des villageois de *Littoral*, ceux-ci ne sont jamais incarnés. Ils ne surgissent que dans les paroles des protagonistes. Par ailleurs, leur évocation, ponctuelle, les distingue également du collectif antique, qui, dans la tragédie, revêt une importance plus structurelle. Toujours est-il qu'à cette communauté de villageois succèdent deux individus, Abdessamad puis Chamseddine, qui nous paraissent à leur tour renouer avec les fonctions du chœur antique.

2.1.2. Abdessamad et Chamseddine, « voix des siècles anciens »²

Succédant tour à tour au groupe de villageois, Abdessamad et Chamseddine jouent, comme ces derniers, le rôle de gardiens de la mémoire des temps anciens. Ils s'imposent comme deux personnages en miroir, dédoublement nécessaire pour répondre aux interrogations de chacun des jumeaux. Alors que Jeanne, partie à la recherche de son père, rencontrera le premier, Simon, en quête de son frère, s'entretiendra avec le second.

2.1.2.1. Abdessamad, colporteur de « toutes les histoires »³

Arrivée au village natal de sa mère Nawal Marwan, Jeanne aperçoit Abdessamad :

« JEANNE. Vous êtes Abdessamad Darazia ? On m'a dit de venir vous voir parce que vous connaissez toutes les histoires du village.

ABDESSAMAD. Les vraies et les fausses, oui.

JEANNE. Vous souvenez-vous de Nawal ? (*Lui montrant la photo*). Elle. [...]

ABDESSAMAD. Il y a Nawal qui est partie avec Sawda. Mais ça, c'est une légende.

JEANNE. Qui est Sawda ?

ABDESSAMAD. Une légende. On l'appelait la fille qui chante. Une voix douce et profonde. Elle chantait toujours à point nommé. Une légende.

JEANNE. Et Nawal alors ? Nawal Marwan ?

ABDESSAMAD. Nawal et Sawda. Une légende.

JEANNE. Que dit la légende ?

¹ MOUAWAD Wajdi, "Héritage", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 14

² MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 120.

³ *Ibid.*, p. 77.

ABDESSAMAD. Elle dit qu'une nuit on a séparé Nawal et Wahab.

JEANNE. Qui est Wahab?

ABDESSAMAD. Une légende ! On dit que si on tarde trop dans les forêts, autour du rocher aux arbres blancs, on entend leurs rires »¹.

Apparaissent alors « Wahab et Nawal (14 ans) »² : la voix d'Abdessamad fait ressurgir les ombres du passé. Grâce aux bribes de temps anciens disséminées par son évocation, Jeanne peut progressivement reconstituer le fil de l'intrigue. Pourtant cette figure de sagesse fourvoie la jeune fille (et, à travers elle, le spectateur), lorsqu'elle présente Sawda comme « la fille qui chante »³. L'erreur du vieil homme contamine la pensée de la jeune enquêtrice, et donc, indirectement, celle du public, ce qui permet à l'écrivain de développer la dramaturgie de la révélation qui lui est chère et qu'il emprunte à Sophocle⁴. Il s'avère en effet que Nawal Marwan est la femme qui chante. Lorsque Jeanne rencontre ensuite le concierge de la prison de Kfar Rayat, elle lui demande, montrant la photo :

« JEANNE. Et celle-là, c'est qui ?

LE CONCIERGE. Je ne la connais pas.

JEANNE. Sawda. Elle s'appelle Sawda ! C'est elle, la femme qui chante ! Tout le monde me l'a dit.

LE CONCIERGE. Alors ils vous ont menti. La femme qui chante, c'est elle.

JEANNE. Nawal ? Nawal Marwan ? »⁵.

Si, par sa connaissance des temps anciens, Abdessamad apparaît comme un des relais essentiels du récit, il est aussi celui qui retarde le moment de la révélation. Il le dit lui-même, il est le porteur de toutes les légendes, « les vraies et les fausses »⁶. Étymologiquement, la « légende » (de *legenda* -ce qui doit être lu, ce qui doit être dit) est un récit qui préexiste au temps de l'énonciation, une histoire proche du mythe, qui émane des temps anciens. Certes, la rumeur, amplement partagée, peut être assez persuasive (« C'est elle la femme qui chante ! Tout le monde me l'a dit ! »⁷), mais il faut se méfier des sources anonymes, propices aux méprises. Celle-ci tombe devant l'évidence (« Alors ils vous ont menti. La femme qui chante, c'est elle »⁸). Se faisant l'écho de « la voix des ancêtres, de la mémoire, de la tradition légendaire »⁹, le personnage d'Abdessamad renoue bien avec une des fonctions du chœur antique. C'est également le cas de Chamseddine, que rencontrent Simon et Hermile Lebel.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 77-78.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.II.C La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p.93.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁸ *Ibid.*

⁹ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

2.1.2.2. *Chamseddine, agent de la révélation*

Alors que Jeanne était partie à la recherche de son père, Simon, épaulé par le notaire Hermile Lebel, tente de retrouver son frère. Leur pérégrination, ponctuée de nombreux égarements, provoque l'exaspération du jumeau. La quête s'achève pourtant par la rencontre avec Chamseddine, le chef spirituel de la résistance de la région du sud. C'est par son entremise que Simon/Sarwane comprend que Nihad Harmanni, son frère, n'est autre qu'Abou Tarek, son père, violeur et tortionnaire de sa mère :

« CHAMSEDDINE. Ton frère est ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad. Il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. Il ne l'a pas tuée car elle chantait et il aimait sa voix. Le ciel tombe, Sarwane. 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 soeur. Tu entends ma voix, Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens. Mais non, Sarwane, c'est d'aujourd'hui que date ma voix. Et les étoiles se sont tues en moi une seconde, elles ont fait le silence lorsque tu as prononcé le nom de Nihad Harmanni tout à l'heure. Et je vois que les étoiles font silence à leur tour en toi. En toi le silence, Sarwane, celui des étoiles et celui de ta mère. En toi »¹.

À la différence d'Abdessamad, qui maintenait Jeanne dans l'erreur, Chamseddine est, lui, porteur de vérité. Qu'il soit l'agent de la révélation s'explique par son arrivée plus tardive dans la narration : ce n'est qu'à la fin que les personnages, et, à travers eux, les spectateurs, doivent comprendre qu'« un plus un [...] ça peut faire un »², que le père et le frère sont une seule et même personne. Les propos du chef spirituel de la résistance font aussi retentir une autre légende, celle d'Œdipe, qui, comme Nihad, a, sans le savoir, partagé la couche de sa mère, devenant le père et le frère de ses enfants. À l'horreur de l'inceste se superpose celle du viol et de la torture, mais l'écho avec l'histoire de Sophocle se double d'un autre emprunt majeur, la dramaturgie de la révélation, sur laquelle nous reviendrons³. « Tu entends ma voix Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens. Mais non, Sarwane, c'est d'aujourd'hui que date ma voix »⁴. Par cette double résonance, le passé le plus ancien vient se confondre avec le présent le plus contemporain : celui de l'énonciation. L'écriture mouawadienne réunit, dans un geste hypoténuse, le temps du mythe et celui de la représentation. Chamseddine réinvestit la fonction d'« officiant »⁵ que Jacques Lacarrière reconnaît au chœur tragique. Il porte la voix des ancêtres et de la mémoire. Relais essentiel du récit et de l'avancée dramatique, il est

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p.93.

² *Ibid.*, p. 120.

³ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.II.C La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p.120.

⁵ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

un « ange annonciateur »¹ dont la révélation ne peut être suivie que du silence. Comme le rappelle Roland Barthes, le chœur,

« bien loin d'être la simple résonance lyrique d'actes qui semblent se jouer en dehors de lui, [...] est la parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entrer la gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible »².

Dans *Incendies*, la fonction chorale se voit donc disséminée entre différentes instances. Parmi elles, Hermile Lebel semble incarner une sorte de coryphée déchu.

2.1.3. Hermile Lebel, coryphée déchu

À la différence des personnages précédemment évoqués, Hermile Lebel se distingue par sa présence continue dans la pièce. « Il est le coryphée deux mille cinq cents ans après Sophocle »³ et participe donc à l'avancée dramatique. Le notaire incite en effet les jumeaux à honorer les paroles de la défunte. Exécuteur testamentaire, il joue le rôle d'« officiant »⁴, veillant à respecter la tradition des ancêtres. Lors de l'enterrement de Nawal Marwan⁵, il se conforme aux dernières volontés de son amie qui souhaitait que chacun lance un seau d'eau sur son corps et que rien ne soit marqué sur la stèle. Ce faisant, il effectue les mêmes gestes que les villageois qui avaient enterré Nazira, mère de Nawal⁶, tissant un lien entre ici et là-bas, hier et aujourd'hui. Fidèle au rituel, il est le garant du sacré et s'inscrit dans la continuité des temps anciens. Hermile Lebel manifeste « ce désir, cet acharnement à dialoguer avec les dieux »⁷, même si ceux-ci ont déserté les cieux. C'est lui qui ouvre la pièce, les yeux levés vers la voûte céleste : « C'est sûr, c'est sûr, c'est sûr, je préfère regarder le vol des oiseaux »⁸. À la manière des haruspices, il tente de maintenir malgré tout un dialogue avec ce qui le dépasse. Son attitude fait écho aux paroles de Nawal qui affirme : « Il faut rester lucide. Voir clair. Faire comme les anciens : essayer de lire dans le vol des oiseaux les augures du temps »⁹. Lorsqu'il accompagne Simon pour l'aider à retrouver son frère, Hermile continue à croire à une sorte de transcendance :

¹ MOUAWAD Wajdi, "Annonciation", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 76.

² BARTHES Roland, "Pouvoirs de la tragédie antique", *Théâtre populaire*, juillet-août 1953, repris dans *Écrits sur le théâtre*, coll. Points, Seuil, 2002, p. 44.

³ MOUAWAD Wajdi, "Annonciation", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 76.

⁴ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Incendies, op. cit.*, p. 44.

⁶ *Ibid.*, p. 41-42.

⁷ Wajdi Mouawad, "Autour de *Littoral, Incendies et Forêts*", *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 19/10/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Incendies, op. cit.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 77.

« Je vais vous aider, on ira faire faire nos passeports ensemble, je vais y aller avec vous, moi, je ne vous laisserai pas seul. On le retrouvera, votre frère ! J'en suis sûr. [...] Je crois à ça ! C'est dans le cosmos, ces affaires-là ! Faut faire confiance »¹.

Cette figure de coryphée permet la reviviscence de la tragédie aujourd'hui :

« Même si les dieux ne sont plus là : c'est pas grave, on va quand même continuer à faire en sorte que la mort dialogue avec quelque chose de plus grand. Pour tomber dans une fête, ce qu'on appelle la tragédie »².

Il s'agit pourtant d'un coryphée déchu, car « les dieux ne sont plus là »³ et qu'il n'y a plus de chœur pour lui répondre, c'est un simple « type qui vit en banlieue, qui tond sa pelouse »⁴. Par sa position intermédiaire (ami de Nawal, il participe à l'intrigue, mais avec une certaine distance), il éclaire (parfois sans s'en rendre compte, et avec une certaine maladresse) toutefois les protagonistes sur leur situation. C'est lui, par exemple, qui apprend à Jeanne que Nawal avait la phobie des autobus. Amenant la jeune fille à découvrir l'engagement de sa mère au moment de la guerre, il « dénoue l'ambiguïté des apparences »⁵ et participe de la résolution de l'intrigue.

Mireille Losco-Lena voit dans ce personnage qui accompagne l'avènement du tragique une fonction « psychopompe » : « le comique », explique-t-elle, « y est en effet conçu comme un adjuvant dans une descente aux enfers, un mode de conduite et d'allègement de l'âme désarmée du spectateur »⁶. De fait, Hermile Lebel épaula toujours les deux jumeaux dans leur rencontre avec la vérité monstrueuse qu'ils sont appelés à découvrir :

« il accompagne la quête en "freinant" le caractère horrible de ses découvertes, et plus particulièrement en détournant *un peu* leur attention, par l'étalage de ses maladresses, de la violence de la vérité. Il permet alors un regard oblique sur les événements, à l'opposé d'une brutale frontalité d'un "*in her face*". C'est une ruse qui ne fait pas écran, mais qui médiatise l'horrible. Dans *Incendies*, Hermile Lebel est une présence bienveillante, tutélaire, qui veille sur tous et qui surgit chaque fois que la douleur risque d'être trop intense, non pour en empêcher la montée pour la traverser »⁷.

Pour autant, le personnage du notaire n'est pas détenteur du savoir. À la différence du chœur eschyléen des *Choéphores* par exemple, le coryphée mouawadien (comme le chœur o'neillien d'ailleurs), ne connaît pas la vérité. Chez Eschyle, le chœur de jeunes filles, qui sait tout du

¹ *Ibid.*, p. 105.

² MOUAWAD Wajdi, «Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*.», *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 19/10/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Annonciation", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 76.

⁵ BARTHES Roland, "Pouvoirs de la tragédie antique", art.cit., p. 44.

⁶ LOSCO-LENA Mireille, "*Rien n'est plus drôle que le malheur*" *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 241.

⁷ *Ibid.*

crime, enjoint Électre et Oreste à venger leur père Agamemnon. Chez O'Neill, le chœur ignore la vérité. C'est ce qui permet à Christine de manipuler les villageois en instrumentalisant leur propension aux commérages. Ainsi, ni Lavinia, ni les habitants de la ville ne pouvaient soupçonner le meurtre d'Ezra. Là où le dramaturge américain opérait une distinction entre le chœur et le spectateur, Wajdi Mouawad tend à confondre les deux, c'est-à-dire qu'il s'agit, pour l'auteur-metteur en scène contemporain de placer son public dans la même position d'aveuglement que ses personnages. Nous montrerons ultérieurement en quoi ce choix participe du geste hypoténuse de l'artiste¹.

Alors que le collectif jouait un rôle central dans *Littoral*, son importance s'atténue dans *Incendies*. Le souvenir du groupe choral persiste, éveillé par les habitants du village natal de Narwal, mais aussi par la présence d'Abdessamad, Chamseddine, et celle d'Hermile Lebel, ce coryphée déclassé. Le rôle du groupe reste toutefois majeur pour la création du spectacle.

2.2. Le collectif, tison de l'écriture dans *Incendies*

Dans sa préface à *Incendies*, Wajdi Mouawad revient sur la naissance du spectacle. Il souligne combien la pièce s'inscrit dans la lignée de *Littoral*, du point de vue des thèmes abordés tout d'abord (sans « en être une suite narrative, *Incendies* reprend la réflexion autour de la question de l'origine »²), par son écriture ensuite. Le second volet du *Sang des promesses* confirme en effet le processus de création exploré pour le premier volet :

« Tout comme *Littoral*, *Incendies* n'aurait jamais vu le jour sans la participation des comédiens. En ce sens, la manière dont la pièce fut écrite et mise en scène constitue aussi une suite de *Littoral*, puisque, là aussi, le texte fut écrit à mesure des répétitions échelonnées sur une période de dix mois »³.

Si le chœur semble, peu ou prou, avoir déserté la pièce, le groupe reste, lui, au centre de la démarche artistique de l'équipe :

« j'ai eu le sentiment qu'il était question avant tout d'une troupe de théâtre, avec ses techniciens et ses comédiens, qui oeuvraient pour dégager le chemin à l'écriture. Sans cette écoute, sans cette participation, sans cet engagement actif de la part de chaque membre de l'équipe, je n'aurais pas pu écrire. C'est important à dire, important à faire entendre : *Incendies* est né de ce groupe, son écriture est passée à travers moi. Pas à pas jusqu'au dernier mot »⁴.

Incendies porte donc la trace de chacun de ses interprètes : c'est parce que Reda Guerinik souhaitait boxer que Simon pratique ce sport, c'est parce qu'Isabelle Roy désirait interpréter

¹ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.II.C La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

² MOUAWAD Wajdi, "Une consolation impitoyable", *Incendies*, *op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

un clown pas drôle que Nawal glisse un nez rouge dans le seau où son enfant est abandonné, parce qu'Eric Bernier voulait chanter que Nihad interprète avec passion Supertramp et Police. De nouveau, une myriade de destins collectifs sont passés au tamis de l'écriture de l'auteur-metteur en scène. Parce qu'il s'agit, par la création, de relier les singularités du chacun, la démarche créative qui se déploie nous apparaît comme un geste artistique hypoténuse que nous définirons ultérieurement¹. Il convient pour le moment de traquer les éventuelles résurgences chorales perceptibles dans le troisième volet du *Sang des Promesses : Forêts*.

3. Forêts

L'histoire « tentaculaire »² de *Forêts* mentionne plusieurs communautés. Celles-ci doivent-elles pour autant être assimilées à des réécritures de chœur antique ? Après avoir mis en évidence l'extinction de certaines voix collectives, nous nous arrêterons sur quelques exceptions, ce qui, pour finir, nous amènera à nous interroger sur l'étouffement de la figure chorale dans ce troisième volet du *Sang des promesses*.

3.1. Extinction de voix collectives

Si plusieurs groupes se voient évoqués dans *Forêts*, la plupart d'entre eux, réduits au silence, peuplent l'intrigue sans faire entendre leurs voix.

3.1.1. Quatorze femmes assassinées

Le premier collectif mentionné est celui des « quatorze femmes »³ tuées le 6 décembre 1989 par un tireur fou à Montréal. Bien que ce groupe disparaisse au moment-même de son évocation, il revêt une importance dramaturgique non négligeable, puisque c'est suite à cet événement qu'Aimée décide finalement de ne pas avorter. Celle-ci sait pourtant que son accouchement risque de la tuer. Sans ce massacre, sa fille, Loup, ne serait pas née. Sans cette tuerie, la protagoniste n'aurait pas mené son enquête, il n'y aurait pas eu d'histoire.

« AIMÉE. Je n'en tuerai pas une quinzième.

BAPTISTE. La quinzième, ce sera toi !

AIMÉE. Moi, je peux choisir, pas elle.

BAPTISTE. Et je vais lui dire quoi quand elle sera grande, quand elle me posera des questions, je vais lui raconter quoi comme histoire ? Il était une fois un assassin ? Il était

¹ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.IV.A Le processus de création, p. 431-434.

² FARCET Charlotte, "Postface" à *Forêts* de Wajdi Mouawad, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, Babel Littérature, 2012, p. 179.

³ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 37.

une fois une salle de classe et quatorze femmes étendues par terre ? Que sa vie, elle la doit à un tueur qui a séparé les femmes des hommes pour mieux les descendre ensuite ? Que sans lui elle n'aurait jamais vu le jour ? Je vais lui dire que sa naissance a coupé la vie de sa mère en deux ?

AIMÉE. Tu lui diras que pour le reste de mes jours, ma prière aura été de réciter le nom de ces quatorze femmes et que je ne pouvais pas me résoudre une seconde à rajouter son prénom !¹.

Ces femmes assassinées ont donc plusieurs points communs avec le chœur : il s'agit d'un collectif, qui, sans être au centre de la pièce, joue un rôle dramaturgique certain. À la différence du groupe antique, cette communauté est muette et très fugace. Elle perd en outre son anonymat lorsqu'Aimée énonce, tour à tour, le nom de chacune des victimes :

« AIMÉE. Geneviève Bergeron. Hélène Colgan. Nathalie Croteau. Barbara Daigneault. Anne-Marie Edward. Maud Haviernick. Maryse Laganière. Maryse Leclair. Anne-Marie Lemay. Sonia Pelletier. Michèle Richard. Annie Saint-Arneault. Annie Turcotte. Barbara Klueznik Widajewicz... »².

Notons au passage combien l'écrivain, mu par le souci de lutter contre « l'immense anonymat des chagrins »³, éprouve souvent le besoin d'énumérer le nom des morts (on pense, notamment, aux bottins de Joséphine dans *Littoral*, précédemment évoqués). Toujours est-il que cette communauté éteinte rappelle, à certains égards, les animaux du zoo.

3.1.2. Les animaux du zoo

En quittant son père Alexandre Keller, directeur de l'empire éponyme qui exploite des mines de fer et fabrique des trains, Albert espère créer un « monde nouveau », dans lequel « les animaux et les humains vivront côte à côte sans que l'un apprivoise l'autre ni que l'autre menace l'un »⁴. Le zoo qu'il établit en plein milieu de la forêt des Ardennes se veut paradisiaque. Tel l'Arche de Noé, il était mu par un idéal de régénérescence harmonieuse et pacifique. Ce fantasme sombre cependant dans une dystopie noire et terrible. Lucien, soldat déserteur de la Première Guerre Mondiale, y échoue, découvrant un microcosme familial marqué par l'inceste et la barbarie. « Utopie, rêve, folie », témoigne Edmond le girafon, « panthères, girafes, chimpanzés et zèbres, éléphants, caïmans et une diversité d'oiseaux peuplaient notre quotidien »⁵. Le groupe d'animaux joue un rôle dans la dramaturgie, même si celui-ci reste limité. Il concrétise tout d'abord la rupture du fils avec son père. Il participe en outre à l'évocation d'un de ces « paysages dévastés », qui, selon Catherine Naugrette, nous

¹ *Ibid.*, p. 37-38.

² *Ibid.*, p. 37-38.

³ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2018, p. 54.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 112.

permettent de nous interroger sur le sens de l'humain : « C'est en allant visiter les situations extrêmes, explorer les actions les plus violentes, expérimenter les crimes les plus monstrueux, qu'il s'agit d'essayer de trouver, ou de retrouver l'humain »¹. Dans *Forêts*, la sauvagerie animale se voit surpassée par la barbarie des hommes : l'inceste se superpose aux meurtres et aux viols. Le groupe de bêtes est, comme les quatorze femmes précédemment évoquées, promis à la destruction. Léonie les tue, les unes après les autres, puis les dépèce. Pour nourrir sa mère et son frère qui vivent au fond d'une fosse, elle y jette « des carcasses de viande »². Bien que dénuée de parole, la présence de cette communauté ne se fait pas oublier. « La nuit, vous les entendrez hurler »³. Le frère de Jeanne, Marie et Léonie, « être difforme et monstrueux né sans parole et sans conscience »⁴, qui vit avec sa mère dans le gouffre, pourrait apparaître comme une sorte de coryphée. En effet, sa « voix seule est mélodieuse »⁵, et ses chants, qui résonnent régulièrement des profondeurs sylvestres, semblent renouer avec la fonction lyrique du chœur antique. Seulement, si le collectif animal rappelle la figure chorale, c'est en donnant à entendre une voix inarticulée et promise à l'extinction, comme pour rendre sensible les hécatombes qui transcendent les générations.

3.1.3. Les jeunes massacrés

Forêts embrasse sept générations. De cette épaisseur temporelle surgissent les fantômes des jeunes sacrifiés lors des conflits guerriers décidés par leurs aînés. Peut-on considérer ce leitmotiv de l'écriture mouawadienne⁶ comme une résurgence du chœur antique ? Il nous semble que non. C'est dans le discours des personnages que ces victimes sont récurrentes. Ainsi, Alexandre, figure paternelle, affirme : « Qu'une génération soit sacrifiée n'a pas d'importance lorsque l'on regarde à hauteur d'univers, de siècle, à hauteur de civilisation »⁷, cherchant à légitimer les hommes décimés par la Guerre franco-prussienne. Quant à Lucien, soldat déserteur de la Première Guerre Mondiale, il déclare que « les hommes de [sa] génération ont été promis, il y a des siècles, pour être la nourriture de la terre »⁸. Ces suppliciés, omniprésents dans le texte, ne sont pas (ou peu) incarnés sur le plateau. Certes, le spectateur assiste au meurtre du soldat par un soldat, qui se révèle assassinat du frère par le

¹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 145.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ *Ibid.*

⁶ Voir *infra*, I^{ère} partie, Chap. II.III.A.1. Du sacrifice de l'enfance au sacrifice de la jeunesse, p. 134-147.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 87.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

frère : « *Neige. Forêt des Ardennes. Lucien tue Louis* »¹. Métonymie du carnage en cours, ce fratricide donne à voir toute la violence du conflit : « Ce doit être une mauvaise guerre pour laisser un homme tuer son frère », dit Léonie. « Monstrueuse »², répond Lucien. Dans les tranchées, il y a

« 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 c'est de plus en plus terrible »³.

Léonie souligne d'ailleurs combien l'hécatombe guerrière rencontre la barbarie du zoo : « Tu pensais fuir la guerre comme moi je pensais fuir la forêt. Tu as fui un charnier pour retrouver un autre charnier »⁴, dit-elle à Lucien. Ce cortège de jeunes sacrifiés, par son anonymat et sa dimension collective, peut, à cet égard, entrer en résonance avec le groupe antique. Il devient alors chœur *in absentia*, dont la voix, étouffée par le silence de la mort, ne surgit que dans l'ombre fantomatique de l'évocation des violences passées.

Qu'il s'agisse des quatorze femmes assassinées par un tueur fou, des animaux du zoo décimés par les hommes ou des victimes des conflits guerriers, tous ces collectifs se voient dénués de chair et de parole. Ils apparaissent pour disparaître. L'extinction de ces voix collectives est discrètement compensée par l'émergence d'autres communautés dans la pièce.

3.2. D'autres résurgences discrètes de figures chorales ?

Comme le souligne Charlotte Farcet dans sa postface, *Forêts* se décentre de la communauté familiale que Wajdi Mouawad investit habituellement dans son écriture pour explorer « un autre espace : l'amitié »⁵. Ces groupes peuvent-ils être considérés comme de lointains souvenirs du chœur antique ?

3.2.1. Communautés d'amis

Deux communautés d'amis apparaissent dans *Forêts* : le réseau Cigogne et les amis d'Aimée.

¹ *Ibid.*, p. 40

² *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ FARCET Charlotte, "Postface" à *Forêts*, *op. cit.*, p. 195.

3.2.1.1. Le réseau Cigogne

Le réseau Cigogne surgit à plusieurs reprises dans la trame narrative. Il est soit évoqué, par des membres de générations futures qui en reconstituent le souvenir, soit incarné lors de « collisions temporelles »¹. Il s'agit d'un réseau de résistants dont les missions étaient « liées au transfert d'aviateurs alliés [...] et comme, dans leur langage, les aviateurs s'appelaient "les enfants", ils ont nommé leur réseau le réseau Cigogne »². De ce collectif, directement relié à l'Histoire, ressortent deux protagonistes : Sarah Cohen et Ludivine Davre. Si ce groupe ne nous semble pas assimilable à un collectif choral, c'est tout d'abord du fait de la forte individualisation de certains de ses membres. Ceux-ci sont par exemple tous nommés par Douglas Dupontel qui regarde avec Loup la photo du réseau :

« 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" »³.

Le spectateur suit, entre autres, la rencontre de Ludivine, Sarah et Samuel, l'assassinat de Damien (frère de Maya), qui déclencha l'engagement de Samuel et la constitution du réseau, et surtout, le sacrifice de Ludivine. Celle-ci donne en effet à son amie sa vie et son identité pour sauver Luce, la fille de Sarah. Le nourrisson est ensuite confié à un aviateur du réseau Cigogne. L'inscription individualisée de plusieurs membres dans la dramaturgie de *Forêts* empêche, nous semble-t-il, de considérer ce réseau comme un groupe choral. Qu'en est-il des amis d'Aimée qui ouvrent la pièce ?

3.2.1.2. Les amis d'Aimée

Forêts commence par une fête : Aimée reçoit ses amis pour dîner. La collectivité formée par les convives rappelle à plusieurs égards le chœur tragique. L'anonymat affiché de ceux-ci (chacun des membres est désigné par une lettre de l'alphabet : B, C, D⁴) invite le lecteur/spectateur à penser cette petite communauté comme un personnage collectif. Celle-ci s'exprime parfois à l'unisson, lorsqu'elle chante « Joyeux anniversaire, joyeux anniversaire, joyeux anniversaire... Joyeux anniversaire ! »⁵, renouant ainsi avec la fonction lyrique du chœur. Fêtant l'« anniversaire *d'avant la naissance* » de l'enfant à venir, les personnages

¹ MOUAWAD Wajdi, "Compagnons", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 37.

² MOUAWAD Wajdi, *Forêts, op. cit.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

⁵ *Ibid.*, p. 17 et 18.

inscrivent l'histoire dans une temporalité cyclique propre au mythe tragique antique¹. L'écho avec la tragédie est d'ailleurs explicite dans quelques interventions :

« D. Avec des histoires pareilles, on en fera une tragédienne !
B. Une Clytemnestre ! [...]
BAPTISTE. Qui est-elle, cette Clytemnestre ?
B. Quelqu'un de pas très reposant. Une sombre affaire de famille : Agamemnon veut sacrifier Iphigénie, leur fille[...] »²,

les vers de Racine sont ensuite cités. Faisant entendre la voix de « la mémoire, de la tradition légendaire »³, ce collectif renoue avec la fonction d'« officiant »⁴ que Jacques Lacarrière reconnaît au chœur tragique. Le spectateur n'entrevoit ce groupe que dans la première scène (1. Oracle) de la pièce. Cette communauté d'amis apparaît pour disparaître aussitôt, éveillant le souvenir fugace du groupe choral antique. Ces chants collectifs, inarticulés, étouffés par l'absence, la mort ou la dispersion, sourdent des récits broussailleux qui forment la dense végétation narrative de *Forêts*. Pourtant, un individu guide Loup au sein de ce sylvestre labyrinthe : Douglas Dupontel. Ce personnage peut-il, à l'instar d'Hermile Lebel dans *Incendies*, être apparenté au coryphée antique ?

3.2.2. Souvenirs de coryphée

3.2.2.1. Douglas Dupontel, un autre coryphée ?

Douglas Dupontel peut, à certains égards, rappeler le personnage d'Hermile Lebel dans *Incendies*, personnage que Wajdi Mouawad reconnaît comme « la figure même dudit coryphée »⁵. Comme Hermile, Douglas accompagne la protagoniste dans sa quête. C'est lui qui incite Loup à enquêter sur ses origines, tout comme Hermile avait aidé Jeanne et Simon à retrouver leur père et leur frère. À la différence du notaire d'*Incendies*, Douglas a toutefois un intérêt personnel dans la résolution du mystère. Hermile cherchait simplement à répondre aux souhaits de son amie, la défunte Nawal Marwan. Douglas est, lui, lié à un serment : « retrouve le visage de cette femme »⁶ lui avait demandé son père, et le fils avait « promis »⁷. Enfin, en tant que paléontologue, Douglas étudie les vestiges du passé, il incarne à ce titre « l'humus de la cité : la voix des ancêtres, de la mémoire »⁸ et renoue avec la fonction d'officiant

¹ Voir *supra*, IIIème partie, Chap.V.III.B. Renouer avec la dimension cyclique du mythe, p. 355-372.

² MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 19.

³ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Annonciation", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, *op. cit.*, p. 77.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 58.

⁷ *Ibid.*

⁸ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

précédemment évoquée. Il serait comme Hermile, un coryphée déclassé, dépossédé de son chœur et de ses liens privilégiés avec le divin. Il nous semble alors, à ce stade, nécessaire d'analyser une autre voix : celle de l'annonceur qui informe du massacre des quatorze femmes perpétré à l'université.

3.2.2.2. *L'annonceur*

Revenant sur les raisons qui poussent Aimée à garder son enfant, malgré le risque qu'elle encourt, Baptiste évoque un événement du passé, l'assassinat de 14 femmes à l'École polytechnique de Montréal. C'est l'annonceur qui colporte l'information :

« ANNONCEUR. Bonsoir, mesdames et messieurs. Des scènes épouvantables en fin de journée à l'École polytechnique de Montréal où un tireur fou a tué quatorze personnes et fait treize blessés. Les quatorze personnes tuées sont toutes des femmes. Après avoir semé la terreur sur plusieurs étages de l'édifice, il s'est enlevé la vie »¹.

Cet événement terrible réunit la collectivité dans la douleur : « De la voiture, à travers les vitres de la porte d'entrée de l'hôpital », dit Baptiste, « j'ai vu Aimée au milieu d'un groupe de gens, la tête levée vers un écran de télévision »². Ce malheur vient d'en haut (on l'apprend, « la tête levée »³ non plus vers le ciel, mais vers l'écran), suscitant la peur et la pitié des spectateurs qui observent ces victimes maculées de sang, « des jeunes sur lesquelles on fondait beaucoup d'espoir »⁴. La crainte et la compassion partagée concourent à faire de ce carnage une tragédie, ce que confirment les propos de Baptiste, qui constate que les « tragédies de [son] pays n'intéressent pas le monde »⁵. L'annonceur de la télévision crée un lien avec une violence transcendante, celle de l'Histoire ou d'événements sanglants. C'est un procédé récurrent de l'écriture de Wajdi Mouawad et qui s'explique par la volonté de l'auteur-metteur en scène de donner à entendre la « virtualité du monde »⁶ :

« Notre rapport intime au collectif ne fait que grandir, surtout dans un monde à ce point médiatisé. Nous sommes continuellement en présence de la rumeur et de la virtualité du monde. On peut bien nous dire qu'en ce moment, en Israël, en Syrie ou dans les Territoires occupés, il se passe telle ou telle chose, il n'en reste pas moins que ce sont les télévisions et autres médias qui nous le disent, et c'est donc virtuel pour nous. Nous sommes touchés, mais de manière complètement pervertie. [...] Notre propre réalité, concrète et quotidienne -il faut payer le loyer, rentrer à la maison, régler les divorces, prendre soin des enfants, etc.- est une réalité qui n'intéresse que nous, mais qui est inscrite dans un monde globale et virtuel qui touche tout le monde. C'est absolument majeur pour

¹ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 35.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ MOUAWAD Wajdi, "Crise", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 99.

moi. D'ailleurs, je n'arrive pas à écrire une pièce en ne me concentrant que sur un drame personnel. Il faut nécessairement que le monde s'ouvre à travers l'écriture»¹.

Tout l'enjeu de l'écriture mouawadienne est de rapprocher « la rumeur et [...] la virtualité du monde »² du spectateur, tout d'abord, en l'invitant à s'identifier à un personnage touché de près par ces événements (par un geste hypoténuse, le moi est invité à se confondre avec l'autre³), mais aussi en faisant entendre ces médias sur le plateau. C'est le cas ici, dans *Forêts*, mais la présence de ces médias-coryphées des tragédies modernes et contemporaines se retrouve aussi dans son *Ajax-cabaret* ou, plus récemment, dans *Tous des oiseaux*.

3.3. *Forêts*, ou l'asphyxie des battements de chœurs

À travers les étudiantes de l'École polytechnique de Montréal, les animaux du zoo ou les jeunes sacrifiés par les différentes guerres, on a pu mettre en évidence l'extinction de nombreuses voix collectives, réduites au silence et massacrées. Seuls subsistent quelques groupes épars renouant très fugacement avec les souvenirs du groupe choral antique ou de son coryphée. On peut supposer que l'ampleur de l'épaisseur temporelle, traversée par une histoire qui « embrasse sept générations »⁴, devait nécessairement asphyxier les battements du chœur antique. Contrairement à *Littoral* ou *Incendies*, où les protagonistes partaient en quête de leurs origines en se limitant, pour ainsi dire, à la génération de leurs parents, Loup, aidée du paléontologue Douglas Dupontel, s'enfonce dans des strates de passé autrement abyssales, puisqu'elle remonte à six générations. La « complexité dévorante de l'histoire et la nécessité de transparence du récit »⁵ étaient propices à l'effacement du collectif, dont on a pu, malgré tout, déceler quelques vestiges. Depuis les profondeurs de la terre, il convient, à présent, de lever les yeux aux *Ciels*, pour entrevoir d'éventuelles réminiscences du groupe choral dans ce dernier volet du *Sang des promesses*.

4. *Ciels*

Dernier volet de la tétralogie, *Ciels* rompt avec les trois autres textes qui la composent. Contrairement à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, « *Ciels* », rappelle Wajdi Mouawad, « ne supporte aucune référence au passé, ni à l'enfance, ni aux origines des protagonistes »⁶.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap.VII.IV.A.3 Le voyage hypoténuse du spectateur, p. 472.

⁴ FARCET Charlotte, "Postface" à *Forêts*, *op. cit.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, Babel Littérature, 2012, p. 10.

La pièce met en scène une cellule antiterroriste qui, depuis huit mois, espionne les conversations du monde pour déjouer un attentat qui menace l'humanité. Centré sur les cinq protagonistes, le spectacle est toutefois hanté par deux collectifs, qui peuvent apparaître comme des ombres du chœur antique : le chœur de voix immatérielles captées par l'unité antiterroriste et le jardin des statues formé par les spectateurs.

4.1. Un chœur de voix immatérielles

Dès le début de la représentation, le spectateur est immergé dans un enchevêtrement confus de voix entrelacées. « Rhizomes de vies invisibles » interceptés par la cellule antiterroriste, ces bribes vocales forment « un labyrinthe sonore où des conversations indépendantes se croisent et s'entrecroisent »¹ :

*« Lieu sans présence humaine.
Technologie informatique.
Ciel de millions de voix.
Chaos de langues, de paroles, d'intimités,
Interceptées, scandées, classées.
Un magma qui dure.
Un signal. Une voix est repérée »².*

Ce magma vocal, par son caractère collectif et anonyme, n'est pas sans rappeler la figure du chœur antique, d'autant qu'il semble, grâce à la poésie sonore qui en émane, renouer avec la fonction lyrique de ce dernier. Wajdi Mouawad s'est en effet inspiré d'une œuvre du plasticien Cory Arcangel pour créer cet enchevêtrement vocal : « un ciel en mouvement est projeté sur un écran ; un écran est installé devant, sur lequel le spectateur peut s'asseoir », traversé « par le murmure des voix qui depuis son arrivée l'entoure, en toutes langues »³. Pour autant, cet entrelacs joue un rôle certain dans la dramaturgie, puisque c'est de ce chaos langagier que la cellule anti-terroriste extrait les messages qu'elle cherche à décrypter. Pour cette création, Wajdi Mouawad a fait appel à des volontaires de toutes nationalités qui ont accepté d'être filmés pendant qu'ils parlaient dans leur propre idiome. Le tressage de ces langues multiples (vingt-trois langues sont représentées) éveille le souvenir du mythe de Babel, ce qui n'est pas anodin pour un spectacle qui traite, entre autres, de « l'incohérence du monde »⁴. « Le chœur », souligne Pierre Judet de la Combe, « est la poésie de son temps »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 15.

³ FARCET Charlotte, "Postface" à *Ciels*, *op. cit.*, p. 120.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Ciels, Dossier Pièce (dé)montée*, n°83, juillet 2009, SCÉREN/CRDP Académie de Paris, p. 14.

⁵ JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, *op. cit.*, p. 225.

On retrouve la trace de cette inspiration biblique dans *Soeurs*¹, mais la violence née de l'incompréhension des hommes résonne avec une force toute particulière dans la « Babel explosive »² que Wajdi Mouawad met en scène avec *Tous des oiseaux*. *Ciels* fait entendre un chœur polyglotte, tandis que dans la création de 2017, ce sont les protagonistes qui s'expriment chacun dans leur langue (allemand, anglais, arabe ou hébreu). Dans le dernier volet du *Sang des promesses*, les différentes langues ne sont pas incarnées. Cette « Babel immatérielle »³, dont les mots émanent du « ciel dense des voix humaines »⁴, semble malgré tout reliée au souvenir d'une transcendance, ce qui, une nouvelle fois, inscrit cette communauté sonore dans la filiation du chœur antique. Un autre collectif retient aussi notre attention dans notre investigation : le jardin de statues. Dans quelle mesure celui-ci peut-il apparaître comme une réminiscence chorale ?

4.2. Les statues, un chœur silencieux

Un chœur silencieux était de sa présence constante les protagonistes de *Ciels*. En effet, les divers membres de la cellule anti-terroriste se retrouvent régulièrement dans un lieu qui jouxte leur bureau, un jardin peuplé de statues : « ça procure un sentiment de présence, ça rappelle les êtres chers, les amis »⁵ déclare Blaise Centier à Clément Szymanowski.

« [Pour] ne pas craquer, il faut craquer, alors on se met à parler aux statues »⁶. De fait, ce chœur de pierres joue fréquemment le rôle de « confidents »⁷. Dolorosa Haché s'adresse par exemple à ses filles disparues par l'entremise de ces statues, « fragiles intercesseurs »⁸, tandis qu'à la mort de son fils Victor, Charlie Eliot Johns, interprété par John Arnold, « passe au milieu des statues et s'y appuie désespérément »⁹.

Ce collectif muet de statues de pierres est en réalité incarné par les spectateurs de *Ciels*. En effet, à la différence des trois premiers volets du *Sang des Promesses*, conçus dans un « rapport frontal », la scénographie de ce dernier volet « intègre les spectateurs dans le corps même de la représentation »¹⁰ et que Charlotte Farcet décrit précisément :

¹ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, op. cit., p. 24-25.

² von BOMHARD Alexandra, *Tous des oiseaux*, Wajdi Mouawad, Éditions Canopé, 2020, p. 53.

³ FARCET Charlotte, "Postface" à *Ciels*, op. cit., p. 128.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 10.

« Les spectateurs sont au centre, en dessous du niveau des scènes. Ils forment un carré homogène sans espace de circulation. Assis sur des tabourets pivotants, très proches les uns des autres, ils peuvent tourner à 360° et choisir le lieu où poser leur regard. [...] L'espace central -celui des spectateurs est un jardin de statues : les personnages viennent s'y promener et adressent aux statues-spectateurs leurs confidences. La présence des spectateurs est ainsi entièrement justifiée, complices au silence de pierre »¹.

La communauté spectatrice nous semble, à plusieurs égards, faire écho au chœur antique. Certes, son mutisme nous empêche une identification totale du public à celui-ci, si l'on se rappelle la fonction lyrique traditionnellement investie par ce groupe. Au lyrisme du chœur antique se substitue le silence de l'écoute collective. Par ailleurs, dans la tragédie grecque, le chœur se distingue du public, bien que, composé de citoyens, il évoque l'indéfectible lien qui unit le théâtre et la cité. À travers cette image du jardin de statues, l'auteur-metteur en scène, par l'écriture, textuelle et scénographique, intègre le public dans la narration. On glisse ici du chœur-acteur au chœur-spectateur. Le collectif anonyme joue un rôle de confident. Son importance dramaturgique est peut-être moindre que dans les créations précédemment évoquées, mais il revêt une fonction essentielle à la représentation. Sans lui, pas de spectacle. Cela vaut, certes, pour toute création théâtrale, mais nous souhaiterions pointer ici du doigt ce qui nous apparaît comme une particularité mouawadienne, au cœur de son geste hypoténuse.

Dans *Ciels*, Wajdi Mouawad intègre, dans son écriture-même la présence du public. Les personnages s'adressent à eux comme à un groupe, muet, certes, inanimé, certes, (ce sont des statues de pierre), mais un groupe constitutif de la fiction. Ces statues apparaissent comme des interlocuteurs des personnages, silencieux, certes, mais dont la présence est nécessaire à leurs épanchements. Par ailleurs, ceux-ci sont désignés comme un ensemble, un groupe. Ils forment un groupe uni, par les paroles des protagonistes, mais aussi par le dispositif scénographique :

« L'installation même des spectateurs contrarie les habitudes : la proximité des tabourets est telle qu'un rapport d'intimité physique est immédiat. Lorsqu'ils pivotent en sens contraires, les genoux des spectateurs se rencontrent. Ainsi les spectateurs forment-ils un corps à cent têtes, homogène, insécable et contre-nature »².

Le chœur silencieux de statues formé par les spectateurs de *Ciels* nous semble révélateur de la volonté mouawadienne de recréer, par un geste artistique hypoténuse, une communauté disparue. Il s'agit, pour l'auteur-metteur en scène, de retisser du lien, par la représentation théâtrale, par le recours à l'émotion ou aux mythes antiques, afin de réunir des individualités diamétralement opposées en leur rappelant leur commune humanité.

¹ FARCET Charlotte, "Postface" à *Ciels*, *op. cit.*, p. 123-125.

² *Ibid.*, p. 129.

Après avoir analysé, tour à tour, le déploiement du collectif dans chacun des volets du *Sang des Promesses*, afin de mettre en évidence ses éventuelles résonances avec le chœur antique, il convient de s'attarder aux deux réécritures que Wajdi Mouawad propose des pièces de Sophocle, à savoir *Inflammation du verbe vivre*, inspirée de *Philoctète* et *Les Larmes d'Œdipe*, née de sa lecture d'*Œdipe à Colone*. Comment celles-ci viennent-elles réactiver le souvenir du groupe choral ?

C. Les résurgences chorales dans les réécritures sophocléennes : *Inflammation du verbe vivre* et *Les Larmes d'Œdipe*

Souhaitant prendre ses distances avec l'écriture, Wajdi Mouawad décide de monter l'intégralité des tragédies de Sophocle. Il regroupe les sept pièces qui nous sont parvenues en trois ensembles : *Des Femmes* (composé des *Trachiniennes*, *Antigone* et *Électre*), *Des Héros* (*Œdipe-roi* et *Ajax*) et *Des Mourants* (*Philoctète* et *Œdipe à Colone*). Ce faisant, l'artiste s'oriente progressivement et malgré lui vers la réécriture¹.

Quelle place le chœur occupe-t-il dans *Inflammation du verbe vivre* et *Les Larmes d'Œdipe*, les deux variations conçues à partir de *Philoctète* et d'*Œdipe à Colone* ?

1. *Inflammation du verbe vivre*

Inflammation du verbe vivre raconte le parcours de Wahid, double de l'auteur-metteur en scène, qui se voit contraint de monter *Philoctète* de Sophocle malgré les terribles obstacles qui se dressent devant lui. Bouleversé par la mort de son ami Robert Davreu qui n'a pu achever la traduction de la pièce, le protagoniste est submergé par un dégoût profond pour la création. Trois groupes scandent la quête de l'artiste en mal d'inspiration : son « équipe »², un chœur d'oiseaux, une bande d'adolescents. Wahid s'adresse par ailleurs explicitement à la communauté spectatrice.

1.1. Des collectifs, relais de la quête du protagoniste

Trois collectifs accompagnent le personnage de l'auteur-metteur en scène dans son entreprise : la compagnie théâtrale, le chœur d'oiseaux et la bande d'adolescents.

¹ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. I. Panorama de l'œuvre de Wajdi Mouawad, p.37-58.

² MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, *op. cit.*, p. 16.

1.1.1. La compagnie théâtrale

Le premier collectif rencontré par Wahid est celui constitué par son « équipe »¹, la compagnie théâtrale à laquelle il appartient. Les membres de ce groupe sont nommés et individualisés, ce qui nous amènerait à les distinguer du personnage collectif choral. On discerne en effet Pierre, le directeur technique, François, scénographe, Maurice, le concepteur son, Antoine, l'administrateur, Désirée, l'assistante et Esther, la dramaturge. La personnalisation de chacun d'eux est cependant limitée. Le dialogue que ces membres établissent avec le protagoniste permet à celui-ci d'exposer son point de vue, et, ce faisant, de le clarifier. C'est suite à leur échange que Wahid part en Grèce pour trouver l'inspiration. Si la présence de ce collectif, éphémère et anecdotique, n'est jamais reliée à une quelconque transcendance, elle répond à une nécessité dramaturgique réelle. Cette communauté se voit par ailleurs relayée par deux autres groupes dans l'accompagnement du protagoniste.

1.1.2. Le « chœur »² des oiseaux

L'artiste part donc en Grèce, sur les traces de Philoctète. Chemin faisant, il entend « les oiseaux unir leurs cris les uns aux autres », « formant un chœur rauque et effroyable pour s'adresser à [lui] »³ :

« OISEAUX. Toi, homme ni du monde d'en haut ni du monde d'en bas. Écoute. Nous sommes les oiseaux des douleurs, chacun d'entre nous est une douleur infligée, jamais refermée, oubliée, jetée ici dans l'Hadès et qui pourtant continue à tourner et à hurler et à dire son nom. Nous sommes chacun d'entre nous une blessure ouverte, béante depuis le début du temps. Écoute, chacun d'entre nous continue à hurler les douleurs injustes, infligées à chaque vivant depuis la nuit des temps. Ici est le lieu où sont jetées les douleurs oubliées, jamais refermées de chaque vivant depuis la nuit des temps. Écoute, entends, toi, homme qui n'est plus ni du monde d'en haut ni du monde d'en bas. Prends sur toi cette douleur jamais consolée, prends-nous ; chaque oiseau en toi, chaque oiseau ici hurlant, prends-le, prends-le, écoute, écoute chaque objet ici ; hurle, crie, pleure, pleure avec nous toutes les douleurs inconsolées, toi, homme ni du monde d'en haut ni du monde d'en bas. Ici est le trou des déjections inconsolées, des enfants inconsolés, des hommes, des animaux, des bêtes qui continuent, écorchées, à crier, à hurler. Prends-les en toi, ils sont là, ils sont là, ils sont à toi. Nous sommes en toi. Nous sommes toi, chaque oiseau ici fibre atome de ton corps de ton être de ton âme qui hurle et qui crie depuis bien plus longtemps que ta naissance et qui porte en elle les inflammations des colères et du temps. Homme ni du monde d'en haut ni du monde d'en bas. Nous sommes ici. Écoute, écoute, quand le monde ancien tombe et que le monde nouveau ne s'est pas encore relevé s'ouvre le temps

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*

des monstres. Écoute, homme ni en haut ni en bas, porte en toi l'interstice du temps, et sauve-nous »¹.

La collectivité anonyme qu'incarnent les oiseaux est explicitement assimilée à un « chœur »². Charriant le souvenir des temps anciens et des douleurs passées, elle renoue aussi avec la fonction lyrique du groupe choral. Les répétitions dessinent en effet une langue versifiée (rappelons que le vers est, étymologiquement, *versus*, le retour) et poétique, qui rappelle celle des choreutes. Les oiseaux s'expriment à l'unisson, mais cette voix collective naît de l'adjonction de multiples individualités criardes dont la disharmonie est soulignée par l'écriture polyphonique du spectacle. La profération du texte est entrelacée de crailllements discordants auxquels s'adjoignent les images des ordures du « dépotoir »³. La position surplombante des oiseaux invite Wahid à dialoguer avec « quelque chose de plus grand »⁴, esquissant le souvenir confus d'un reste de transcendance. L'émotion tragique est par ailleurs convoquée, à travers la crainte que suscite ce chœur de volatiles, « effroyable »⁵, et la compassion qu'inspire la déclinaison des douleurs : « hurle, crie, pleure, pleure avec nous toutes les douleurs inconsolées »⁶. Tous ces oiseaux sont autant de Philoctète, incarnant chacun une « douleur infligée, jamais refermée »⁷. Dans une démarche presque christique, Wahid est invité à prendre sur lui la somme de ces maux : « Prends-les en toi, ils sont là, ils sont là, ils sont à toi »⁸. Ce chœur de volatiles, qui apparaît très ponctuellement dans ce spectacle, ressurgit, indirectement, dans le titre d'une autre création : *Tous des oiseaux*. Lors de la soirée organisée au Théâtre de la Colline à l'issue du premier confinement⁹, l'auteur-metteur en scène a par ailleurs fait entendre un autre texte inédit dans lequel les jeunes comédiens du CNSAD ont interprété un autre chœur d'oiseaux. Toujours est-il que dans *Inflammation du verbe vivre*, Wahid continue ensuite sa quête au cours de laquelle il rencontre un dernier collectif, formé par quelques adolescents.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral, Incendies et Forêts*", art. cit.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 35.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Soirée de réouverture du Théâtre de la Colline organisée le lundi 22 juin 2020, après le premier confinement dû à l'épidémie de coronavirus.

1.1.3. La bande d'adolescents

Wahid croise trois jeunes Grecs au cours de son périple. Ceux-ci apparaissent comme les porte-parole des Néoptolème d'aujourd'hui, « ces adolescents suicidés »¹. Représentant un collectif qui les dépasse, ils sont présentés comme des ombres peuplant un espace désaffecté :

« Wahid pénètre dans un territoire nouveau. Il découvre un lieu désaffecté. Une ancienne école peut-être. Des éclats de verre jonchent le sol. Devant lui surgissent trois adolescents qui le fixent. Katarina, Christos et Andreas. Wahid fait un pas, ils s'enfuient. Il part aussitôt à leur poursuite. Sa course le conduit à travers un dédale de corridors, d'escaliers et de bâtiments aux portes tombées et aux fenêtres sans vitres. Parfois il croise un chien. Au loin, la mer. Courant à droite et à gauche, suivant les bruits des pas des adolescents. Wahid finit par aboutir dans une petite pièce. Il y a une porte derrière laquelle les trois adolescents l'attendent. [...] Il ouvre la porte »²

Dans ce spectacle, Wahid (interprété par Wajdi Mouawad) est le seul personnage à être incarné. La scénographie imaginée par Emmanuel Clolus déploie un écran à lamelles en fond de scène. Espace de projection, cet écran est également une zone à travers laquelle le protagoniste peut aller et venir, apparaître et disparaître, afin d'évoluer sur le plateau et dans les coulisses. À ce moment de la représentation, Wahid, qui hésite entre la vie et la mort, se trouve dans l'Hadès. Telles des ombres du monde d'en bas, les trois jeunes, qui évoluent dans un espace vide, fantomatique, composé d'éléments dépossédés de leur utilité (« portes tombées », « fenêtres sans vitres »³), sont représentés par des projections vidéo. La dissociation de l'image et du son lors de la course effrénée dans les couloirs des Enfers (lorsque Wahid tente de les appréhender, on entend le bruit de leur pas, mais sans les voir) met en évidence leur évanescence. « Pour nous, la vie a été une fête macabre » explique Katarina. « Imagine », surenchérit Andreas, « tu nais dans une discothèque, et la vie, c'est ça, une discothèque commerciale »⁴. Ces déclarations sont suivies d'une plongée dans la boîte de nuit : chaos sonore, musique assourdissante et saturation stroboscopique d'images violentes immergent le spectateur dans un univers vicié, suggérant que ces jeunes étaient déjà condamnés par l'espace où ils ont grandi. Leur mort était inéluctable. Ces trois ombres sont métonymiques de la foule de jeunes anéantis par les générations supérieures. Leur auto-destruction, bien que plurielle, est vécue de manière isolée, ce qui souligne l'atomisation de la révolte et du mal être. La réunion de ces trois figures adolescentes crée un groupe choral

¹ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 46.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

paradoxal : « l' *humus* de la cité [,] la voix des ancêtres, de la mémoire »¹ est, non seulement, désincarné, mais aussi porté par des jeunes. « Le suicide adolescent dit l'impossibilité de vivre dans une époque qui sacrifie les idéaux et la jeunesse, une époque où les jeunes sont déjà vieux, et les vivants, déjà morts »². Cette bande, croisée par Wahid, joue cependant un rôle majeur dans sa quête. Dans la pièce de Sophocle, Néoptolème tente de convaincre Philoctète de regagner Troie pour gagner la guerre.

De même, Katarina, Andreas et Christos persuadent le protagoniste de repartir au combat. Seulement, pour l'auteur-metteur en scène, la bataille à mener est artistique :

« *Katarina se penche et murmure à l'oreille de Wahid*

KATARINA. Philoctète, fils de Péas, écoute-moi : tu dois regagner la plaine de Troie. Là, il te faudra mener le combat prescrit par l'oracle. Après, victorieux, tu pourras retrouver le ciel de ton pays où t'attendent les êtres qui te sont chers.

WAHID. Quelle est donc ma Troie ? Comment la retrouver ?

CHRISTOS. Troie est ce rivage connu de toi seul. Tu devras te battre pour sauvegarder ton lien au langage. Celui qui a plu à ton cœur aux temps anciens de l'enfance. La poésie. La poésie est le seul chemin »³.

Les adolescents réorientent Wahid vers la poésie, lui redonnant le goût de vivre et de la création. Nous montrerons ultérieurement dans quelle mesure ces jeunes, passeurs de vérité, participent du geste hypoténuse mouawadien⁴. Il convient à présent d'analyser comment le protagoniste ne cesse de convoquer, par son discours, les spectateurs, les amenant à se concevoir comme une communauté unie.

1.2. L' « assemblée des morts »⁵, un chœur de spectateurs ?

Inflammation du verbe vivre est ponctué d'adresses au public. Dès le début du spectacle, le protagoniste parle « *aux ombres devant lui* »⁶, les inscrivant ainsi dans son univers fictionnel. Plongés dans le noir de la salle, les spectateurs apparaissent à l'acteur comme des « ombres »⁷, mais, pour le personnage qui hésite entre la vie et la mort, ils deviennent des spectres constituant « l'assemblée des morts »⁸. Au seuil de la représentation,

¹ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

² von BOMHARD Alexandra, "Fantômes adolescents dans l'œuvre de Wajdi Mouawad", Communication effectuée dans le cadre de la Journée d'études qui eut lieu à l'Université d'Artois, « Textes et cultures », dans le cadre de l'EA 4028, équipe Praxis et esthétique des arts, organisée par Sandrine Le Pors et Marie Garré Nicoară le mercredi 26 avril 2017.

³ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, *op. cit.*, p. 49-50.

⁴ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.II.B.3.2 Dissémination des indices, p. 462-463.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, *op. cit.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 22.

Wahid expose en ces termes son projet : « Vous rassembler, vous, la grande communauté des morts, pour, vous racontant, trouver force et courage à l’instant où je rouvrirai les yeux pour recouvrer la lumière de la vie »¹. Par cette métaphore, le locuteur engage son public sur la voie de l’imagination, et, parfois, de l’humour :

« WAHID. Étant donné l’importance que le théâtre a dans cette histoire, j’aimerais, par délicatesse auprès de ceux, ici, dont les existences ont été antérieures à la naissance de la tragédie, oser un résumé. Le théâtre est né en Grèce sous le siècle de Périclès. Est-ce qu’il y en a parmi vous qui sont morts avant le siècle de Périclès ? »²,

ou, plus tardivement dans la pièce : « Est-ce que Victor Hugo est dans la salle ? »³. Ces adresses au public ponctuent le spectacle, jusqu’à la révélation finale, elle aussi adressée

« (*aux ombres*). Ramener à la vie sa vie ensevelie. Au bout du crayon, porter la parole des morts. [...] Réapprendre à parler, à inventer les mots nouveaux pour faire rire et pleurer morts et vivants. Un dans la multitude ! [...] Vivre ! Vivre ! Ce serait donc cela, vivre ! Tout n’est donc pas perdu. [...]

*Dans l’ambulance, Wahid ouvre lentement les yeux »*⁴.

Ainsi donc, en comparant les spectateurs à une « grande communauté de morts », Wahid les plonge dans un univers fictionnel, tout en les invitant à se concevoir comme une assemblée réunie par les mots. « Un dans la multitude ! »⁵. Chaque individu se fond dans la foule des ombres reliées entre elles par la narration et l’émotion partagées, comme nous le montrerons ultérieurement⁶.

Inflammation du verbe vivre est donc traversée par quelques résurgences lointaines du chœur antique, mais esquisse également, dans son écriture, un mouvement réunissant les spectateurs en une assemblée. Dans quelle mesure la figure chorale se voit-elle réinvestie dans *Les Larmes d’Œdipe*, cette autre réécriture inspirée de Sophocle ?

3. 2 L’oratorio des *Larmes*

Dans sa réécriture d’*Œdipe à Colone* de Sophocle, intitulée *Les Larmes d’Œdipe*, Wajdi Mouawad fait dialoguer l’œuvre antique avec la récente crise grecque. La mort du héros tragique entre en résonance avec celle du jeune manifestant, Alexandros Gregoropoulos, tué

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 15

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 15

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap.VII.IV.A.3 Le voyage hypoténuse du spectateur, p. 472.

par un agent de police. L'événement fut à l'origine des violentes émeutes de 2008. Formellement, la pièce est présentée comme un « oratorio poétique »¹.

Le spectateur est amené à pleurer la disparition progressive de ces deux mourants jusqu'à leur trépas, dans un dialogue dramatique ponctué de chants lyriques. L'auteur-metteur en scène renoue alors avec une des émotions originelles de « la tragédie », qui, « à l'opposé du discours civique, dit, grâce à l'oratorio, le deuil ineffable »². Pourtant, ce choix peut étonner si l'on se souvient de l'impératif narratif du dramaturge franco-libanais. En effet, Wajdi Mouawad ne cesse de proclamer son envie de raconter des histoires. Ainsi, lorsque l'auteur citait Walter Benjamin « On ne sait plus raconter des histoires, on ne sait plus que se plaindre »³, c'était pour mieux prendre ses distances avec ce propos, en affirmant combien « la nécessité de la narration [s'était] imposée à [lui] »⁴. La tension entre la forme de l'oratorio, présage de plainte et *lamento*, et le caractère indispensable de la narration pour l'auteur-metteur en scène, est perceptible. Elle se concrétise, dans ce texte, à travers une présence chorale explicite, quoique réduite, à travers le personnage du coryphée. Des divers personnages que Sophocle met en scène dans sa pièce, Wajdi Mouawad n'en retient, en plus du chef de chœur, que deux : Œdipe (incarné par Patrick Le Mauff) et Antigone (que joue Charlotte Farcet). Ces héros se confondent avec les figures antiques : le premier, parricide et incestueux, est un aveugle, banni de sa cité, qui erre, vagabond guidé par la seconde, sa fille et sœur.

La présence du coryphée permet de relier le temps du mythe à l'époque contemporaine. Le personnage est un Grec de 2008, un homme du spectacle, touché par les émeutes qui déchirent son pays. « Témoin des événements »⁵, il relaye ce qui advient (c'est lui qui, à la fin de la pièce, apprend la mort du jeune adolescent grâce à son téléphone portable⁶), tout en étant investi d'une fonction lyrique indéniable. La partition du coryphée est, en effet, fréquemment versifiée et chantée par son interprète, le ténor Jérôme Billy. La mélodie vocale enveloppe d'autant plus le spectateur que sa vision est ténue. Seules les silhouettes des comédiens surgissent derrière un rideau, qui, par un jeu d'ombres et lumières, ne laisse entrevoir que le contour des corps.

¹ <https://www.colline.fr/spectacles/les-larmes-doedipe>

² LORAUX Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. Les essais, 1999, p. 44.

³ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le festival d'Avignon 2009, op. cit.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ LACARRIÈRE Jacques, *ibid.*

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Les Larmes d'Œdipe*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2016, p. 37.



Les Larmes d'Œdipe, inspiré d'*Œdipe à Colone* de Sophocle, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, Œdipe (Patrick Le Mauff) et Antigone (Charlotte Farcet), Mons, 2015 © Juliette Parisot

Il faut chanter pour « consoler »¹, « comprendre »² et peut-être aussi, pour réunir les hommes souffrants. C'est du moins ainsi que le personnage définit le théâtre, qui est le lieu où échouent Œdipe et Antigone : « Un refuge pour les hommes, consacré par les hommes, où l'on pleure ensemble les douleurs des hommes »³. Une fois encore, la réécriture mouawadienne oriente vers une communauté spectatrice. Alors que le coryphée préfère s'extraire de la « vague déferlante des folies » inéluctable à l'annonce de la mort d'Alexandros :

« Les indignations se dresseront les unes contre les autres et, dans le chaos, plus rien d'audible ne sera possible pour pleurer doucement la mort de l'enfant. Je préfère rester ici. Anonyme avec des anonymes dans les ruines de ce théâtre, à simplement chanter »⁴,

Antigone rappelle la nécessité de « retrouver la solidarité de ceux avec qui on partage espoir et ébranlement »⁵. Le théâtre mouawadien n'est-il pas justement ce lieu, qui, reliant, d'un trait hypoténuse, l'actualité la plus brûlante au passé mythique le plus ancien, cherche à revivifier, au fond de chacun de nous, « le sens de l'humain »⁶ ?

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*

⁶ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 22.

C'est « par le partage des émotions, permis par une narration où la fable théâtrale fait écho à l'Histoire, que, dans *Les Larmes d'Œdipe* perlent quelques traces de consolation »¹, faisant éprouver, à chaque membre du public la « solidarité des ébranlés »².

Après avoir analysé les résurgences du chœur dans l'écriture, textuelle et scénique, de Wajdi Mouawad, nous nous attardons sur ses mises en scène de cette grande figure antique.

III. METTRE EN SCÈNE LE CHŒUR TRAGIQUE

Deux mises en scène du chœur ressortent dans la création mouawadienne. Il y a, tout d'abord, le chœur du *Projet Sophocle*, celui *Des Femmes* en particulier, puisque l'artiste s'oriente ensuite progressivement, nous l'avons vu³, vers la réécriture. Il faudra aussi évoquer le chœur de jeunes comédiens du CNSAD mobilisés pour la création de *Notre Innocence*.

A. Le chœur du Projet Sophocle

Après l'aventure du *Sang des promesses* et de *Seuls*, Wajdi Mouawad éprouve le besoin de prendre ses distances avec l'écriture en retrouvant un auteur particulièrement cher à son cœur : Sophocle. À Jean-François Perrier qui lui demande ce qui le touche particulièrement chez ce père fondateur de la tragédie, l'artiste répond :

« La révélation des aveuglements. Leur mise en lumière. La violence de ce que signifie se connaître soi-même. Dans les sept tragédies de Sophocle qui nous sont parvenues, le personnage tragique, ou plutôt celui sur lequel s'abat le tragique, est aveugle jusqu'à la révélation de son aveuglement, instant qui précède de peu sa chute. L'instant de la révélation du monstrueux me taraude. Je sais qu'il y a, en moi, un point aveugle, un endroit que je ne vois pas et que les autres voient davantage que moi. Si je le voyais, s'il se révélait à moi, que resterait-il de moi, de ma raison ? Sophocle décrit aussi un monde qui prend conscience de son désenchantement. La chute du monde homérique au siècle de Périclès produit un fracas qui donne naissance à la démocratie, à la philosophie et au théâtre. Le siècle de Sophocle comprend que le monde est souffrance, douleur et indifférence des dieux. Évoquer la chute des innocences me touche profondément, tant elle me semble au cœur des chagrins de notre époque »⁴.

¹ von BOMHARD Alexandra, "Les Larmes d'Œdipe, de Wajdi Mouawad : une fable de consolation", communication lors de la Journée d'Études #1 *L'Invention de l'Histoire*, organisée par Marjorie Bertin et Caroline Masini, dans le cadre du cycle de recherche « Politique de la fable contemporaine », Université Paris III Censier, le vendredi 20 octobre 2017.

² PATOČKA Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, traduction Érika Abrams, Lagrasse, Éditions Verdier, 2007, [1981], p. 207.

³ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. I. Panorama de l'œuvre de Wajdi Mouawad, p.37-58.

⁴ MOUAWAD Wajdi, Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon, juillet 2011, *Dossier pédagogique* élaboré par le Théâtre des Célestins de Lyon autour du spectacle *Des Femmes*, p. 17.

À l'organisation habituellement retenue pour les tragédies sophocléennes, opposant, au cycle thébain, le cycle troyen, Wajdi Mouawad préfère un regroupement thématique. L'intégrale s'ouvre sur le volet *Des Femmes*, composé des *Trachiniennes*, *Électre* et *Antigone*, suivi des *Héros* (*Ajax* et *Œdipe-roi*), pour s'achever avec *Des Mourants* (*Philoctète* et *Œdipe à Colone*). Pour la traduction du texte, il fait appel à son ami, le poète Robert Davreu.

1. La traduction de Robert Davreu

La traduction de Robert Davreu rejoint intimement le geste créatif de Wajdi Mouawad. L'helléniste rappelle que son goût de la langue et de la poésie est ce qui lui permet de retrouver les fondements de notre humanité. Pour renouer avec « l'expérience de l'homme antique », il faudrait parvenir à retrouver cette « ivresse, par laquelle chacun [...] faisait seul l'expérience du plus proche et du plus lointain, mais la faisait seul en communauté »¹. Aussi veille-t-il à placer sa traduction sous le signe de la polysémie et de l'exigence.

« Traduire Sophocle voulait donc dire, non point le faire comparaître, comme n'a que trop tendance à le suggérer le verbe en français, mais d'abord et avant tout, nous traduire devant lui : non pas donc le ramener à la petite mesure de notre jugement, mais nous ouvrir autant qu'il est en notre pouvoir à ce que, dans sa singularité même, il a d'universel [...]. Il nous fallait nous approprier à l'écoute des œuvres de Sophocle, nous rendre propres à les recevoir, nous adapter à elles pour en offrir le présent »².

Confiant dans « la magie du théâtre »³, dans la capacité des corps et de la présence à retrouver un rapport respectueux, libre et surtout sensible au texte grec, le poète refuse la modernisation de la langue antique, rejetant le parti qui consisterait à se contenter toujours du « plus petit dénominateur commun »⁴. Il entend au contraire « préserver la métaphore première »⁵, la « violence des sentiments, la crudité parfois des images »⁶ de la poésie de Sophocle afin de relier le public d'aujourd'hui aux hommes d'antan. Le souhait du traducteur épouse celui d'un auteur-metteur en scène, qui, à travers ses créations, tente de recréer, ne serait-ce qu'un instant, le souvenir collectif de notre commune humanité.

Si, d'ailleurs, le chœur sophocléen⁷ intéresse Wajdi Mouawad, c'est parce qu'il est dans un entre-deux, un doute permanent, oscillant entre enchantement et désenchantement. Qu'« en est-il du chant ? » s'interroge en ce sens Robert Davreu,

¹ BENJAMIN Walter, cité par Robert Davreu, dans "Traduire Sophocle ?", in *Traduire Sophocle, op. cit.*, p. 22.

² DAVREU Robert, *op. cit.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir *supra*, III^{ème} partie, Chap.V.I Le choix de Sophocle ou la soif de réenchanter le monde, p.317-320.

« le chant, l'enthousiasme du chant, est lui-même d'une certaine manière miné par l'ironie tragique. Le chœur, comme le peuple, se leurre souvent sur le sens de ce qu'il voit et ce qu'il entend, et il doit déchanter, c'est-à-dire chanter encore le désenchantement quand il est confronté à ce qui se révèle avoir été sa méprise, pour ne pas dire son aveuglement, à l'instar des héros. Au lyrisme de l'illusion lyrique vient donc se superposer un lyrisme du désenchantement, comme si déjà, du temps de Sophocle, la tâche poétique était de sauver ce qui reste (Hölderlin) une fois consommé le désastre »¹.

Pour faire résonner, des noirs tréfonds du malheur, les derniers éclats de poésie, Wajdi Mouawad fait le choix d'un chœur rock antique.

2. Des Femmes, ou le chœur rock antique

D'emblée, la question du chœur s'est posée au metteur en scène, avec les difficultés qui lui sont inhérentes :

« "Qu'est-ce qu'un chœur ? Qu'est-ce qu'un groupe qui dit le même texte d'une seule voix ?". Aujourd'hui, ces questions renvoient à des images insupportables, qui ont construit des monstruosité dont l'Europe et le 20^{ème} siècle sont sortis totalement détruits, blessés dans leur humanité et leur conception de l'homme. Plus profondément encore, la divinité comme sens collectif a disparu »²

Le souvenir des slogans scandés à l'unisson lors de réunions fascistes, tout comme le lien au divin disparu amènent l'artiste à repenser cette figure collective antique. La nécessité de la musique et de la poésie d'une part, de l'ébranlement, d'autre part, se sont imposées. Wajdi Mouawad fait alors appel à son ami Bertrand Cantat, ainsi qu'à Bernard Falaise, Alexander MacSween et Pascal Humbert, pour composer les musiques du chœur du spectacle. La présence du chanteur de Noir Désir, qui fut condamné pour la mort de sa compagne Marie Trintignant, suscite une polémique qui marque durablement l'auteur-metteur en scène.

2.1. Musique, poésie et ébranlement

Wajdi Mouawad cherche à retrouver ce qui peut redonner sens au collectif aujourd'hui. « En occident, le chœur n'existe que dans le domaine du fait divers, lorsque le peuple s'exprime dans un déversement intense de haine. L'envie d'un chœur qui soit apaisant »³ s'est alors imposée, et avec elle, la nécessité de l'ébranlement. Persuadé que la solution se trouve dans le texte de Sophocle, l'artiste relit *Antigone*. Dans la parodos, le chœur chante :

¹ DAVREU Robert, *op. cit.*, p. 37.

² MOUAWAD Wajdi, *Dossier pédagogique* élaboré par le Théâtre des Célestins de Lyon autour du spectacle *Des Femmes*, p. 25.

³ MOUAWAD Wajdi, "Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon", juillet 2011, *Dossier pédagogique* élaboré par le Théâtre des Célestins de Lyon autour du spectacle *Des Femmes*, p. 19.

« Rendons-nous dans les temples des dieux,
Toute la nuit chantons, dansons pour eux,
Et que Dionysos notre guide,
Ébranle sous ses pas le sol thébain »¹

Qu'est-ce qui, à l'époque actuelle, « ébranle » encore le sol sous nos pieds ? se demande Wajdi Mouawad. Alors que le metteur en scène voyait, au départ, le chœur comme la voix de la mesure, il comprend que cette figure tragique peut incarner la folie dionysiaque : « le chœur n'était pas le lieu moral comme je le croyais a priori »². Il était, tout au contraire, « lieu de la déraison, puisqu'il en était né, issu de la [...] bacchanale, des fêtes religieuses où l'on entrait dans des états de transe tels qu'on en perdait la raison »³. L'artiste pense alors aux matchs de football, aux grandes messes du rock :

« J'ai écouté tout ce que je trouvais comme musique rock, ce que j'aimais ou ce que je n'aimais pas, du rock trash allemand, du rock russe, AC/DC, les Rolling Stones, puis Nirvana, Jim Morrison... J'ai réalisé peu à peu que ce qui convenait le mieux pour ce projet étaient les chanteurs qui sont restés proches d'une certaine conception de la poésie... Étant ami de longue date avec Bertrand Cantat, je lui ai demandé son avis. Nous avons commencé à en parler, je lui ai donné les textes et, au fur et à mesure de nos rencontres, nous avons convenu qu'il composerait la musique de cette aventure, en compagnie de Bernard Falaise, Alexander MacSween et Pascal Humbert »⁴

Plusieurs critiques soulignent la force de ce choix scénique : « le principal apport », écrit Micheline B. Servin,

« est la musique originale composée par B. Cantat, B. Falaise, P. Humbert, Alexander MacSween, ces trois-ci jouant en direct (guitare, basse, batterie) ; de genre rock, elle allie le rythme et les mélodies avec une tension et une présence discrète »⁵.

¹ SOPHOCLE, *Antigone*, traduction Robert Davreu, Arles, Actes-Sud Papier, 2011, p. 10.

² MOUAWAD Wajdi, *op. cit.*, p. 24.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon", juillet 2011, *op. cit.*, p. 19.

⁵ SERVIN Micheline B., "Un prélude et le 65ème Festival d'Avignon", *Les Temps modernes*, 2011/4 (n°665), p. 210-269.



Les Trachiniennes, de Sophocle, mise en scène de Wajdi Mouawad, Coryphée (Marie-Eve Perron), Déjanire (Sylvie Drapeau), Choreute (Bertrand Cantat), Le Rocher, Cenon (Gironde), 2011©Jean-Louis Fernandez

Quant à Anne de Crémoux, elle met en évidence le « rôle prépondérant »¹ de la musique et de son coryphée : « Ce "chœur" impose sa force tout au long de la trilogie, et en particulier [...] Bertrand Cantat »². La scénographie est mise à contribution pour donner à voir le statut particulier de ce collectif musical. Une plate-forme roulante, qui rappelle « l'eccyclème »³, permet au groupe d'évoluer dans un autre espace que les protagonistes, tout en restant à la vue des spectateurs. Renouant, par la musique, avec la fonction lyrique du chœur antique, il apparaît aussi, par ce décrochement spatial, comme celui qui porte « un commentaire extérieur [sur] ce qui se passe »⁴. L'universitaire rappelle aussi le caractère troublant de la présence de Bertrand Cantat « pour des pièces qui évoquent des violences endurées par les femmes »⁵.

2.2. Scandale

On ne mentionnera que très rapidement le scandale provoqué par la participation du chanteur de Noir Désir à cette mise en scène. La polémique naît au Canada où le spectacle devait être présenté en 2012, mais elle prend de l'ampleur lorsque Jean-Louis Trintignant, qui était censé enregistrer à Avignon une lecture pour France Culture, fait savoir qu'« il refusait de se produire dans la même ville que le meurtrier de sa fille »⁶. Bertrand Cantat annonce qu'il ne jouera pas à Avignon, où le spectacle était programmé en juillet 2011. Si certaines

¹ de CRÉMOUX Anne, " Sophocle et Mouawad à Mons : les derniers jours du mois de juin ", 10 août 2015, *L'Antiquité autrement*, article disponible en ligne : <https://insula.univ-lille3.fr/2015/08/sophocle-et-mouawad-a-mons/>.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ SOLIS René, "Sophocle en Cantat triste", *Libération* du 30 juin 2011.

suspensions se font entendre (« Difficile », dit le journaliste, « de démêler chez Mouawad la part d'intuition géniale, de générosité, de naïveté et de calcul de faire de Cantat le cœur de son projet »¹), il est évident que le scandale heurte durablement l'auteur-metteur en scène. Celui-ci évoque par exemple la polémique dans la préface qui précède ses réécritures inspirées des deux dernières pièces de Sophocle qu'il devait monter : *Inflammation du verbe vivre*, d'après *Philoctète* et *Les Larmes d'Œdipe*, d'après *Œdipe à Colone* : « Certaines péripéties prirent un tournant public avec le spectacle *Des femmes* devenant sujets de société, convoquant la loi, la morale, la justice, la poésie et l'éthique »². Toujours est-il que Bertrand Cantat ne fait plus partie du cœur d'*Œdipe-roi*. Quant au cœur des machines qui ouvre l'*Ajax-cabaret*, il semble répondre à une nécessité, pour l'artiste, de régler ses comptes avec un certain nombre de médias. En tout état de cause, il apparaît que, peu après cette querelle, Wajdi Mouawad délaisse la mise en scène pour revenir à l'écriture.

3. Le cœur des *Héros*

Des Héros est le deuxième ensemble qui compose l'intégrale Sophocle montée par Wajdi Mouawad. Le diptyque regroupe *Œdipe-roi*, mise en scène fidèle au texte grec, et *Ajax-cabaret*, qui consiste en une adaptation du texte antique.

3.1. Le cœur dans *Œdipe-roi*

Montant *Œdipe-roi* dans le cadre son intégrale Sophocle, Wajdi Mouawad se retrouve confronté à ce texte pour la deuxième fois. Il l'avait en effet déjà représenté au Théâtre Denise Pelletier à Montréal. La mise en scène de 2014 rappelle, à certains égards, celle de 1998³. Trois divergences d'importance sont toutefois notables : la distribution, la traduction (pour sa première création, Wajdi Mouawad avait repris la traduction de Jacques Lacarrière. En 2014, il utilise celle de Robert Davreu) et le cœur. Si l'orchestration des déplacements du collectif antique semblent assez similaires dans les deux spectacles, les choix musicaux sont, quant à eux, fondamentalement distincts. « Au premier plan », témoigne Alexandre Lazaridès qui vit le spectacle à Montréal,

« côté jardin en général, le Coryphée et les quatre membres du cœur forment un groupe sculptural soumis à une chorégraphie mystérieuse ; avec des gestes ralentis au point d'en paraître pétrifiés, ils évoluent et tournent sur place comme en état d'apesanteur. Lorsqu'ils

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, "Le bonheur du malheur", *Inflammation du verbe vivre*, *op. cit.*, p. 7.

³ Sur la comparaison de ces deux mises en scène, voir *supra*, 1^{ère} partie, Chap. II.I.A.1 Œdipe en scène, p. 61-64.

interviennent par la parole, plutôt que de réciter le texte à l'unisson, ils le font tour à tour, de façon complémentaire »¹,

ce qui rejoint la description que Cecilia Galindo fit du spectacle de 2014, remarquant que la plupart des « personnages (les [...] membres du Chœur inclus) [...] errent sur le plateau et se déplacent au ralenti, muets et inexpressifs, comme s'ils attendaient leur tour de parole pour se réanimer »². Le comédien Jocelyn Lagarrigue qui interprétait les messagers dans cette mise en scène rappelle, lors d'un entretien, qu'ils étaient tous comme des « planètes »³, en orbite autour d'Œdipe. Quant au chœur, il était incarné par Bernard Falaise, qui a composé la musique, Igor Quezada et Jérôme Billy qui chantaient. Le choix de ces deux interprètes, le premier issu du rock, le second, du chant lyrique, entrelaçait des univers musicaux très différents. Ce « mélange d'ingrédients explosif »⁴ laissait percevoir une once d'harmonie poétique derrière la violence saturée de la révélation.

3.2. Le chœur de machines dans *Ajax-cabaret*

Profondément marqué par le scandale qui surgit de la participation de Bertrand Cantat au chœur des *Femmes*, *Ajax-cabaret* y fait explicitement allusion. Dans ce spectacle, qui se présente comme un collage de matériaux divers (extraits de la tragédie de Sophocle, ou de textes composés par l'auteur contemporain, films vidéo, chansons rock inspirées de poèmes de Robert Davreu, mises en musique par Bernard Falaise...), on aperçoit notamment, quelques images du bureau de l'écrivain, jonché, entre autres, de journaux ou d'un album de Noir Désir. La polémique est évoquée. Ce spectacle marque une prise de distance de l'artiste avec la stricte mise en scène. Il réoriente Wajdi Mouawad sur la voie de l'écriture, même si elle ne se manifeste, dans cette création, que par bribes. Toujours est-il qu'un chœur inanimé prend le devant de la scène. Postes de radio, de télévision, ordinateur ou téléphone portables, montés sur pied, sont les « maîtres de cérémonie »⁵ orchestrant le cabaret.

¹ LAZARIDÈS Alexandre, "Contrepoint visuel : *Œdipe roi*", in *Jeu : revue de théâtre*, n°87, (2), 1998, p. 62.

² GALINDO Cecilia, "Révéler ce qui est caché. Une critique du spectacle : *Des Héros : Ajax/Œdipe Roi*, mise en scène W. Mouawad à la Comédie de Genève, du 21 au 26 janvier 2016", *L'Atelier critique. L'actualité théâtrale en Suisse romande, sous la plume des étudiants*, article disponible en ligne : <https://wp.unil.ch/ateliercritique/2014/01/reveler/>.

³ LAGARRIGUE Jocelyn, *Entretien mené le 18 avril 2020*.

⁴ GALINDO Cecilia, art. cit.

⁵ GENECAND Marie-Pierre, "Ajax, entre tragédie et cabaret comique", *Le Temps*, 22 janvier 2014, article disponible en ligne : <https://www.letemps.ch/culture/ajax-entre-tragedie-cabaret-comique>.



Ajax-Cabaret, d'après Sophocle, mise en scène de Wajdi Mouawad, Théâtre de Chaillot, 2016 ©Pascal Gely

S'agit-il de rappeler combien « la tempête médiatique qui s'est déchaînée autour de Bertrand Cantat a terrassé le poète au verbe ailé »¹ ?

Ce chœur de médias remplit plusieurs fonctions : narrative (ces objets racontent l'histoire d'Ajax, veillant à rapprocher le mythe du public contemporain), comique (l'artiste, qui leur prête sa voix, joue sur les accents, québécois, libanais, transforme son propre nom en « Mouamouad »...) et ironique. Avec une certaine autodérision, le metteur en scène se moque « ouvertement d'un théâtre solennel, poétique, [taquinant] la part sacrée qu'il a toujours attribuée à son art »². Ce chœur hétéroclite nous semble porter la trace d'un moment de transition particulier du parcours de l'artiste.

B. Notre *innocence* ou l'expérimentation de l'unisson

Notre innocence est né d'un atelier de recherche initié en novembre 2015, que Wajdi Mouawad a mené avec douze élèves de troisième année du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Ce travail, intitulé "Défenestration", a conduit à une présentation publique, puis à la publication du texte *Victoires*, qui raconte l'histoire d'une jeune étudiante du Conservatoire (Victoire), qui, à vingt-quatre ans, se jette de la fenêtre de son appartement. Cette expérience fut traversée par

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

« deux traumatismes. Le premier est collectif : les attentats du 13 novembre, confinant au théâtre pour la nuit les comédiens, tous âgés d'une vingtaine d'années, alors en pleine répétition. De ce choc est née une conscience de leur génération et de leur détresse, de leur âge, de leur colère. Le second, d'ordre privé : l'une des élèves est décédée peu après la présentation, suscitant une troublante mise en abîme entre fiction et vécu »¹.

Elle fut prolongée par la création de *Notre innocence* en mars 2018 au Théâtre de la Colline. Ce spectacle, qui reprend la trame de *Victoires* la prolonge. Il accorde aussi une part plus importante au chœur qui existait déjà dans la première version du travail, présentée au CNSAD.

1. Le « chœur de viande »², un *stasimon* ?

Dans le texte publié en 2016, le « chœur »³ est mentionné très explicitement. Tous les personnages sont inspirés des comédiens du Conservatoire. Ils portent leurs noms : Jade Fortineau, Maxime Le Gac-Olanié, Lucie Digout, *etc.* Ces jeunes étudiants endeuillés se retrouvent avant l'enterrement de Victoire. Le spectateur assiste à leurs échanges, émus et tendus, quand tout à coup, leurs voix se fondent :

« TOUS. Les cœurs ouverts, les cœurs découverts, vous voulez en manger ? On va vous donner les nôtres à dévorer / Tenez /

Pause.

TOUS. Tout ça est une histoire de viande / De viande et de béton / D'une viande dans un béton / On appelle cela un immeuble habité par des humains / Béton farci de viandes vivantes / Chacun sa cellule, chacun son territoire de plâtre, son appartement / Et parmi l'infinité de ces appartements, l'un était il y a une semaine encore le territoire de plâtre d'une viande qui nous intéresse »⁴.

Cette « viande »⁵, c'est Victoire, qui s'est défenestrée du haut de son « territoire de plâtre »⁶. Avant d'évoquer le drame, le chœur revient sur les différents occupants de l'appartement : Maurice Furilieux, premier locataire, fut boucher aux abattoirs de La Villette qui jouxtent l'immeuble en question. Soldat mobilisé lors de la Première Guerre Mondiale, il a participé à la boucherie des tranchées. Après lui, Shéznyek Krizolawski, « ouvrier polonais, évadé du communisme »⁷, fut le deuxième locataire, un employé des usines Michelin, décapité par une turbine dont il cherchait à dégraisser l'hélice. « Qui pour croire que les mots nous sont

¹ MOUAWAD Wajdi, *Dossier de presse de "Notreinnocence"*, disponible sur le site du Théâtre de la Colline, <https://www.colline.fr/sites/default/files/dp-notre-innocence.pdf>, p. 7.

² MOUAWAD Wajdi, *Victoires*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2016, p. 15.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 18.

inspirés par la mémoire oubliée des lieux ? »¹ s'interroge le collectif, scandant, tout au long de sa tirade, l'éternel retour du « sang » : « Mais le sang lui, le sang / Le sang ne dévie jamais de son langage »².

Conférant à l'histoire une profondeur temporelle, ce « chœur de viande »³ renoue avec une des fonctions dramaturgiques du groupe choral antique. « Comme l'entracte dans notre théâtre classique » rappelle en ce sens Evelyne Ertel, « le *stasimon* permet de faire passer du temps en accéléré », tout en évoquant aussi des « événements non représentables »⁴. L'analepse chorale permet de tisser un lien entre les jeunes d'aujourd'hui et les morts d'antan, les réunissant sous le signe du sang et de la boucherie :

« TOUS. Nous savons sans doute que le fantôme de Maurice Furieux est tombé follement amoureux de Victoire, et que, de nouveau, en une cérémonie macabre, après avoir bu un calice de sang / sang des jeunesses sacrifiées des guerres passées, des guerres présentes / Hiroshima et Nagasaki, Vietnam, jeunesse des guerres du Laos, guerre du Liban, de l'Iran contre l'Irak, de l'Irak contre les Kurdes, guerre en ex-Yougoslavie, sang du Rwanda et de l'Afrique défaite au sud comme au nord, à l'est comme à l'ouest, sang des Syriens, sang des quarante-trois étudiants mexicains, des quatorze femmes de Polytechnique, sang de la Palestine et sang frais des enfants de nos âges [...], Victoire [...] a senti, un siècle plus tard, devant la fenêtre ouverte qui donnait sur le périphérique, sur Auchan, sur, McDo, le souffle chaud du bourreau [...] / Elle avait vingt-quatre ans / L'âge des ténèbres / Silence »⁵.

Ce chœur contemporain relie Victoire aux disparus des temps anciens, dessinant, par le lyrisme des « mots qui disent les maux »⁶, une mort inéluctable, comme une ombre de tragédie antique.

2. Un « chœur de viande »⁷ pour des temps carnassiers

Ce passage renoue avec la fonction lyrique du chœur. L'écriture porte la trace du souffle de son auteur, elle est ponctuée de respirations (marquées par les barres obliques), qui sont autant de jalons pour le jeu collectif. Le texte est écrit pour être scandé à l'unisson. L'image du sang rythme texte, comme un retour poétique et obsédant. Comme le souligne Pierre Judet de La Combe,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ ERTEL Evelyne, "Un être vivant qui nous interpelle", art. cit., p. 9.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Victoires*, op. cit., p. 20-21.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Dossier de presse de "Notreinnocence"*, op. cit., p. 6.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Victoires*, op. cit., p. 15.

« Le Chœur est la poésie de son temps. Son rôle ne consiste pas à agir [...]. Il consiste à interpréter ce qui se passe, à mettre le patrimoine poétique de la communauté à la hauteur des événements. Pour cela, il convoquera les mythes, les sagesses, les formes poétiques dont il dispose, dans l'effort de saisir le sens des événements le plus souvent inouïs, dérangeants ou scandaleux auxquels il assiste sur scène ou dont il a connaissance »¹.

L'universitaire remarque toutefois que « cet effort collectif de compréhension n'aboutit presque jamais. Le langage poétique de la communauté est tenu en échec »². De fait, la tirade porte la trace de cette impuissance lorsque les locuteurs s'écrient « Je ne sais pas ! »³. Cette phrase, reprise comme une ritournelle lancinante lors du spectacle de 2018 : « Je sais pas je sais pas je sais pas... », fait entendre la violence harmonieuse d'une jeunesse en colère et désemparée, tout rappelant des créations antérieures de l'auteur-metteur en scène⁴.

3. Le choix de l'unisson

Dans le spectacle *Notre innocence*, ce moment choral (qui existait déjà dans la première version du travail, présentée au CNSAD) se voit très largement amplifié. « Le premier chœur », témoigne Jade Fortineau, « racontait l'histoire de cet immeuble avec cette fenêtre. Il s'est ensuite amplifié, avec de nouvelles fenêtres. On évoquait la société de consommation, avec Miel Pops, Choco Pops..., notre désarroi : "Je sais pas je sais pas..." »⁵, pour durer environ 45 minutes. On peut s'interroger sur ce parti pris. En effet, Wajdi Mouawad avait, rappelons-le, catégoriquement refusé de faire entendre le chœur de Sophocle par un texte scandé à l'unisson :

« "Qu'est-ce qu'un chœur ? Qu'est-ce qu'un groupe qui dit le même texte d'une seule voix ?". Aujourd'hui, ces questions renvoient à des images insupportables, qui ont construit des monstruosité dont l'Europe et le XX^e siècle sont sortis totalement détruits, blessés dans leur humanité et leur conception de l'homme. Plus profondément encore, la divinité comme sens collectif a disparu. Et sans cela, comment savoir à quoi l'on appartient ? Comme j'ai plutôt le sentiment d'appartenir à un éparpillement qu'à un rassemblement, un groupe de quinze personnes disant d'une seule voix le même texte ne représentait rien pour moi ; cela devenait formel, esthétique et déconnecté de ce que je ressens profondément »⁶.

Or, il s'agit bien, à travers *Défenestration*, *Victoires* et, surtout, *Notre Innocence*, de faire entendre la voix de 12 à 18 jeunes comédiens réunis. Qu'est-ce à dire ? Tout d'abord que la

¹ JUDET DE LA COMBE Pierre, "Quelques scènes", *Agamemnon : Eschyle*, par Évelyne Ertel, Claire Lechevalier et Pierre Judet de la Combe, Paris, Centre National de Documentation pédagogique, SCÉREN-CNNDP, 2009, p. 22-23.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, *Victoires*, *op. cit.*, p. 20.

⁴ Voir *supra*, III^{ème} partie, Chap.V.III.B.2.3.3 "Pas trop vite vers la connaissance", p. 368-372.

⁵ FORTINEAU Jade, *Entretien mené le 14 février 2020*.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Dossier pédagogique* élaboré par le Théâtre des Célestins de Lyon autour du spectacle *Des Femmes*, p. 23.

création de 2018 porte la trace de l'évolution de l'artiste, qui ne voit plus l'unisson comme un parti pris « formel, esthétique et déconnecté »¹ de son ressenti. Il semble ensuite que l'on touche là une question majeure de la création mouawadienne, au cœur de notre investigation. Si nous ne sommes plus que des individus isolés, déconnectés les uns des autres, comment nous réunir ? Comment recréer du lien pour contrer cet inéluctable « éparpillement »² ?



Notre Innocence, d'après *Victoires*, écriture et mise en scène de Wajdi Mouawad, Théâtre de la Colline, 2018.

Avec, de gauche à droite, Hatice Özer, Emmanuel Besnault, Yuriy Zavalnyouk, Jade Fortineau, Mounia Zahzam, Maxence Bod, Lucie Digout, Julie Julien, Simon Rembado, Lisa Perrio, Sarah Brannens, Mohammed Bouadia, Paul Toucang, Hayet Darwich, Maxime Le Gac Olanié, Etienne Lou, Charles Segard-Noirclère, Theodora Breux© Simon Gosselin

Comment se rassembler ? La tentation du chœur et de l'unisson nous apparaît ici comme une des modalités possibles du geste hypoténuse de l'artiste. Peut-on, aujourd'hui, parler d'une seule voix, d'un seul souffle, sans éveiller les démons totalitaires ?

De fait, l'impression créée chez le spectateur fut très intense. Ce chœur n'a pas laissé le public indifférent. Comparant ce moment à un « cri de désespoir », Jade Fortineau remarque : « c'est une forme qui dégage une telle force, une telle énergie... Une arme

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

incroyable pour se faire entendre aujourd'hui, dans notre époque marquée par le chaos des opinions »¹. La comédienne évoque certaines réactions marquantes : « Des gens quittaient la salle, il y avait des gens qui criaient. Une fois, après le silence qui clôt notre tirade, une femme s'est mise à hurler, hurler ! »². Ce choix du metteur en scène relève toutefois de l'expérimentation. Le contexte pédagogique, dans lequel le projet est né, était propice à cette tentative, qui rejoint une préoccupation essentielle de l'artiste. Ce n'est pas un hasard si le chœur se développe dans un spectacle où la narration fait un pas de côté : « Oscillant entre le désir de témoigner et celui de raconter, *Notre innocence* n'en demeure pas moins une fiction, celle d'un groupe d'amis confronté à la mort brutale de l'une des leurs »³. La voix chorale qui se déploie dans le spectacle prend des airs de manifestation collective. La jeunesse s'élève contre le regard que la génération d'avant pose sur elle :

« C'était vous, ce mois de mai là, mois mythique, sacré entre tous, avec lequel vous n'avez de cesse de nous écraser puisque vous, vous l'avez faite la révolution, vous, vous aviez le sens du partage, de la camaraderie, n'étiez pas scotchés à des portables, comme nous qui le sommes, qui n'aviez pas Internet et toute cette rhétorique à vomir faite pour nous humilier, parce que nous, nous sommes de pauvres connards qui n'ont rien connu, rien fait, rien vécu, des connards dont la grande malédiction est d'être nés de vous, d'être nés à cette époque corridor, transit, passage comme on dit d'une correspondance, pas même les chiottes qui sont, elles, un lieu sacré, important, nécessaire, non, une génération corridor »⁴.

Cette parole unanime s'écarte de la fiction pour interroger ce qui est légué aux générations d'aujourd'hui :

« S'écrivant au fur et à mesure des répétitions, *Notre innocence*, qui n'a plus de lien narratif avec le texte publié en 2016, porte sur l'héritage qui est laissé à cette jeunesse et tente de questionner la confusion qui semble être son lot, avec, au centre, l'une des grandes inquiétudes qu'est la responsabilité face à l'avenir : Qu'allons-nous laisser au monde qui nous survivra, nous qui recevons un monde si peu appréhendable ? Comment parler de la réalité quand déjà cette réalité nous échappe ? »⁵.

La parole chorale, frontale, est directement adressée au citoyen actuel. Elle s'impose comme un moment marquant et autonome de la représentation, qui s'articule difficilement au reste du spectacle. Wajdi Mouawad et son équipe étaient censés reprendre *Notre Innocence* à la Colline en 2020. Le confinement dû à l'épidémie du coronavirus en a décidé autrement. Toutefois, la soirée de réouverture du théâtre qui eut lieu le 22 juin 2020 porte la trace de cette

¹ FORTINEAU Jade, *Entretien mené le 14 février 2020*.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, *Dossier de presse de "Notreinnocence"*, *op. cit.*, p. 6.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Victoires*, *op. cit.*, p. 19.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Dossier de presse de "Notreinnocence"*, *op. cit.*, p. 7.

expérience chorale, réinterrogeant, une nouvelle fois, cette forme collective héritée du théâtre antique.

IV. RETROUVER LE CHŒUR

A. Le processus de création

Revenons sur le processus de création de Wajdi Mouawad pour montrer que celui-ci porte la trace du geste hypoténuse que nous cherchons à définir. Certes, chaque spectacle prescrit un processus qui lui est propre et il ne s'agit pas ici de faire état d'une sorte de «méthode»¹ de l'auteur-metteur en scène. Pour autant, les différents témoignages et entretiens laissent entrevoir certaines récurrences caractéristiques de ce mouvement créatif, qu'il nous semble pertinent de mettre en évidence. Tout commence par une intuition forte de l'artiste, une sorte de coup de foudre narratif entre Wajdi Mouawad et une histoire :

« pour comprendre comment se développe l'histoire, il faut raconter comment se fait la rencontre. Car il s'agit d'une rencontre. Véritablement. L'histoire surgit au moment où je l'appréhendais le moins. Elle me tombe dessus, ou plutôt, on tombe l'un sur l'autre »².

Cette rencontre, c'est par exemple, la tombe de Lucien Blondel (1858-1949), que Wajdi Mouawad aperçoit par hasard dans un petit village du sud de la France (à l'origine de *Forêts*), le choc ressenti devant *Le Retour du fils prodigue*, vu au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (donnant naissance à *Seuls*) ou encore la découverte de l'incroyable destinée d'Hassan Al-Wazzân que lui raconte Natalie Zemon Davis (aboutissant à *Tous des oiseaux*). Le délai entre la rencontre et le développement de l'idée est variable. Il s'agit d'un temps long au cours duquel l'artiste lit, se nourrit, se documente, puis écrit pour domestiquer l'histoire, qui, telle un tigre, est prête à le dévorer :

« Comment l'appivoisement se fait-il entre un spectacle et celui qui va le fabriquer ? C'est-à-dire entre le spectacle et celui qui va le sortir de l'invisible pour le mettre dans le visible ? »³.

L'écriture est, dans un premier temps, solitaire. Les premiers mots surgissent des tréfonds mystérieux de l'artiste. Une fois en confiance, ceux-ci s'épandent en flots, déversent leur

¹ MOUAWAD Wajdi, "Rencontre", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 40.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peinture*, op. cit., p. 16.

tempête de douleurs et d'émotions, faisant surgir des bribes d'histoires et de destins. Seul le travail collectif peut alors endiguer la bourrasque.

C'est alors que Wajdi Mouawad réunit son équipe de création. Il commence à partager avec elle son histoire. C'est un moment important, lors duquel toutes et tous se retrouvent autour d'une table, pour faire connaissance avec l'histoire et avec chaque membre du groupe. C'est un temps de travail et d'échange, où chacun est amené à s'exprimer, raconter, ou se confier, selon son envie. L'auteur invite comédiens et concepteurs à parler, les amenant à « raconter et à faire part de leurs sentiments, leurs interrogations et leurs questionnements face à l'histoire »¹. Cette étape du travail est primordiale dans la mesure où

« elle crée une sorte d'inconscient collectif. Parfois, des histoires très belles, intimes ou personnelles surgissent de ce travail à la table. Cela peut provoquer des moments troublants. Il arrive par exemple, lorsque l'on joue le spectacle en partie inspiré de ces échanges, que l'on se retrouve soi-même face à un autre qui interprète notre propre histoire... »².

L'on voit ici comment s'esquisse le mouvement hypoténuse, selon lequel on s'extrait de soi-même pour devenir l'autre. Si l'hypoténuse est cette droite merveilleuse « qui permet de rejoindre les extrémités de deux droites reliées par la source »³, alors ces comédiens, reliés à la base par ce moment d'échange initial, sont deux extrémités entre lesquelles le spectacle dresse une ligne imaginaire. L'acteur, partageant son histoire personnelle dans un élan altruiste, s'extrait de lui-même pour permettre à l'autre de l'incarner. « C'est ce que je trouve magnifique dans l'idée d'hypoténuse : cette générosité exceptionnelle »⁴. Ce temps de partage inaugure, entre chaque membre de l'équipe artistique, d'invisibles fils inconscients qui esquisse le spectacle à venir. Chaque œuvre est l'occasion de créer des liens entre des individus. Entre ceux qui vont raconter une même histoire, mais aussi entre ceux à qui celle-ci va être racontée. Lors du travail précédant la création de *Tous des oiseaux*, et réunissant des comédiens d'origines allemande, syrienne, israélienne, française..., Eli Bijaoui (le traducteur hébreu) disait en ce sens que le processus de paix se concrétisait déjà autour de la table des répétitions⁵... Il s'agit de trouver « le plus petit dénominateur commun de notre humanité pour pouvoir se retrouver les uns les autres et trouver dans l'autre un sens à cette angoisse qui est

¹ MOUAWAD Wajdi, "Rencontre", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 40.

² BLANCHON Valérie, *Stage de formation consacré à la création de "Tous des oiseaux"*, destiné aux enseignants d'option théâtre de l'Académie de Paris, 20/12/19.

³ MOUAWAD Wajdi, "Le visage odyssée", in *Wajdi Mouawad à Avignon, Le Matricule des Anges*, n°105, *art. cit.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*

⁵ RIVLIN Leora, *Entretien mené le 12 juillet 2019.*

notre lot à tous »¹. Recréer, en somme, une communauté, alors que le monde est douleur, « chagrin »², « effritement »³. Pour autant, cette période de travail collectif n'est ni un temps d'improvisation, ni un temps d'écriture. C'est « l'agora »⁴ :

« Ce qui s'improvise, et qui s'est développé de plus en plus avec *Littoral, Incendies et Forêts*, c'est l'agora.[...] [Il y a] une grande différence entre penser et réfléchir. Souvent, on doit faire les deux en même temps. C'est très compliqué : vous devez penser et en même temps que vous pensez, vous réfléchissez. Quand je suis avec les acteurs et que je fais face à un problème [...], je dis [...] qu'il y a quelque chose qui ne fonctionne pas. [...] Et là, à un moment donné, à force d'insister, il y a un acteur qui va suggérer que cette scène-là arrive peut-être trop tôt. Un autre va alors dire qu'il n'est pas d'accord... et là on tombe dans un truc qui peut durer une heure ou deux où tous les acteurs, les concepteurs, les techniciens, tout le monde parle. Ce qui me permet de me taire. C'est comme si eux se mettaient à penser, ce qui me permet juste de réfléchir. C'est comme si tout à coup je me multipliais en vingt ou en douze ou en dix-sept. C'est comme si la pensée n'était plus en moi, ne m'appartenait plus [...], comme si elle me bombardait et que je n'avais plus à gérer son élocution, mais seulement à être spectateur, à être dans la réflexion, dans la méditation [...]. Il n'y a pas d'improvisation ni d'écriture à quatre mains. C'est impossible. Mais ce qu'il y a, c'est une agora et la possibilité pour moi de tomber en hypnose parce que les autres parlent, dans cet aller-retour continuuel entre la scène et la chambre... »⁵.

L'écriture, toujours intime, se concrétise donc dans « cet aller-retour continuuel entre la scène et la chambre »⁶. Il s'agit pour l'artiste d'une écriture « polyphonique »⁷ qui met en jeu tous les éléments scéniques.

Comédiens, techniciens et concepteurs jouent donc un rôle clé dans l'émergence de chaque spectacle. Non seulement, chaque œuvre porte la trace de ses interprètes et des collaborateurs artistiques, mais ceux-ci s'efforcent de penser aussi continuellement la création comme un acte qui sera parachevé par le public. Ainsi, Emmanuel Clolus, qui a créé la scénographie d'un grand nombre de spectacles de Wajdi Mouawad, rappelle qu'il faut :

« faire confiance à la part active du spectateur. On peut ôter des éléments, travailler sur le vide. Je pars de ce principe. C'est le cas dans *Tous des oiseaux* ou dans *Fauves* : ce n'est pas parce qu'on est dans une pièce fermée qu'on est obligé de faire tous les murs. En fait, les lignes invisibles se rejoignent. L'œil, le cerveau rejoint les lignes »⁸.

¹ MOUAWAD Wajdi, cité par Charlotte FARCET, *Postface de Littoral*, op. cit., p. 167.

² MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, Wajdi Mouawad, "Autour de *Littoral, Incendies et Forêts*", art. cit.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Seuls. Chemin, texte et peintures*, op. cit., p. 12.

⁸ CLOLUS Emmanuel, *Entretien du 26 juin 2019*, disponible sur le site Théâtre en acte :

https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/oeuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_emmanuel_clolus.pdf

C'est bien au spectateur d'aboutir l'acte créatif dans un geste hypoténuse qui en esquisse les dernières lignes. Michel Maurer confirme ce désir d'épure qu'il corrèle, lui aussi, à cette part active du public dans la création du spectacle¹.

Enfin, si le texte et la dramaturgie du spectacle se construisent à l'épreuve du plateau, dans une polyphonie de moyens qui pourrait rappeler le concept d'« écritures de plateau »² théorisé par Bruno Tackels, Wajdi Mouawad récuse, lui, farouchement, cette appellation : « Je n'accepte pas l'idée de l'écriture de plateau [...]. Je ne suis pas un auteur de plateau. Je suis un auteur. J'écris seul »³. Et le dramaturge de préciser que ce n'est pas par « esprit de propriété », mais parce qu'il souhaite assumer pleinement son acte d'écrivain, voué à l'échec inéluctable :

« Tout s'écrit en même temps -d'autant que, pour moi, tout est écriture.
Je n'ai jamais fait de mise en scène, je n'ai fait qu'écrire : le corps du comédien, la lumière, le son, les accessoires sont des mots. C'est parce que tout est écriture -une "écriture en trois dimensions", pourrait-on dire- que j'arrive à aller au bout du spectacle, car je ne suis pas metteur en scène, je ne suis qu'un auteur »⁴.

Son désir d'écriture n'en est pas moins animé par un désir de rassemblement. Il s'agit de recréer une communauté par le biais du spectacle, passant ainsi d'un chœur d'acteurs-créateurs à un chœur de spectateurs.

B. Du chœur d'acteurs au chœur de spectateurs : un lien hypoténuse

Le 22 juin 2020, le Théâtre de la Colline réouvre après deux mois de fermeture dus au premier confinement. L'idée de représenter *Notre Innocence* a été abandonnée au profit de *Littoral*. En cette période d'épidémie, au cours de laquelle de nombreuses familles n'ont pu accompagner leurs proches dans la mort, l'actualité d'une pièce racontant l'épopée de Wilfrid qui part à la recherche d'une sépulture pour le cadavre de son père s'est imposée à l'artiste. Pour autant, le chœur n'a pas été absent des préoccupations. Lors de la soirée, les jeunes comédiens du Conservatoire ont présenté un extrait du « chœur de viande »⁵, après avoir

¹ MAURER Michel, *Entretien du 8 juillet 2019*, disponible sur le site Théâtre en acte : https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/oeuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_michel_maurer.pdf

² TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau, État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Essais, 2015.

³ MOUAWAD Wajdi, "Méthode", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Victoires, op. cit.*, p. 15.

rendu compte des débats qui les ont amenés à laisser ce chœur de côté, pour en préférer un autre, composé pour l'occasion. Les seize interprètes donnent alors à entendre le chœur des oiseaux, chant des volatiles entonné à l'unisson et explicitement destiné aux vivants rassemblés devant eux. Une fois encore (comme Wahid qui s'adressait à la communauté des morts dans *Inflammation du verbe vivre* ou le jardin de statues constitué par les spectateurs dans *Ciels*), l'adresse tend à constituer le public en une communauté réunie le temps du spectacle. Ce glissement opéré du chœur d'acteurs à un chœur de spectateurs est éloquent. Il porte la trace de ce geste hypoténuse qui nous semble au cœur de la création mouawadienne.

« L'hypoténuse est cette diagonale fabuleuse qui relie, en leur point le plus éloigné, deux segments pourtant attachés à leur base en un angle droit. Deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse »¹.

L'œuvre de Wajdi Mouawad nous paraît répondre à cette intention. Comment, à travers ses créations, réunir des individus isolés ? Nous verrons que la narration et l'émotion qui peut en découler jouent un rôle majeur dans le processus de rassemblement espéré par l'artiste. Dans ce théâtre nourri de mythes tragiques antiques, animé par un souffle lyrique, le chœur semblait avoir une place toute désignée. Pourtant, cette figure collective s'est révélée relativement absente, notamment à la lueur de la comparaison opérée avec l'œuvre d'Eugene O'Neill² effectuée au cours de notre investigation. Certes, la décision de mettre en scène l'intégralité des pièces de Sophocle a conduit Wajdi Mouawad à mettre en scène le collectif antique, à travers la poésie noire du chœur musical interprété par Bertrand Cantat, Bernard Falaise, Alexander Mac Sween et Pascal Humbert dans la trilogie *Des Femmes. Notre Innocence* s'est également imposée comme une expérimentation chorale majeure, révélatrice de l'intérêt que l'artiste porte à cette question.

Néanmoins, dans ses réécritures et créations, les résurgences chorales se sont avérées assez discrètes, réduites à quelques coryphées déchus (Hermile Lebel dans *Incendies*, Douglas Dupontel dans *Forêts*, auxquels on pourrait peut-être ajouter le personnage d'Eden dans *Tous des oiseaux*), ou à quelques réminiscences collectives (les villageois dans *Littoral*) ou individuelles (Abdessamad et Chamseddine dans *Incendies*), toujours éphémères. Il nous est aussi arrivé d'en trouver la trace dans la parole médiatique qui se fait entendre dans certains spectacles (le chœur de machines dans *l'Ajax-cabaret*, l'annonceur de *Forêts*, le téléviseur dans *Tous des oiseaux*). Dans ce cas, le souvenir choral s'actualise à travers une voix

¹ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 7.

² Voir *infra* les analyses du chœur o'neillien, II^{ème} partie, Chap.III.II. Le tragique intime d'Eugene O'Neill, p. 206-208, 231-234, 251-254.

anonyme et/ou collective, reliée non plus à une transcendance divine, mais à l'Histoire qui surplombe les personnages comme autrefois les dieux antiques¹. Sans être totalement anéanti, le collectif antique ne subsiste donc plus que sous forme de vestiges ponctuels, de traces sporadiques et feutrées. De quoi ce chœur en voie d'extinction est-il le symptôme ?

Une des raisons de cet émiettement choral tient, selon nous, au personnel dramatique de ces créations. À la différence des tragédies antiques, on n'évolue pas chez Wajdi Mouawad, dans les grandes sphères du pouvoir. Les personnages mouawadiens ne sont pas plus nobles ou « meilleurs [...] que nous »². Ils sont, comme nous et comme le dit Wilfrid à son propos, « rien, un quidam »³. Si le protagoniste se confond avec les citoyens, les « petites gens »⁴, alors il perd la fonction d'intermédiaire qu'il jouait dans la tragédie antique, et donc, en partie, sa raison d'être. Plus généralement, le dramaturge est tout à fait conscient de l'artificialité du chœur dans le monde actuel. Si, de la tragédie grecque, il est « ce qui a sombré totalement »⁵, comme le dit Roland Barthes, c'est parce qu'il a complètement disparu de notre vie sociale. « C'est un des maux de notre époque », dit Wajdi Mouawad, « l'enchantement est personnel, il est très rare qu'il soit collectif »⁶. Plus de voix unanime. « Dans le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui, comment aborder le sens du collectif...il est aux portes de notre continent, en Afrique, en Amérique du Sud, en Chine, mais pas en Europe ? »⁷. Si le groupe choral se voit estompé dans l'œuvre mouawadienne, c'est donc aussi du fait du sentiment d'étrangeté que l'harmonie est susceptible de générer aujourd'hui.

« Quelle que soit la manière dont [le chœur] est traité dans la représentation contemporaine, [...] l'impression ne peut être qu'artificielle, car sa présence n'a plus pour nous l'évidence qu'elle avait dans la tragédie grecque »⁸.

Nous verrons pourtant comment Wajdi Mouawad cherche à renouer, à travers ses créations, avec ce sentiment d'harmonie collective perdu. Enfin, la dernière raison qui nous semble motiver un effacement du groupe choral dans cet univers artistique, est le choix tranché du dramaturge pour un théâtre du récit et de l'émotion. Le chœur permet au public de prendre ses

¹ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap.V.II.B La transcendance de l'Histoire, p.325-330.

² ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, chapitre II, 1448 a, p. 87.

³ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Rencontre du 13 mai 2019*, organisée au Théâtre de la Colline à l'occasion de la mise au programme de *Tous des oiseaux* au programme de théâtre du baccalauréat.

⁵ BARTHES Roland, "Pouvoirs de la tragédie antique", in *Théâtre populaire*, n°2, juillet-août 1953, p. 21.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Rencontre du 13 mai 2019*.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Dossier pédagogique* élaboré par le Théâtre des Célestins de Lyon autour du spectacle *Des Femmes*, p. 23.

⁸ ERTEL Evelyne, *art. cit.*, p. 10.

distances avec le protagoniste. Sans lui, nous deviendrions « partie intégrante du sujet tragique et cesserions de planer au-dessus. C'est en [...] intervenant avec ses calmes réflexions au milieu des passions, que le chœur nous restitue cette liberté »¹. Il est, comme le rappelle Pierre Judet de la Combe, « un théoricien » : il « rationalise, cherche des précédents mythiques, élabore des principes théologiques, éthiques ou politiques pour expliquer ce qu'il voit »². Le chœur est cette instance collective qui donne au spectateur la possibilité de se délivrer de l'implacable violence des émotions tragiques, là, où, justement, Wajdi Mouawad cherche à impliquer le spectateur tout entier dans son histoire : « un de mes grands défis [...] est de savoir comment je vais passer d'une scène à l'autre sans que le spectateur se réveille »³. L'identité du personnel dramatique, la conscience de la déperdition du sentiment collectif, tout comme la volonté que le spectateur soit entièrement plongé dans son récit nous semblent expliquer l'éclipse chorale dans l'œuvre mouawadienne.

Pour autant, l'artiste espère, à travers ses créations, renouer avec la lumière d'un enchantement partagé. Une tentation se fait jour : celle de constituer l'assemblée de spectateurs en une communauté. Lors de la soirée du 22 juin 2020, inaugurant la réouverture du théâtre « au point du jour »⁴, Wajdi Mouawad a lu un texte inédit, où il imaginait, non sans humour, une sorte de rituel chamanique, lors duquel acteurs et spectateurs seraient réunis par le sang qu'ils feraient conjointement couler sur le plateau. Évoquée sur le mode de la boutade, cette idée nous apparaît symptomatique d'un désir profond de l'auteur-metteur en scène qui cherche, à travers l'expérience théâtrale, retrouver une communauté disparue. Narration et émotion s'articulent pour mettre en branle ce cheminement.

¹ von SCHILLER Friedrich, cité par Bernard Bretonnière, article « Choeur » dans *Petit dictionnaire de théâtre*, Paris, Éditions théâtrales, 2000, p. 27.

² JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, op. cit., p. 74.

³ MOUAWAD Wajdi, cité par Georges Banu, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 45.

⁴ <https://www.colline.fr/spectacles/au-point-du-jour>

CHAPITRE VII.

RAVIVER L'ÉMOTION ET LA CATHARSIS

À contre-courant d'une certaine création contemporaine, Wajdi Mouawad revendique un théâtre de l'émotion, qu'il relie à une nécessité de narration : « j'aime raconter des histoires », affirme-t-il « et il m'importe que ces histoires soient porteuses de grande émotion »¹. Cette déclaration assumée est le résultat d'un long cheminement personnel et artistique. Le dramaturge fut, au départ, surpris d'entendre certains reproches à l'issue de ses spectacles :

« On me disait : "Tu es un conteur...", "Tu es un fabricant...", "Tu es un affabulateur...", "Tu es un manipulateur...", jusqu'au pire et plus surnois : "C'est très bien fait, c'est très populaire ce que tu fais " »².

Ceux-ci l'ont peu à peu amené à « détruire [lui]-même [ses] histoires, exactement comme quelqu'un se dit : "Je ne suis pas beau", et se balafre le visage : tant qu'à ne pas être beaux, soyons laids ! »³. C'est le cas de *Temps*, pièce composée à cette période et définie par son auteur comme « l'anti-*Incendies* ». Il y « est dit dès le début qu'il ne se passera rien à la fin »⁴. Les « réactions violentes »⁵ suscitées par ses créations marquées par un bouillonnement narratif amènent le dramaturge à s'interroger plus profondément sur l'existence d'« un tabou de la narration en France »⁶. Il essaye de comprendre les raisons de cette défiance :

« Theodor Adorno a été une clé : "Pas de poésie après Auschwitz", écrit-il en substance. Une clé qui m'a permis de remettre moi-même en question la narration, de manière constructive et non plus confuse. Walter Benjamin aussi, qui a écrit : "On ne sait plus raconter des histoires, on ne sait plus que se plaindre". La narration remplacée par la plainte, ce n'est pas un jugement, mais un constat chez lui : ne sachant plus comment raconter la terre du monde, on ne peut plus vivre et créer que sous la forme de la plainte. La plainte comme *lamento* du monde »⁷.

Catherine Naugrette montre en ce sens combien Auschwitz est devenu le « point de départ, ou plutôt de non-retour » de « l'art contemporain, et surtout peut-être de son esthétique »⁸, « Auschwitz et/ou peut-être ce que l'on pourrait appeler son corollaire technologique : Hiroshima »⁹ :

¹ MOUAWAD Wajdi, "Émotion", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 68.

² MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009, op. cit.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 36-37.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Suicide", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 58.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009, op. cit.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 37-38.

⁸ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain, op. cit.*, p. 15.

⁹ *Ibid.*

« Le théâtre et l'esthétique du théâtre non seulement se situent après Auschwitz, dans l'après-Auschwitz, mais se déterminent selon Auschwitz, se construisent et se théorisent en fonction d'Auschwitz. C'est sans doute cela, le théâtre à l'heure du crime »¹.

Dans ce contexte, la représentation, et, par là même, la narration, sont frappées de suspicions. Ainsi Heiner Müller constatait-il, dès la fin des années 50, l'impossibilité de pratiquer l'écriture dramatique : « si réécriture il y a, elle ne peut être que de l'ordre du matériau, des décombres et du fragmentaire »². Or, dans sa *Poétique*, Aristote reliait l'histoire, « l'âme [...] de la tragédie »³, à la catharsis qui devait être provoquée chez le spectateur : c'est « l'agencement même des faits accomplis »⁴ qui devait éveiller chez celui-ci l'émotion tragique. La défiance que subit la narration s'accompagne donc d'une remise en cause de la catharsis :

« Que le théâtre moderne (et postmoderne) ne semble plus devoir être fondé sur les pouvoirs de la catharsis ni réglé sur le modèle du "bel animal", relève de l'évidence, pourtant la question demeure de savoir si, par des moyens nouveaux et par des cheminements différents, sa fonction première -ce qui le spécifie et ce qui le rend nécessaire en tant que théâtre -ne consiste pas encore aujourd'hui, et plus que jamais, à "éveiller le sens de l'humain"»⁵,

comme le préconisait Aristote dans cette même *Poétique*⁶. Catherine Naugrette met alors en évidence « un certain désir rémanent de catharsis »⁷ que le théâtre contemporain peut conserver, sans nier l'horreur du monde et sa décomposition.

Ce désir rémanent, la création mouawadienne en porte la trace. On le décèle, par exemple, dans cet extrait de *Tous des oiseaux*. Alors que son petit-fils Eitan est entre la vie et la mort, plongé dans le coma à la suite de l'attentat qui eut lieu sur le pont Allenby, Leah évoque les violences quotidiennes qui déchirent Israël, ce « pays psychiatrique »⁸ :

« À l'époque où David est venu me voir, les Palestiniens explosaient au milieu des foules, dans les bus et aux terrasses des cafés. On a alors construit le mur et on a été tranquilles jusqu'aux attaques à l'arme blanche. C'était avant le cauchemar des adolescents enlacés. Vous en avez entendu parler, j'espère ? Une Juive de Tel-Aviv et un Palestinien de Bethléem, tous deux âgés de seize ans, se sont fait exploser, enlacés l'un à l'autre parce

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 28.

³ ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, chap VI, 1450 a, p. 95.

⁴ *Ibid.*, chap XIV, 1453 b, p. 105.

⁵ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, *op. cit.*, p. 142.

⁶ ARISTOTE, cité par Catherine NAUGRETTE, dans *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, *op. cit.*, p. 141.

⁷ NAUGRETTE Catherine, *Du cathartique dans le théâtre contemporain*, Conférence sur le théâtre contemporain et l'écriture dramatique, 5 juin 2010, à l'École Normale Supérieure, disponible en ligne : <http://savoirs.ens.fr/conferencier.php?id=317>.

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, Leméac/Actes Sud-Papiers, coll. Babel, Montréal/Arles, 2019, p. 58.

que leurs familles empêchaient leur passion. C'était si effroyablement beau, si horriblement émouvant que d'autres couples de leur âge les ont imités. Ça a duré des mois. On s'est mis à paniquer au moindre baiser. Notre gouvernement a bien tenté de prouver qu'aucun Juif n'était impliqué dans tout ça, qu'il n'y avait que des Arabes, mais quand les analyses de sang ont révélé un bazar sans nom, un mélange dans nos généalogies, nos ADN, ou je ne sais quoi, on a arrêté d'analyser parce qu'on était en train de nous démontrer à nous-mêmes que Juifs ou Arabes, on était tous pareils. Alors on a créé le terroriste palestinien nouveau genre qui userait d'une drogue fabriquée en Iran, une sorte de philtre d'amour qui annulerait tout libre arbitre, pour précipiter dans la mort de jeunes Israéliens déguisés en Roméo et Juliette kamikazes. Quand tout ça ce n'était que de l'amour. Ou le manque d'amour. Voilà pourquoi cet attentat sur le pont Allenby où votre fils a failli perdre la vie n'émeut pas la population. Au contraire. Il rassure, comme un retour à la normale. Enfin un attentat "vintage", où les Juifs pensent que ce sont les Arabes et les Arabes, les colons »¹,

Cet extrait nous apparaît, dans une certaine mesure, emblématique du « désir rémanent de catharsis »² théorisé par Catherine Naugrette. En effet, derrière l'évocation de l'horreur et de la destruction propre à notre monde contemporain, l'on perçoit quelques souvenirs de la tragédie telle qu'elle était définie par Aristote. Ce couple adolescent, réunissant une « Juive de Tel-Aviv et un Palestinien de Bethléem »³, ne peut manquer de rappeler le couple mythique de la tragédie shakespearienne, Roméo et Juliette. L'histoire racontée par Leah met d'ailleurs en abyme celle de *Tous des oiseaux* qui raconte l'amour impossible d'Eitan et Wahida : les deux amants, autrefois issus de deux familles irréconciliables, les Montaigu et Capulet, appartiennent aujourd'hui à deux peuples ennemis. La comparaison est d'ailleurs explicite puisque les « adolescents enlacés »⁴ qui se sont auto-détruits sont présentés comme les premiers d'une lignée de « Roméo et Juliette kamikazes »⁵. Parmi ces débris de corps et de chairs pulvérisés, par « amour »⁶ ou « manque d'amour »⁷, on décèle quelques restes d'émotion tragique. Cet anéantissement, « effroyablement beau »⁸ ou « horriblement émouvant »⁹, n'éveille en effet pas autre chose que l'alliance de la crainte et de la pitié. Stigmates du passage « de la catharsis au cathartique »¹⁰, ces lambeaux de corps pulvérisés apparaissent comme les fragments résiduels de la tragédie dans un théâtre marqué par la douleur du monde. Pour autant, et Catherine Naugrette le soulignait déjà dans sa conférence, on assiste depuis quelques années, à un retour du récit, de la narration, remarquant un rapport

¹ *Ibid.*, p. 58-59.

² NAUGRETTE Catherine, *Du cathartique dans le théâtre contemporain*, Conférence citée.

³ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ NAUGRETTE Catherine, *Du cathartique dans le théâtre contemporain*, Conférence citée.

de plus en plus décomplexé à cette question de l'émotion tragique. De fait, *Tous des oiseaux*, comme la plupart des créations de Wajdi Mouawad, est animé par un véritable « enthousiasme narratif »¹. Le propos du personnage vient dupliquer l'histoire-cadre, et ce, dans un spectacle qui est lui-même marqué par une « prolifération de récits »².

Ce que nous voulons montrer ici, c'est que l'émotion et la narration se trouvent au cœur de l'œuvre mouawadienne, qu'elles se déploient dans une entreprise créative que nous souhaitons définir comme un geste hypoténuse. Comment la narration se révèle-t-elle vectrice d'émotion dans les spectacles de Wajdi Mouawad ? Dans quelle mesure peut-on dire qu'elle emporte son public dans un trajet hypoténuse, au cours duquel l'arrachement se voit doublé de réconciliation ? Pour ce faire, nous commencerons par confronter la conception aristotélicienne de la catharsis avec celle de l'auteur-metteur. Cela nous amènera ensuite à interroger les moyens mis en œuvre dans l'écriture pour créer cette émotion collective.

I. DE LA CATHARSIS ARISTOTÉLICIEENNE À LA « SOLIDARITÉ DES ÉBRANLÉS »³ : LA NÉCESSITÉ DU LIEN

Il convient, pour commencer, de revenir au texte fondateur. Dans sa *Poétique*, Aristote définit l'essence de la tragédie. Celle-ci se caractérise, entre autres, par l'émotion qu'elle génère chez les spectateurs.

A. La catharsis dans la *Poétique* d'Aristote

Dans le sixième chapitre de l'ouvrage, le philosophe grec définit la tragédie comme suit :

« La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et la crainte accomplit la purgation des émotions de ce genre »⁴.

¹ von BOMHARD Alexandra, *Tous des oiseaux*, Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 37.

² *Ibid*, p. 38.

³ PATOČKA Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, *op. cit.*, p.207.

⁴ ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, chap. VI, 1449b, p. 92.

Le spectateur, ressentant devant le spectacle tragique effroi et compassion, se voit purifié de ces sentiments. Aristote voit dans la « purgation »¹ (*catharsis*, en grec) de ces émotions que sont la crainte et la pitié une caractéristique du genre : « par principe, la tragédie est imitation d'actions suscitant de tels sentiments »². Si ceux-ci peuvent naître du spectacle, il est toutefois préférable qu'ils prennent leur source dans « l'agencement même des faits accomplis »³, autrement dit dans « l'histoire »⁴, soit « l'âme, pour ainsi dire, de la tragédie »⁵. En un certain sens, la conception mouawadienne de la catharsis rejoint celle qu'Aristote expose dans sa *Poétique*.

B. La catharsis selon Wajdi Mouawad

1. L'inspiration aristotélicienne

Pour l'écrivain comme pour le philosophe en effet, la narration est première : « j'aime raconter des histoires »⁶ affirme Wajdi Mouawad. La structure dramatique doit rendre compte de la logique des actions humaines. La « tragédie », dit Aristote « imite non des hommes, mais l'action, la vie »⁷. Il s'agit donc de composer une œuvre organisée, qui « forme un tout »⁸, avec « commencement, milieu, fin »⁹ (même si chez Wajdi Mouawad, la restitution des événements ne sera pas strictement linéaire) :

« je construis des histoires, des récits. Je ne crois pas que la vie soit cohérente, mais ça ne veut pas dire que je n'ai pas envie de lui inventer une cohérence. Et inventer une cohérence c'est précisément raconter une histoire. Mettre les choses en place »¹⁰.

Comme Aristote, Wajdi Mouawad rattache l'émotion à l'histoire racontée : « C'est cette cohérence qui produit de l'ébranlement, qui permet d'arriver à l'émotion »¹¹. Si l'artiste dit n'avoir pas tout de suite été conscient de la composante affective de ses spectacles (« au

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, chap. XI, 1452 b, p. 101.

³ *Ibid.*, chap. XIV, 1453b, p. 105.

⁴ *Ibid.*, chap. VI, 1450a, p. 93.

⁵ *Ibid.*, chap. VI, 1450b, p. 95.

⁶ MOUAWAD Wajdi, "Émotion", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 68.

⁷ ARISTOTE, *Poétique, op. cit.*, chap. VI, 1450a, p. 94.

⁸ *Ibid.*, chap. VII, 1450b, p. 96.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", in *Pouvoirs de l'émotion*, Outre-scène n°11, TNS, juin 2008, p. 32.

¹¹ MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art. cit., p. 33.

départ je ne savais même pas que les spectacles que je faisais étaient émouvants »¹), celle-ci s'est peu à peu imposée comme un but à atteindre :

« À partir du moment où j'ai fait attention aux réactions des spectateurs, j'ai fait en sorte qu'il y ait un moment dans chaque spectacle où il y ait une émotion collective. Ça m'a vraiment intéressé, parce que quand ce moment-là arrivait j'avais l'impression d'être un peu moins seul, de faire quelque chose d'un peu moins personnel. Et là, le théâtre a pris un sens extraordinairement "anti-mort". C'est comme si ce moment-là répondait à toutes les morts, à toutes les guerres. Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies. Ça s'appelle la *catharsis*. Mais j'essaye d'y faire énormément attention parce que je ne veux pas tomber dans un fascisme qui ferait en sorte que tout le monde doive ressentir exactement la même chose »².

Soulignons, dans ce propos du metteur en scène, ce qui vient infléchir la définition aristotélicienne de la catharsis. On remarque tout d'abord que la nature des sentiments tragiques, la crainte et la pitié, n'est pas évoquée. L'artiste met l'accent sur la recréation, par la narration théâtrale, d'une communauté perdue : « Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies »³. C'est cette ambition, qui nous semble essentielle au théâtre mouawadien, que nous souhaitons définir comme un geste hypoténuse. Pour cela, il nous faut passer par une autre référence chère au dramaturge : Jan Patočka.

2. La « solidarité des ébranlés »⁴, catharsis hypoténuse

Wajdi Mouawad part, à travers son théâtre, en quête de communauté. Il reconnaît fréquemment avoir été nourri par les textes du philosophe tchèque

« qui s'est posé la question de ce qui pouvait lier les individus les plus éloignés les uns des autres. Existe-t-il une solidarité qui n'exclut pas les autres ? La solidarité des artistes exclut les non-artistes, la solidarité des victimes exclut les bourreaux... »⁵

Quelle peut-être cette solidarité qui n'exclut personne, sinon celle de l'humain ? C'est d'ailleurs ainsi que le coryphée des *Larmes d'Œdipe* définissait le théâtre, « refuge pour les hommes, consacré par les hommes, où l'on pleure ensemble les douleurs des hommes »⁶. C'est aussi le point névralgique que Catherine Naugrette reconnaissait au théâtre contemporain :

¹ *Ibid.*, p. 31.

² MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art. cit., p. 33.

³ *Ibid.*

⁴ PATOČKA Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 207.

⁵ MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art. cit., p. 32.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Les larmes d'Œdipe*, op. cit., p. 17.

« L'interrogation ultime, suscitée par le travail à la fois difficile et créateur que mènent les artistes sur la mémoire et l'impossible oubli d'un passé catastrophique en même temps que sur l'anticipation hasardeuse d'un avenir obscur et incertain, concerne fondamentalement le pouvoir que peut encore avoir le théâtre d'appréhender et de retrouver le sens de l'humain »¹.

Le théâtre mouawadien répond bien à cette ambition de recréer la communauté des hommes. Soit, mais dans ce cas, où est la spécificité du geste de l'artiste et pourquoi parler d'hypoténuse ? Parce que cette aspiration à « une solidarité qui n'exclut pas les autres »² passe par la reconnaissance de leur altérité profonde, ou plutôt par la reconnaissance que cette altérité profonde coïncide avec mon intériorité la plus intime. Image récurrente dans le propos du metteur en scène, l'hypoténuse est cette droite extraordinaire qui permet de penser le lien entre deux extrêmes :

« L'hypoténuse est cette diagonale fabuleuse qui relie, en leur point le plus éloigné, deux segments pourtant attachés à leur base en un angle droit. Deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse »³.

Le geste créatif de Wajdi Mouawad répond à ce désir de réunir, à travers l'émotion théâtrale, des « êtres que tout sépare »⁴. Il s'agit de parvenir à créer un moment « où la majorité des spectateurs [sont] ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies »⁵. L'artiste nourrit sa compréhension de la catharsis aristotélicienne de la « solidarité des ébranlés »⁶ théorisée par Jan Patočka :

« Patočka arrive à cette idée qui m'a bouleversé, parce qu'il nomme quelque chose que je pressentais, mais que j'étais incapable de formuler, qui est l'idée de l'ébranlement. Qu'est-ce qui unit deux personnes qui se tirent dessus parce que tout les sépare ? L'ébranlement de tirer sur l'autre »⁷.

Le penseur amène l'artiste à concevoir cette « sphère abyssale de la "prière pour les ennemis", le phénomène de "l'amour de ceux qui nous haïssent"- la solidarité des ébranlés, malgré leur antagonisme et le différend qui les sépare »⁸. Si chaque membre du public s'arrachait à son individualité pour se reconnaître en l'autre, si chacun, ébranlé par le spectacle, en venait à éprouver ce « sens de l'humain »⁹, alors le théâtre permettrait de recréer une communauté perdue. Bien sûr, il s'agit d'une utopie, et Wajdi Mouawad est bien conscient des dérives

¹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 142-143.

² MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art. cit., p. 33.

³ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 10.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art. cit., p. 33.

⁶ PATOČKA Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 212.

⁷ MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art. cit., p. 33.

⁸ PATOČKA Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, op. cit., p.207.

⁹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 143.

possibles d'une telle conception, lui qui refuse de « tomber dans un fascisme »¹ qui imposerait à chaque spectateur le même ressenti.

3. Une réponse à l'émiettement

Conscient de se situer à contre-courant d'une certaine tendance du spectacle vivant actuel, Wajdi Mouawad évoque les reproches que certains directeurs de théâtre lui ont adressés lorsqu'il a présenté *Incendies* en France :

« il s'agissait d'une pièce dangereuse, par la catharsis finale qu'elle provoquait, et cela dans un texte contemporain : le public au complet ressent la même chose au même moment. Donc fascisme. Donc dictature. Ce n'est pas ce qu'on attend d'une œuvre contemporaine. [...] On attend de l'art contemporain qu'il disperse les émotions et les réactions, qu'il les partage, les démocratise, les rende multiples, mais pas qu'il les rassemble »².

L'artiste justifie sa position par son histoire personnelle : il vient d'un pays, le Liban, déchiré par la guerre et les conflits communautaires. Marqué par l'émiettement et les tensions destructrices, il aspire à l'harmonie et à la cohérence : « cette histoire », celle du fascisme et des dictatures, « ne m'appartient pas », dit-il,

« Je ne suis pas Européen. Je viens d'un pays qui, en terme d'éclatement et de diversité, est exemplaire : dix-neuf confessions s'y sont entretuées. Je viens d'une Histoire qui est précisément en manque de cohésion et en manque de communauté. Il est donc normal pour moi d'écrire dans cette perspective. Encore plus fondamentalement pour moi, je ne peux pas abandonner l'idée du Chœur et du partage avec l'autre. Il y a une phrase-clé dans *Incendies* : "Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux"³. La mère dit souvent cette phrase, qui est pour moi la phrase du théâtre »⁴.

Se réunir, pour panser ensemble les douleurs du monde et l'ébranlement des êtres, telle est l'ambition de ce théâtre. Animé d'un élan humaniste, il est fondé sur l'espoir d'une rencontre. « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre ! »⁵ s'écriait en ce sens Simone dans *Littoral*. S'efforçant de réunir une compagnie de « fous »⁶, diversement bouleversés par leur histoire, ce personnage espère qu'ils pourront, à leur tour, émouvoir d'autres personnes en racontant leurs aventures. Cette « idée de l'ébranlement comme une sorte de solidarité, c'est mettre cette solidarité comme un lieu capital de rencontre »⁷. Celle-ci se concrétise, par

¹ MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art. cit., p. 33.

² MOUAWAD Wajdi, "Émotion", art. cit., p. 71.

³ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 24.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Émotion", art. cit., p. 71.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁷ MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*", *Agôn*, art. cit.,

URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.

exemple, à la fin d'*Incendies*, lorsque Nihad (le terrible Abu Tarek, tortionnaire et bourreau qui a, sans le savoir, violé sa mère) découvre son identité en retrouvant ses frère et sœur.

« La scène tragique et pathétique mouawadienne cherche avec insistance à réveiller l'humanité de cet enfant perdu - voire à la réintégrer dans la communauté des hommes en fin de pièce. Elle postule -ou espère- un possible salut, qui fait sortir sa pièce du champ de la comédie ubuesque et de "la leçon de la terrible, de l'indicible, de l'impensable *banalité du mal*"¹ »².

Si le geste artistique mouawadien nous semble pouvoir être défini comme un geste hypoténuse, c'est, tout d'abord, par cette volonté de créer du lien entre les individus. De même que cette droite fabuleuse réunit des extrêmes, de même, l'auteur-metteur en scène a l'ambition, à travers ses récits, de réunir des spectateurs éloignés par le partage d'une émotion. Toutefois, ce souci ne se limite pas à la création. Il engage l'homme dans son entier : « je me suis mis à porter cette idée, dans ma manière de vivre, dans ma manière d'être avec les acteurs »³.

4. Le geste hypoténuse, « "poétique" »⁴ de la réconciliation

Alors que Sylvain Diaz invitait Wajdi Mouawad à parler d'une « poétique de la réconciliation »⁵ dans ses pièces, l'écrivain lui préférait le terme de « poétique »⁶. Cette aspiration à recréer du lien n'est pas exclusivement artistique, elle est intime et personnelle, ou disons plutôt que l'ambition est entière et ne distingue pas son champ d'action :

« Imaginons que deux points, superposés l'un sur l'autre, sont deux personnes humaines : deux amis, deux amoureux, un père et son fils, une mère et sa fille, deux communautés, deux religions, deux civilisations, deux pays, etc. Au départ, ils sont en osmose, en harmonie, ils s'aiment profondément. Mais puisque ces deux points sont soumis au temps qui passe, il faut qu'ils se déplacent nécessairement, et de manière indépendante. L'un se déplace verticalement, l'autre se déplace horizontalement. Ils sont un tout petit peu éloignés, mais c'est aussi bien : ils sont moins fusionnels, ils se reconnaissent entre eux. Le temps continue à avancer, ils s'éloignent encore l'un de l'autre, mais restent proches. Puis les rapports se transforment, on se dit que l'autre a changé, qu'il évolue, mais que c'est une chose normale. Le temps passe encore, et chacun finit par constater l'éloignement et le différend qui existe. Puis chacun continue à avancer, l'un verticalement, l'autre horizontalement, et la détestation apparaît, la rancune aussi, dues à

¹ ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du mal*, traduction de l'anglais GUERIN A, texte revu par LEIBOVICI M, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 2002 (1964), p. 440.

² LOSCO-LENA Mireille, *"Rien n'est plus drôle que le malheur" Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines, op. cit.*, p. 113-114.

³ MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art. cit., p. 33.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Émotion", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 71.

⁵ DIAZ Sylvain, *ibid.*

⁶ MOUAWAD Wajdi, *ibid.*

tout ce qui s'est accumulé. Un événement intervient, et la rupture entre les deux points est assumée, consommée. Puisqu'on ne peut pas remonter le temps, comment faire pour que ces deux points, qui ont évolué différemment, se retrouvent ? Le miracle auquel je crois, c'est celui de la réconciliation : je crois que, même au seuil de la mort, il est possible, peut-être, que la réconciliation se fasse par un geste ou un pardon. Dans le domaine des mathématiques, ce geste-là -cette lettre qu'il faudrait écrire, ce coup de téléphone qu'on devrait passer -s'appelle l'hypoténuse. C'est le chemin le plus court entre un point sur un axe vertical et un point sur un axe horizontal : c'est une lettre, un geste, un mot, un repas, un voyage qu'on voulait faire ensemble et qu'on devrait peut-être faire maintenant -en tout cas, c'est un mystère. Mathématiquement, le carré de l'hypoténuse équivaut à la somme des deux autres côtés au carré. L'effort, qui est gigantesque, c'est de se mettre soi-même au carré pour rendre possible l'hypoténuse, et la réconciliation avec l'autre. Le miracle que je voudrais contribuer à voir survenir consisterait à faire un geste, dire un mot, présenter un spectacle qui bouleverserait tellement les gens qu'en sortant, ils seraient un peu transformés et se mettraient au carré d'eux-mêmes. Mais c'est sans doute utopique. En tout cas, après avoir voulu séduire les filles, j'ai voulu changer le monde à moi tout seul. Aujourd'hui, je suis dans un état d'esprit plus proche des autres ; je me suis dit qu'en suivant le fil de la sincérité, qui m'est très précieux, ce petit geste va s'ajouter à un autre petit geste qui s'effectue en ce moment, mais ailleurs. Peut-être qu'une phrase, qu'un mot que j'ai dit, un geste que j'ai fait touchera un lecteur -petit coquillage au fond de sa poche -et lui donnera envie de faire quelque chose. L'optimiste que je suis trouve du sens dans cette perspective »¹.

C'est évidemment avec une grande joie que j'ai découvert ce texte ! Publié en 2017, il m'est apparu comme une confirmation de mon intuition, validant mon hypothèse de travail, émise quelques années auparavant : le recours récurrent, dans le discours de Wajdi Mouawad, à cette diagonale fabuleuse qu'est l'hypoténuse disait quelque chose d'essentiel de son rapport à la création. Ce texte montre bien l'imaginaire que l'artiste associe à cette droite. Inscrite dans le temps, elle raconte une histoire, intime (« deux amis, deux amoureux, un père et son fils, une mère et sa fille »²), ou collective (« deux religions, deux civilisations, deux pays »³). C'est l'histoire d'une communion, puis d'un arrachement, et enfin, d'une réconciliation. Dramaturgiquement, ce propos fait écho à certaines pièces de Wajdi Mouawad, nous y reviendrons⁴ ; mais il apparaît plus généralement comme un art poétique, ou « "poétique" »⁵, impliquant d'un même mouvement la création et la vie de l'auteur. Il s'agit pour lui de « faire un geste, dire un mot, présenter un spectacle qui bouleverserait tellement les gens qu'en sortant, ils seraient un peu transformés et se mettraient au carré d'eux-mêmes »⁶. Pour autant, l'artiste est conscient de l'idéalisme de son entreprise, qu'il qualifie d'« utopique »⁷ ou de

¹ MOUAWAD Wajdi, "Émotion", art. cit., p. 72-73.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.II.C La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse, p. 455-463.

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Émotion", art. cit., p. 71.

⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

⁷ *Ibid.*

« miracle »¹. C'est cependant cet espoir qui l'anime, faisant avancer le « poisson soi. Désir dans l'addition de ses échecs et ses désordres »².

Image nous permettant de mieux penser la création mouawadienne, l'hypoténuse apparaît donc comme ce geste qui espère réunir les spectateurs dans une communion émotionnelle, inspirée par la « solidarité des ébranlés » qu'évoque Jan Patočka. Quels moyens sont dès lors mobilisés dans ce but par l'auteur-metteur en scène ? Nous commencerons par montrer que l'émotion est un combustible pour la création, avant d'analyser comment elle se voit engagée par la dramaturgie et l'écriture de l'auteur. Si l'œuvre mouawadienne est hypoténuse, c'est aussi parce que, écartelée entre deux extrêmes, elle tente de maintenir un lien entre eux : entre l'effusion et le silence d'une part, le rire et les larmes d'autre part.

II. L'ÉMOTION AU CŒUR DE LA CRÉATION ET DE L'ÉCRITURE

Si l'aspiration à la catharsis est un but recherché par l'artiste, l'émotion, dans sa dimension individuelle, apparaît comme une véritable matrice pour la création, tant pour l'écrivain, qui est amené à concevoir des personnages mus par des sentiments intenses et irrépressibles, que pour les comédiens qui vont interpréter les caractères conçus par l'auteur.

A. L'émotion « combustible »³

L'émotion est tout d'abord ce qui donne l'impulsion à la création. *Littoral*, par exemple, est née de cette question : « De quoi avons-nous peur ? »⁴, tandis que *Tous des oiseaux* découle d'un désir d'amour : « J'ai envie d'écrire et d'aimer [ses personnages], ceux d'une famille israélienne, des Juifs, ceux-là, justement, que, pendant des années, enfant, on m'a appris à haïr »⁵. Point de départ de l'écriture, l'émotion devient souvent un « moteur dramaturgique »⁶ : les personnages mouawadiens sont en proie à des états affectifs « très intenses et différents, en général à des moments clés de leur vie, et c'est ce choc [...] qui les

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, *Le Poisson soi*, Montréal, Éditions Boréal, coll. Liberté grande, 2011, p. 94.

³ LAGARRIGUE Jocelyn, *Entretien du 18 avril 2020*.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "De l'origine de l'écriture", *Littoral*, *op. cit.*, p. 8.

⁵ MOUAWAD Wajdi, in "Des langues, une écriture", *entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet, dramaturge*, novembre 2017, programme *Tous des oiseaux*, La Colline-théâtre national, 2017, p. 12 : https://www.colline.fr/sites/default/files/prog-oiseaux_vdef4.pdf

⁶ NAVARRO Mariette, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", *art. cit.*, p. 31.

pousse à avancer »¹. Charge aux comédiens qui interprètent ces caractères de réactiver ces émotions sur le plateau.

1. La colère

Jocelyn Lagarrigue témoigne en ce sens de sa reprise du rôle de Simon dans *Incendies* au Festival d'Avignon 2009 :

« Au début, pour Simon, je voulais jouer plusieurs choses. Isabelle Leblanc (qui interprétait Jeanne) m'a dit : "pour Simon, il faut jouer la colère". C'est un personnage qui crie. Il est en colère parce qu'il ne comprend pas. Il fait de la boxe. Il n'a pas de père. La colère est son combustible. Au fond, il est mu par cette colère, même dans le désert, il continue à être furieux. Au moment où il comprend que $1+1=1$, quand le voile se lève, sa colère disparaît »².

Par cette image du « combustible »³, le comédien montre combien le sentiment fait avancer le protagoniste, se confondant, presque, avec sa quête. Il souligne en outre l'intensité de l'énergie incandescente que l'interprète doit déployer pour incarner le personnage. De fait, la colère est une émotion majeure dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, qu'elle soit individuelle (Neel dans *Journée de noces chez les Cro-Magnon*, Simone dans *Littoral*, Simon dans *Incendies*, David dans *Tous des oiseaux...*) ou collective : la colère de la jeunesse, qui a reçue la violence en héritage, explose dans *Littoral*, *Ciels*, *Victoires*, *Inflammation du verbe vivre...*

Reflet de la fureur du monde, qui nous parvient à travers les bruits de bombes et de mitraillettes, elle fait écho à la colère des temps anciens qui pourrait être celle chantée par Wazzân lorsqu'il apparaît dans *Littoral* : « Chante, déesse la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens »⁴. Faisant entonner ce début de *Illiade* d'Homère par son personnage, l'auteur-metteur en scène suggère que cette émotion qui, hier, « précipita maintes âmes vaillantes »⁵ au pays des morts, continue de faire des ravages aujourd'hui.

¹ *Ibid.*

² MOUAWAD Wajdi, "Émotion", art. cit., p. 72-73.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 65.

⁵ *Ibid.*



Littoral, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, Wilfrid (Emmanuel Schwartz), Avignon, 2009

© Thibaut Baron

2. L'amour

Le pendant de cette émotion destructrice qui se déploie avec tout autant de force dans l'univers de Wajdi Mouawad est l'amour, irraisonné et fulgurant qui emporte malgré eux les personnages : il y a l'amour incoercible de Simone pour Saïd ou de Jeanne pour Ismaïl dans *Littoral*, de Wahab pour Nawal dans *Incendies*, de Léonie pour Lucien dans *Forêts*, d'Eitan pour Wahida dans *Tous des oiseaux*, mais aussi d'Esther pour le père de son enfant dans *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, ...Cet amour impérieux, parfois nommé « amouritié »¹, s'impose comme un élan désespéré vers une unité à jamais perdue². Qu'il s'agisse de l'amour des amants, d'un amour filial ou fraternel, il est frappé d'aveuglement ou de démesure, irradiant « un théâtre sous haute tension »³. Cet « amour déguisé en malheur »⁴, qui plonge les personnages dans la tragédie, est aussi susceptible de bouleverser certains

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 57.

² Voir *supra*, Ière partie, Chap.II.II.A.2.2.1 "L'amouritié", une relecture mouawadienne du mythe de l'androgynie platonicien, p.105-107.

³ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 41.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 118.

spectateurs. Il arrive que ce recours à l'émotion se double, dans l'écriture, d'autres procédés que nous souhaiterions analyser à présent.

B. L'hypoténuse émotionnelle

On nomme *hypoténuse émotionnelle* ce moment où deux émotions extrêmes et antinomiques sont vécues de manière concomitante. On en distingue deux types : soit le personnage éprouve lui-même ces deux émotions simultanément, soit deux événements opposés, propres à l'éveil d'émotions contraires, se superposent.

1. Le personnage, hypoténuse émotionnelle

Dans ce premier cas, c'est le personnage qui se voit tiraillé entre deux états émotionnels opposés. Ainsi, Wilfrid dans *Littoral* apprend-il la mort de son père en pleine jouissance sexuelle :

« sans prendre la peine ni de réfléchir ni de me retirer, sexe à sexe, j'ai décroché ! Il y en a qui ne croient pas au destin, [...] moi non plus je n'y crois pas mais un coup de téléphone à trois heures du matin ça reste un coup de téléphone à trois heures du matin et ce coup-là, juste au moment de l'éjaculation, m'annonçant la mort de mon père, si ce n'est pas le destin, qu'est-ce que c'est bordel ? »¹.

Éprouvant simultanément un extrême plaisir et une incommensurable douleur, le protagoniste, concrétisant ce lien impossible entre deux états « que tout sépare »², incarne sur le plateau « cette diagonale fabuleuse »³. Plus tard dans la pièce (mais antérieurement dans la chronologie de l'histoire), c'est Ismail, le père de Wilfrid, qui se voit tiraillé entre deux émotions intenses. Les médecins ont annoncé que Jeanne, la mère, risquait de perdre la vie en donnant naissance à son fils :

« JEANNE. Je le sens dans mon ventre, je le sens.
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 !
LE PÈRE JEUNE. Allez-y, docteur !
JEANNE. Ismail, tu m'as promis.
LE PÈRE JEUNE. Oubliez l'enfant !
JEANNE. Non ! Ismail, tu m'as promis, tu m'as promis...

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 14.

² MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 10.

³ *Ibid.*

LE PÈRE JEUNE. Jeanne !

JEANNE. Ce sera lui, jamais moi. [...] pour toi, pour moi, il sera nous deux, lui nous deux, sans lui plus de vie, plus rien, tu m'as promis, Ismail, tu m'as promis... [...]

LE MÉDECIN. Décidez-vous ou on les perd tous les deux ! [...]

LE PÈRE JEUNE. L'enfant, l'enfant ! [...]

JEANNE. La vie est là ! Comme la vie est belle »¹.

Le personnage vit simultanément la joie de la naissance de son fils et la douloureuse perte de celle qu'il aime. Écartelé entre ces deux états irréconciliables, il établit entre eux un lien extraordinaire. On peut, dans un registre assez similaire, citer le moment de la naissance de Loup dans *Forêts*, lui aussi marqué par la coexistence de la douleur et du bonheur : la crise d'épilepsie d'Aimée, sa mère, interfère immédiatement avec la joie intense des jeunes parents, tout comme la première séance de chimiothérapie que l'accouchement rend nécessaire².

2. L'instant, hypoténuse émotionnelle

Dans d'autres cas, ce n'est pas le personnage, mais l'instant qui fait le lien entre deux émotions antithétiques. La fin de *Ciels* en est un exemple. La pièce suit le parcours d'une cellule antiterroriste qui cherche à déjouer un attentat de grande ampleur. Charlie Eliot Johns, membre de cette cellule, vient d'apprendre que son fils Victor, qu'il avait incité à se rendre au musée pour réaliser son devoir sur la beauté, est justement une victime de cet attentat qu'il cherchait à déjouer :

« *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.

Diaporama en musique des peintures choisies par Victor.

Dolorosa accouche dans la peinture.

Un enfant naît »³.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 60-61.

² MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit., p. 39-40.

³ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 60-61.

Au moment même où Charlie apprend la mort de son fils, Dolorosa donne naissance au sien. La correspondance entre ces deux événements est exhibée par la mise en scène : chaque protagoniste a besoin de soutien (Blaise et Vincent pour Charlie, Clément pour Dolorosa), tandis que le cri déchirant du père se prolonge dans celui de la parturiente, recouvert par la musique du diaporama de Victor. Rappelons que celui-ci exprime la conception que celui-ci avait de la beauté. Les images des tableaux sélectionnés par le jeune adolescent sont projetées sur tout un pan du mur du décor, et donc sur les comédiens qui se trouvent devant : « Dolorosa accouche dans la peinture »¹. Parmi ces peintures, il y a le *Retour du Fils prodigue* de Rembrandt, qui illustre une parabole où un père se réjouit de retrouver son fils qu'il croyait ne jamais revoir : il « était mort et il est revenu à la vie ; il était perdu et il est retrouvé ! »². La présence de ce tableau, associée à la simultanéité de la mort et de l'accouchement, inscrit ces expériences dans la dimension cyclique, déjà évoquée³, de l'écriture mouawadienne. Deux personnages vivent côte à côte, la perte et la naissance, la plus grande joie et la plus grande douleur qui soient. C'est la synchronie des événements qui nous invite à créer entre elles un lien « fabuleu[x] »⁴ :

« Cette seule image de la naissance et de la douleur face à la mort mises en relation avec le *Retour du fils prodigue* fait percevoir les sentiments extrêmes, opposés qui cohabitent sur la scène et les unit – d'un seul regard, le spectateur embrasse l'image de la joie et celle du malheur forces qui s'équilibrent mais ne peuvent s'annuler l'une l'autre »⁵.

Marie Jacomino propose de voir dans ce moment une « image oxymore »⁶, reposant sur la coprésence de deux contraires. À cette appellation, nous préférons celle d'*hypoténuse émotionnelle*, qui, d'une part, nous semble davantage correspondre à l'imaginaire développé par l'auteur-metteur en scène, et qui nous paraît d'autre part rendre mieux compte du dynamisme et de la tension sous-jacente au moment.

Que l'expérience synchrone de ces deux sentiments extrêmes et opposés soit vécue par un même personnage, ou par deux personnages distincts réunis dans l'instant, l'hypoténuse émotionnelle, par la superposition de ces deux états affectifs intenses et

¹ *Ibid.*

² LA BIBLE, *Evangile selon Saint Luc*, chap. 15, *op. cit.*, p. 1576.

³ Voir *supra*, IIIème partie, Chap.V.III.B. Renouer avec la dimension cyclique du mythe, p. 355-372.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, *op. cit.*, p. 10.

⁵ JACOMINO Marie, *L'Image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques et mises en scène*, Mémoire de recherche pour le Master Lettres et Arts, spécialité "Arts du spectacle-Théâtre européen", dirigée par Madame Ariane Martinez, 2011-2012, p. 94.

⁶ *Ibid.*

antinomiques, vient, en quelque sorte, condenser le cheminement tragique. En effet, Aristote définit dans sa *Poétique* l'histoire tragique comme un agencement d'actions d'une certaine étendue, et « qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements se succédant selon la vraisemblance ou la nécessité »¹ (sachant que, pour être belle, la tragédie doit préférer « que le retournement de fortune se fasse [...] du bonheur vers le malheur »²). Dans l'hypoténuse émotionnelle, le (ou les) personnage(s) ne passe(nt) pas « du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur » : il(s) vi(ven)t, ces états en même temps, et le spectateur, peut-être, à travers lui (eux). La notion fait référence à un résultat ponctuel, instantané, qui peut découler d'une construction dramaturgique, mais pas forcément. Aussi doit-on préciser : le cheminement tragique n'est pas forcément condensé. Dans *Ciels*, l'hypoténuse émotionnelle arrive après une succession d'événements d'une certaine étendue puisqu'elle clôt la pièce, mais dans *Littoral*, ou *Forêts*, elle ouvre les pièces. Dans tous les cas, le dramaturge fait coexister « bonheur » et « malheur », sans « retournement », mais en les superposant. La notion n'est pas dramaturgique, mais ponctuelle, contrairement au récit hypoténuse que nous avons eu l'occasion d'évoquer³. Nous souhaitons à présent en approfondir l'analyse.

C. La dramaturgie de la révélation ou le récit hypoténuse

Nous avons déjà pu analyser combien *Incendies* et *Seuls* s'inspiraient d'une dramaturgie de la révélation empruntée à Sophocle⁴. Nous souhaiterions à présent montrer que cette architecture de la narration est intimement liée au geste hypoténuse de l'artiste. Nous commencerons donc par redéfinir la dramaturgie de la révélation comme un récit hypoténuse, avant de voir comment celui-ci se concrétise dans un spectacle en particulier, ce qui nous amènera pour finir à mettre en évidence les récurrences structurelles de cette construction dramaturgique en nous appuyant sur diverses créations mouawadiennes.

¹ ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, chap. VII, 1451 a, p. 97.

² *Ibid.*, chap XIII, 1453 a, p. 103.

³ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. II.1.A.3.4 Dramaturgie de la révélation, p. 79-86.

⁴ *Ibid.*

1. La révélation sophocléenne, lien entre deux extrêmes

Nous avons pu voir combien *Incendies* et *Seuls* devaient leur construction narrative à Sophocle. Montrons à présent combien cette dramaturgie de la révélation, empruntée au grand tragique grec, participe du geste hypoténuse de l'auteur-metteur en scène.

Prenant l'exemple d'Œdipe, Pierre Judet de la Combe rappelle que « la tragédie ne s'accomplit pas avec la chute du héros, mais dans le fait que l'homme s'effondre sur le chemin où il s'était engagé pour ne pas tomber »¹. En effet, seule est tragique « une chute résultant de l'unité des opposés, de la transformation d'un terme en son contraire, du clivage de soi » souligne Peter Szondi dans son *Essai sur le tragique*². Ainsi, Œdipe est, au début de la pièce, ce souverain, adulé de tous, au faite de sa puissance. Le grand prêtre s'adresse à lui en ces termes :

« toi, le meilleur des mortels, relève notre ville ! [...] Aujourd'hui, ce pays te célèbre comme notre sauveur [...]. C'est sous d'heureux auspices que tu nous as, jadis, apporté le salut : maintenant encore, sois égal à toi-même. Puisque, désormais, tu règneras sur votre terre, comme tu en es le maître aujourd'hui, ne vaut-il pas mieux régner sur un peuple que sur un désert ? »³,

lui demandant d'intervenir pour mettre fin à « l'effroyable Peste »⁴ qui ravage le pays. L'oracle lui ayant appris que cette malédiction divine est due au meurtrier de Laïos, Œdipe part à la recherche de cette « souillure »⁵ qu'il est bien décidé à combattre. Il comprend au fur et à mesure de l'enquête, qu'il est ce criminel. Parricide, incestueux, il se crève les yeux avant de quitter son pays. Le messager évoque le cheminement tragique du héros : époux de Jocaste, le roi de Thèbes était comblé :

« Leur bonheur d'autrefois était naguère un vrai bonheur ; mais aujourd'hui, sanglots, catastrophe, mort, opprobre, tous les maux que l'on peut nommer sont ici ; pas un qui soit absent »⁶.

Que raconte *Œdipe-roi* sinon le cheminement d'un personnage qui passe du bonheur au malheur, du plus haut rang au bannissement, de l'aveuglement à la vérité ? La pièce fait basculer son héros d'un extrême à l'autre. Si, comme le dit Wajdi Mouawad, « deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse »⁷,

¹ JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, op. cit., p. 29.

² SZONDI Peter, *Essai sur le tragique*, cité in JUDET DE LA COMBE Pierre, op. cit., p. 29.

³ SOPHOCLE, "Prologue", *Œdipe-roi*, op. cit., p. 36.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 10.

alors la dramaturgie sophocléenne, qui fait le lien entre un Œdipe, roi aimé des autres et régnant sur son pays, et cet autre, pauvre misérable abhorré de tous y compris de lui-même, est un « geste hypoténuse »¹. Aussi, l'artiste contemporain s'inspire-t-il fréquemment de cette construction du récit, comme nous avons pu déjà le constater, à travers l'exemple d'*Incendies* et *Seuls*², comme le confirment également ses créations plus récentes. Nous nous fonderons sur l'exemple de *Tous des oiseaux*, avant d'élargir notre réflexion à l'ensemble de l'œuvre mouawadienne.

2. *Tous des oiseaux*, un spectacle hypoténuse³

Créé en 2017 au Théâtre de la Colline, *Tous des oiseaux* apparaît comme une illustration exemplaire du geste artistique hypoténuse de son auteur.

2.1. Eitan et Wahida, un amour impossible

Rappelons brièvement son intrigue. Il y a, tout d'abord, une histoire d'amour impossible : Eitan, jeune homme d'origine israélienne, tombe éperdument amoureux de Wahida, d'origine palestinienne. S'inscrivant dans un contexte géopolitique brûlant, celui du conflit israélo-palestinien, leur union est impossible. Couple hypoténuse, Eitan et Wahida rejouent le drame d'un autre duo tragique : Roméo et Juliette. Les premiers appartiennent à deux peuples antagonistes, les seconds, à deux familles. Par la force de leurs sentiments réciproques, les deux jeunes amants mouawadiens esquissent, comme autrefois les héros shakespeariens, une « diagonale fabuleuse »⁴ entre deux extrêmes opposés.

2.2. L'histoire de David, trajectoire hypoténuse

À cette intrigue amoureuse s'en superpose une autre, directement inspirée de Sophocle et de sa dramaturgie de la révélation. David, le père d'Eitan, est (du moins le croit-il) un Juif, fondamentalement épris de religion. Héritier d'une colère ancestrale, il voue une haine terrible au peuple palestinien. Ainsi, à l'occasion d'un nouvel attentat qui vient d'être perpétré, exprime-t-il à son père Etgar toute la hargne qui l'anime à ce sujet :

¹ *Ibid.*

² Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. II.1.A.3.4 Dramaturgie de la révélation, p. 79-86.

³ Titre d'une conférence donnée à des enseignants de plusieurs académies (Paris, Caen, Nantes) dans le cadre de la mise au programme de l'œuvre au programme du baccalauréat de théâtre (2019/2021). Nous ne reproduisons ici que les grandes lignes de l'argumentation.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels, op. cit.*, p. 10.

« Nous allons les déraciner. Je ne voudrais pas être Palestinien aujourd'hui. C'est un peuple qui n'a plus de peuple que sa part animale. Des bêtes, des meutes, des assassins. S'il y a une vérité, c'est bien celle-là et ce carnage le prouve. Ils vivent en meute, se reproduisent en meute, prient en meute et l'islam est leur os. Ils le rongent comme des chiens. Ils envoient leurs enfants à la mort, ils condamnent leurs poètes, ils briment leurs femmes et on ose nous comparer, on ose dire Juifs et Arabes races sémitiques. On a aussi peu à voir avec eux que les oiseaux avec les poissons »¹,

La violence du propos illustre l'intensité de la haine ressentie par le personnage. Cette tirade est, par ailleurs, marquée par une double ironie tragique. Tout d'abord, parce que le locuteur affirme que la distance qui sépare « Juifs et Arabes »² est la même que celle qui distingue les oiseaux et les poissons. Or, le spectacle s'achève par la narration du chant de l'oiseau-amphibie, qui raconte précisément la métamorphose d'un volatile en poisson³ (nous y reviendrons dans notre étude de la métaphore dans l'œuvre de Wajdi Mouawad⁴). Une autre marque de l'ironie tragique réside dans cette phrase prononcée par le protagoniste : « Je ne voudrais pas être Palestinien aujourd'hui »⁵. Quelques minutes plus tard, David va justement apprendre de la bouche de celui qu'il croyait être son père, qu'il est arabe :

« DAVID. Tu as donné le nom de David à un enfant palestinien ?!

ETGAR. Je lui ai donné le nom d'un roi.

DAVID. Qu'est-ce qu'il est devenu ? Vous avez retrouvé sa famille ?

ETGAR. Tu es cet enfant. C'est toi.

DAVID. Non, je te parle de lui. Moi, je suis né après, j'imagine, puisque vous m'avez donné son nom, mais lui, vous en avez fait quoi ?

ETGAR. Tu es né ni après ni avant. C'est toi. Tu es ce bébé que j'ai trouvé dans une boîte à chaussures, tu entends ?

DAVID. Quoi ?

ETGAR. C'est ça. Tu es Palestinien, tu es ce que tu détestes, tu es Arabe, tu n'as rien de Juif »⁶.

Ainsi donc, David, ce Juif intégriste convaincu apprend qu'il est, en réalité, né de parents palestiniens. L'aveugle devient lucide. Son cheminement personnel, qui l'amène d'un extrême à l'autre, peut être défini comme une trajectoire hypoténuse.

Comme dans *Œdipe-roi*, la révélation se fait à l'issue d'une enquête, mais à la différence de la pièce de Sophocle, David, le protagoniste, n'est pas celui qui mène l'investigation. Celle-ci est portée par son fils, Eitan. À l'issue du Seder, repas de famille lors duquel David a manifesté toute son animosité contre le peuple palestinien et interdit à son

¹ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 110-111.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 127-129.

⁴ Voir *infra*, III^{ème} partie, Chap. VII.IV.B La métaphore, hypoténuse poétique, p. 473-486.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 114-115.

enfant de vivre son histoire avec Wahida, le jeune homme garde les cuillères utilisées lors du dîner afin de « comparer leur ADN »¹ :

« Si l'expérience lui a confirmé, pour son plus grand malheur, qu'il était bien né de son père et de sa mère, elle lui a révélé que ce n'était pas le cas de son propre père. David n'est pas né d'Etgar »².

La découverte de la vérité n'en est que plus violente : David s'y attend d'autant moins qu'il ne la cherchait pas. Elle lui est fatale. Il tombe dans le coma. « Ce n'est pas la vérité qui crève les yeux d'Œdipe, mais la vitesse à laquelle il la reçoit » prévient Norah, la femme de David, « ce n'est pas le mur qui tue le coureur automobile, mais la vitesse avec laquelle il s'y fracasse »³.

2.3. Kyrielle de trajectoires hypoténuse, image d'une identité en mouvement

Tous des oiseaux raconte donc l'histoire de David, ce Juif intégriste abhorrant les Arabes, qui se découvre être son propre ennemi. Réinvestissant la dramaturgie de la révélation qu'il doit à Sophocle, Wajdi Mouawad déploie donc, une nouvelle fois, un récit hypoténuse, menant son protagoniste d'un extrême à l'autre. Si *Tous des oiseaux* peut être vu comme un spectacle hypoténuse, c'est parce qu'il démultiplie ce procédé. Nous avons déjà analysé en ce sens la réactualisation du couple shakespearien. À cela s'ajoute la prolifération de récits de trajectoires menant chacun des personnages d'un point A à un point B, diamétralement opposés. De nombreuses révélations ponctuent en effet le spectacle. Ainsi Norah, jeune communiste de l'Allemagne de l'Est, apprend-elle brutalement sa judaïté⁴, tandis que Wahida, chercheuse new-yorkaise « débasanisée »⁵, se découvre brusquement arabe :

« Quelle conne ! Je croyais que je n'avais rien à voir avec ça, cette misère des Arabes, cette laideur, ces corps gros, ces corps voilés, je croyais vraiment que ça n'avait rien à voir avec ma culture, avec ma vie ! Quelle conne ! Ce sont tous mes parents ! Mes sœurs, mes frères ! Ramallah au complet a l'odeur de ma mère ! Comment tu veux que je survive ?! »⁶.

Wahida fait par ailleurs sa thèse sur Léon l'Africain, Hassan Al-Wazzân. Ce diplomate musulman fut capturé par un pirate qui l'offre en cadeau au pape Léon XIII. Celui-ci lui rend sa liberté en échange de sa conversion. Ce musulman devenu chrétien, incarnant « une vie

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁶ *Ibid.*

entre deux mondes »¹, est une nouvelle illustration du foisonnement de trajectoires hypoténuse qui caractérise ce spectacle, comme d'ailleurs, le récit de l'oiseau devenu poisson² qu'il raconte pour accompagner David vers la mort.

La prolifération de ces trajectoires hypoténuse rend la conception que Wajdi Mouawad a de l'identité sensible. Rejetant « la fixité identitaire »³, dangereuse par l'exclusion qu'elle est susceptible de générer, l'artiste préfère la comprendre de manière « ondulatoire »⁴ et dynamique :

« La fixité identitaire est, me semble-t-il, la pire clôture de soi. Elle nous oblige à nous penser comme un centre autour duquel les autres identités se déploient, certaines proches, d'autres très lointaines, certaines importantes et d'autres moins. Rien de pire ! En cela j'aime me penser comme le manchot pour qui il n'existe aucun centre, uniquement la voix. La voix qui devient maison. Les grands manchots sur les banquises crient sans cesse parce que ce sont leurs hurlements qui sont le himet, le chez-soi de leurs petits. Dès lors que l'identité est un mouvement, il n'y a plus de centre fixe, mais une relativité identitaire. À celui qui voyage, quand on lui demande "d'où viens-tu ?" Il lui est possible de répondre "Je suis originaire d'ici ou de là". Jamais il ne lui sera possible de dire "Mon identité est mon origine" sans renier le chemin parcouru »⁵.

Allant à rebours d'une compréhension trop univoque de l'identité, ces trajectoires hypoténuse invitent donc le spectateur à un décentrement. Ce processus d'arrachement qui consiste à reconnaître en l'autre, un autre nous-même, établissant un lien oblique entre deux extrêmes est cheminement hypoténuse, un des rôles du théâtre selon Wajdi Mouawad :

« J'ai envie d'écrire et d'aimer les personnages de *Tous des oiseaux*, ceux d'une famille israélienne, des Juifs, ceux-là, justement, que, pendant des années, enfant, on m'a appris à haïr. C'est insignifiant, ça n'apportera pas la paix, mais obstinément c'est aussi le rôle du théâtre : aller vers l'ennemi, à l'encontre de sa tribu »⁶.

3. Récurrences structurelles

Nous cherchons à montrer ici comment la dramaturgie de la révélation empruntée à Sophocle, constitutive de bon nombre de spectacles mouawadiens, vient concrétiser le geste artistique hypoténuse propre à l'artiste. Il ne s'agit pas ici de prétendre dégager la structure de l'ensemble des créations de l'auteur-metteur en scène. Cela n'aurait pas de sens, étant donnée

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 127-129.

³ MOUAWAD Wajdi, *"Des langues, une écriture"*, entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet, dramaturge, art. cit., 2017, p. 11.

⁴ MOUAWAD Wajdi, in Laure Adler, Wajdi Mouawad, *Qui sommes-nous? Fragments d'identité*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, coll. Entre-Vues, 2011, p. 32.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *"Des langues, une écriture"*, entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet, dramaturge, art. cit., 2017, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

leur diversité. Pour autant, nous nous attacherons à montrer ici certaines récurrences, qui nous paraissent emblématiques du processus que nous cherchons à définir. Par *dramaturgie de la révélation*, nous entendons ce cheminement narratif, emprunté à l'*Œdipe-roi* de Sophocle, qui fait passer un personnage de l'aveuglement à la lucidité. Puisque « deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse »¹, on nommera le récit qui rend compte de cette trajectoire menant l'individu d'un extrême à l'autre *récit hypoténuse*. Quelles sont les étapes attendues dans cette construction dramaturgique ?

Plusieurs œuvres s'inspirent de l'architecture sophocléenne, de manière plus ou moins affichée, et plus ou moins approfondie. Ayant pu analyser, de manière assez détaillée, les cas d'*Incendies*, *Seuls*² et *Tous des oiseaux*³, nous nous contenterons d'évoquer plus rapidement les autres spectacles modelés à l'image de ces tragédies antiques. Certains s'en distinguent très explicitement. C'est, par exemple, le cas de *Temps*, où, dès le

« début de [la] pièce, un personnage dévoile tout : il va se passer telle action, tel personnage est un pédophile qui viole sa fille. Il n'y a donc pas d'enquête, pas de surprise. Il est dit dès le début qu'il ne se passera rien à la fin »⁴.

Présenté par son auteur comme une entreprise de « démantèlement, de sabotage »⁵, ce spectacle peut, *a contrario*, mettre en évidence les caractéristiques de l'édification habituellement retenue par le dramaturge : mystère, enquête, surprise. De fait, nous l'avons évoqué, Wajdi Mouawad emprunte au roman policier. Comme l'a montré Isabelle Patroix, la structure narrative d'*Assoiffés*, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* ou *Ciels* fait écho à ce genre littéraire, leurs protagonistes étant sensiblement inspirés de la figure de l'enquêteur⁶. L'investigation menée par Eitan nous amènerait à rajouter *Tous des oiseaux* à cette liste. On pourrait également y adjoindre *Inflammation du verbe vivre*, où Wahid, désespéré par sa situation (il porte le deuil de son ami, le poète Robert Davreu, mort avant d'avoir achevé la traduction du *Philoctète* de Sophocle qu'il était censé monter), ne voit plus de sens à son existence. Se trouvant au seuil de la mort au début du spectacle, il traverse les Enfers, pour retrouver, grâce à une révélation, le goût de la vie à la fin de la pièce :

« Ramener à la vie sa vie ensevelie. Au bout du crayon, porter la parole des morts. Fauve à soi-même. [...] Vivre ! [...] Réapprendre à parler, à inventer les mots nouveaux pour

¹ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, *op. cit.*, p. 10.

² Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap. II.1.A.3.4 Dramaturgie de la révélation, p. 79-86.

³ Voir *supra*, III^{ème} partie, Chap.VII.II.C.*Tous des oiseaux*, un spectacle hypoténuse, p. 457-460.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Suicide", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, *op. cit.*, p. 58.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Temps*, *op. cit.*, p. 6.

⁶ PATROIX Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, *op. cit.*, p. 199-200 et p. 277-280.

faire rire et pleurer morts et vivants. Un dans la multitude ! [...] Oui, oui. Cela, je le vois bien. Vivre ! Vivre ! Ce serait donc cela, vivre ! Tout n'est donc pas perdu. [...] Dans l'ambulance, Wahid ouvre lentement les yeux »¹.

La révélation est manifeste, tant dans le discours du personnage (« Oui, oui. Cela, je le vois bien »²), que dans ses actes (« Wahid ouvre les yeux »³). Dans *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*, le personnage d'Alice passe lui aussi de l'aveuglement à la lucidité. Ces divers récits hypoténuse se voient jalonnés par trois moments : le premier consiste dans la mise en place l'aveuglement, il est suivi d'un temps de dissémination des indices, ce qui permettra l'avènement de la résolution finale et de la catharsis.

3.1. Énigme et aveuglement

Il s'agit tout d'abord, pour l'auteur-metteur en scène, de créer les conditions de l'aveuglement, du personnage, comme du spectateur. Cette cécité est fondamentalement humaine :

« Les Grecs disent : "connais-toi toi-même mais... sois prudent". Pour les Grecs, rien n'était plus important que la Lumière, qui était associée à la vérité. [...] La lumière était mystérieuse, incompréhensible. La lumière, la vérité étaient délivrées sous la forme d'un oracle incompréhensible. Que quelqu'un devait nous traduire, un devin, un Tirésias... Or, un des symboles de l'oracle, c'est le labyrinthe. Le labyrinthe nous renvoie à Thésée qui y entre pour se confronter au Minotaure. Il y entre guidé par un fil, pour pouvoir sortir. Donc les Grecs disent : "la vérité c'est formidable, mais [attention], tu peux t'y perdre. Mais surtout, tu as intérêt à être un héros car en son sein, il y a un monstre. Qui est toi. C'est ça qu'il va falloir que tu confrontes, prépare-toi, n'y vas pas trop vite et sois prudent. Lorsque tu vas tomber nez à nez avec ce monstre, ça te sera insupportable. Tu vas voir quelque chose qui te sera insupportable" »⁴.

Ainsi, Wilfrid, Jeanne et Simon, Loup, David, Wahid, etc. ne savent pas très bien qui ils sont ni où ils en sont lorsque les spectacles commencent. L'énigme, présentée de manière plus ou moins explicite, mène à une investigation plus ou moins affirmée dans l'architecture narrative.

3.2. Dissémination des indices

La construction narrative repose dès lors sur un traitement particulier de l'espace et du temps, que nous avons déjà évoqué⁵. La chronologie du spectacle est rarement linéaire. Plus généralement éclatée, elle sert la dissémination des indices qui fait durer l'aveuglement

¹ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 59.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Rencontre du 13 mai 2019*, Théâtre de la Colline.

⁵ Voir *supra*, III^{ème} partie, Chap.V.III.A.1 Un espace-temps morcelé, p. 335-337.

du personnage et du public. L'écriture est, « chez Wajdi Mouawad le lieu d'une enquête [...]». Un jeu de cache-cache avec l'histoire [...], un puzzle qui ne se laisse connaître au début que sous forme d'indices dispersés »¹. Ainsi, le nez de clown qui, dans *Incendies*, permettra à Nawal de reconnaître, dans son bourreau Abu Tarek, son fils tant aimé et recherché, pu apparaître à plusieurs reprises en amont de la narration, cadeau de Wahab à Nawal², glissé dans les langes du bébé abandonné à contre-cœur³. Fragments de vérité, ces bribes de l'histoire à reconstruire peuvent être des paroles prononcées par les personnages (« On ne se connaît pas »⁴ dit Leah à David) ou des objets (os, photos, lettres, cassettes, keffieh, ...). Charge aux protagonistes et aux spectateurs, de reconstituer le récit éclaté, afin de « redonner de la cohérence au milieu de l'incohérence »⁵.

3.3. Révélation et catharsis

Ce moment, où l'image du puzzle se donne à voir et où tout prend sens, est celui de la révélation. « C'est cette cohérence qui produit de l'ébranlement, qui permet d'arriver à l'émotion »⁶. Le dramaturge cherche, à travers ce moment, à créer « une seconde où la majorité des spectateurs [sont] ensemble dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas eu les mêmes vies. Ça s'appelle la *catharsis* »⁷. Empruntant à Sophocle sa dramaturgie de la révélation, le geste hypoténuse de Wajdi Mouawad est double. Tout d'abord, à travers le récit hypoténuse, il fait passer son personnage, et, à travers lui, -c'est du moins ce qu'il souhaite-, son public, de l'aveuglement à la lucidité, reliant, grâce à son histoire, deux êtres diamétralement opposés. Ensuite, par la catharsis, définie par l'artiste comme ce moment, où des personnes qui « n'ont pas eu les mêmes vies »⁸, des individualités, toutes distinctes les unes des autres, vont se réunir « ensemble dans la même émotion »⁹, le metteur en scène cherche à faire en sorte que cette myriade d'autres rassemble en une même communauté, autrement dit que ces spectateurs « que tout sépare »¹⁰ soient « reliés [...] par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse »¹¹.

¹ LETERRIER Étienne, "Vers la lumière", *Dossier Wajdi Mouawad*, in *Le Matricule des Anges*, art. cit., p. 31.

² MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 78.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 62.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 11.

⁶ MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art. cit., p. 33.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 10.

¹¹ *Ibid.*

III. UNE ŒUVRE HYPOTÉNUSE, ÉCARTELÉE ENTRE DEUX EXTRÊMES...

Les spectacles mouawadiens dessinent une œuvre en tension, étirée entre deux énergies contraires, arc-boutées l'une contre l'autre. Si l'hypoténuse nous apparaît comme une image éloquente pour appréhender cet acte créatif, c'est parce qu'elle donne à penser le dynamisme du tiraillement entre deux extrêmes. Récurrente, l'intensité émotionnelle naît toujours d'un écartèlement, dans lequel le silence s'oppose à l'effusion, et le rire, aux larmes.

A. Entre effusion et silence

1. Silence et déflagration

« "Est-ce que je parle ou est-ce que je me tais" »¹ est une des questions que le dramaturge reconnaît comme centrale dans son écriture.

« Il est impossible pour les personnages de parler, mais il ne leur est plus possible de se taire. Ils sont écartelés entre ces deux impossibilités et, comme tout écartèlement, c'est une torture. Les pièces que je tente d'écrire montrent jusqu'où les personnages sont capables de tenir »².

Le silence, impérieux, crée la nécessité de la parole, et ce qui vaut pour le personnage, est valable pour le comédien qui l'interprète. Ainsi, Jocelyn Lagarrigue évoque sa première d'*Incendies* dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, au Festival d'Avignon en 2009, où il reprenait le rôle de Simon.

« C'est la scène du notaire, la première. J'étais, bras croisés, en fond de scène. Au Palais des Papes, il y a une énorme foule qui te fait face, une grande masse noire. Wajdi m'avait dit : "tu prends le temps que tu veux avant de te lancer" pour Simon. Je voyais cette masse noire devant moi. Plus je prenais le temps, plus je la voyais s'avancer vers moi, plus il y avait une force qui m'obligeait à parler, à me lancer, mais je résistais. J'ai attendu une minute... c'est vachement long, une minute ! Je ne l'ai plus refait... Le temps, oui, ensuite, je l'ai pris, mais pas une minute. Ça donnait une nécessité, une urgence à la parole »³.

¹ MOUAWAD Wajdi, "Annonciation", in Sylvain Diaz, Wajdi Mouawad, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 75.

² *Ibid.*

³ LAGARRIGUE Jocelyn, *Entretien du 18 avril 2020*.

La rétention des mots crée leur nécessité. Souheila Yacoub (Wahida dans *Tous des oiseaux*) rapporte une image, utilisée par Wajdi Mouawad pendant les répétitions et qui illustre bien cette idée : « La prise de parole est L'OXYGÈNE. Toujours être en manque d'oxygène quand ce n'est pas à votre tour de parler »¹. Les mots sont une nécessité vitale, tout comme le silence qui les précède, impératif. Le personnage, comme le comédien, doit être tirailé entre ces deux extrêmes antinomiques. De là naît la déflagration de la parole.

« Vous savez comment fait un soleil lorsqu'il meurt ? Il gonfle, il gonfle et puis, soit il trouve l'énergie nécessaire pour exploser [...], soit, s'il ne parvient pas à cette métamorphose-là pour devenir une supernova, il implose pour devenir un trou noir. Il y a quelque chose de tout à fait équivalent dans mes pièces [...], c'est comme si, au début de chacune de ces pièces, il y avait un soleil qui commençait à mourir. Quand le soleil commence à mourir [...] la pression commence à monter [...] pour devenir insoutenable... et au dernier moment, soit il implose, soit il explose. Les trois monologues de fin [dans *Littoral*, *Incendies*, et *Forêts*] sont des moments d'explosion, où le spectacle devient une supernova : il échappe au trou noir »².

L'auteur-metteur en scène recherche ces moments d'explosion verbale, qui, selon lui, créent un moment de transformation « qu'on peut appeler la catharsis, ce moment, où, tout à coup les choses sortent vers l'extérieur pour devenir une étoile »³. Le monologue mouawadien est l'espace privilégié de cette détonation langagière. « Sorte de combustion lyrique », il devient, pour l'auteur-metteur en scène, « l'espace possible d'une commotion collective, génératrice d'un lien potentiel entre les êtres »⁴. Le silence qui précède cette effusion doit cependant être distingué d'un autre, tout aussi lourd de tensions dans l'univers mouawadien : celui qui signifie l'échec du langage.

2. L'indicible ou l'échec du langage

L'univers mouawadien est traversé par un certain nombre de personnages murés dans le silence. Nous avons déjà pu analyser le rôle que celui-ci joue dans *Incendies*⁵ : sorte de cécité langagière, le mutisme est à la fois signe et conséquence de l'horreur. Vue et langage sont liés, en effet : le premier donne accès au réel que le second tente de traduire en mots pour dire la vérité. L'échec du langage est par exemple perceptible à travers la présence de personnages engagés dans une thèse dont ils éprouvent la vanité. Dans *Tous des oiseaux*,

¹ YACOUB Souheila, *Entretien du 1 août 2019*.

² MOUAWAD Wajdi, "Autour de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*", art. cit.

³ *Ibid.*

⁴ von BOMHARD Alexandra, "Une esthétique de la collision", *Tous des oiseaux*. Wajdi Mouawad., op. cit., p. 63.

⁵ Voir *supra*, I^{ère} partie, Chap.II.I.A.3.2.4 La réponse à l'horreur, p. 73-75.

Wahida réalise toute la futilité de la réflexion qu'elle a, des années durant, engagée au sujet de la conversion d'Hassan-Al-Wazzân :

« Depuis trois ans, je me fais chier avec une thèse qui cherche à prouver combien il est dangereux de se clôturer à l'intérieur d'un principe d'identité, de s'attacher à ses identités perdues [...]. Ce n'est que de la théorie universitaire de merde ! Des idées de merde ! »¹.

Quant à Harwan dans *Seuls*, il peine, depuis deux ans, à trouver la conclusion à sa thèse de 1500 pages portant sur *Le Cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage*, regrettant le silence de son enfance :

« Mieux vaut se taire ! Comme quand j'étais petit ! Je ne faisais que me taire. C'est votre histoire favorite, chaque fois qu'il y a un invité, vous lui racontez toujours la même histoire : "Il n'a commencé à parler que vers l'âge de cinq ans !". Vous étiez tellement inquiets que vous m'avez amené chez le pédiatre...vous aviez peur que je sois sourd ou autiste...le pédiatre vous a dit : "Non, non...il ne parle pas tout simplement parce qu'il n'a rien à dire..." Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre, pour m'être mis à parler ! Un vrai robinet ! Mille cinq cent pages ! Je veux dire, papa, est-ce que tu crois que je suis capable de me taire ne serait-ce qu'une heure, juste une heure...et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler en arabe ? »².

Le spectacle se termine justement par une performance lors de laquelle Harwan, interprété par Wajdi Mouawad, délaisse les mots pour la peinture : « *Il peint. / Longtemps, longtemps, longtemps* »³. Les paroles de l'artiste cèdent la place à une autre effusion, colorée et silencieuse : « *Rouge, bleu, jaune, vert. [...]. Il peint. / Une joie profonde l'envahit* »⁴, comme un retour à l'essentiel, une unité retrouvée.

Dans *Sœurs*, Geneviève Bergeron, abattue dans sa chambre d'hôtel, s'immerge elle aussi dans un profond silence que seule la voix du réfrigérateur viendra interrompre :

*« Elle ouvre la bouteille.
Elle boit la bouteille.
Elle jette la bouteille vide.
Elle prend deux canettes de soda, les agite.
Le réfrigérateur émet aussitôt deux bis de suite.*

RÉFRIGÉRATEUR. Une canette de Pepsi à cinq dollars a été directement facturée sur votre compte/Une canette de Sprite à cinq dollars a été directement facturée sur votre compte.

*Elle décapsule les deux canettes.
Elle les vide contre les murs du fond.
Elle les jette.
Elle prend un paquet de cacahuètes.
Le réfrigérateur émet aussitôt un bip.*

¹ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 106.

² MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 151.

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ *Ibid.*

RÉFRIGÉRATEUR. Un paquet de peanuts Humpty Dumpty à six dollars et quatre-vingt-dix-neuf cents a été directement facturé sur votre compte.

Elle vide le réfrigérateur du reste de son contenu.

Elle arrose les murs.

Elle lacère les murs.

Elle éventre les oreillers.

Elle casse tout.

Elle défait entièrement la chambre, la ruine »¹.

Là encore, le mutisme se double d'un autre débordement, celui d'une énergie dévastatrice et désolée : le sac de la chambre donne à voir concrètement l'indicible désolation du personnage. Alors qu'O'Neill pouvait proposer une représentation feutrée de la violence², il n'y a pas, chez Wajdi Mouawad, de demi-mesure, comme si l'artiste entendait renouer avec l'emphase qui lui semble bannie du monde d'aujourd'hui :

« sachez que je viens d'un siècle qui n'a plus aucune confiance dans la grandiloquence. Les massacres à la machette du Rwanda, les fours crématoires, les goulags et les désastres des prêts hypothécaires, dont l'addition relève du crime de masse perpétré par des pays monstrueusement en paix, ont été portés par un tel amour de la grandiloquence que les gens, comme par dégoût, ont abandonné toute possibilité de rêver grand. Alors ce sont les petits désirs de rien : des portables, des voyages organisés, des surclassement dans les avions, un travail à durée indéterminée et qu'importe ce travail. Un rien suffit à donner du bonheur aux gens de mon époque. La grandiloquence n'est plus de mise »³.

Georges Banu l'a bien montré, lui qui définit le théâtre mouawadien comme un « théâtre sous haute-tension »⁴, qui « cultive [...] la démesure », osant « dresser des édifices aux proportions [immenses], s'engager dans des débats vastes et formuler des questions essentielles »⁵. Déchiré entre le silence et l'effusion, que celle-ci soit langagière ou matérielle, ce geste créatif esquisse une ligne imaginaire entre deux pôles antithétiques. Si le silence peut précéder l'explosion lyrique, il peut aussi donner à entendre l'échec du langage, son incapacité à dire les maux, la souffrance et l'horreur. Il apparaît aussi comme le symptôme d'une perte majeure de l'artiste, celle de la langue maternelle :

« ne plus maîtriser ma langue maternelle [...] est peut-être une des pertes les plus dommageables [...]. [Je me vis comme un] mutant. [Un] cancrelat si vous voulez. Mi-homme-mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfois, tout en parlant, je ne sais pas qui parle en moi »⁶.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, op. cit., 29-30.

² Voir *supra*, II^{ème} partie, Chap. III.A.2.2.2 Un infanticide feutré, p. 184-186.

³ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 30.

⁴ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, coll. L'écritoire, 2005, p. 70-71.

Ainsi Harwan exprime, dans *Seuls*, le regret de ne plus connaître la langue de son enfance : « Aujourd'hui je suis capable de dire le mot *concomitant* le mot *aporie* alors que je ne suis pas foutu de dire *fenêtre* en arabe »¹. Retrouvant le silence à la fin du spectacle, le personnage s'adonne avec joie à la peinture, « *allongé dans le jardin* », il « *compte les étoiles* », l'« *esprit clair* »², comme s'il avait retrouvé l'unité perdue de son enfance. Parallèlement, Geneviève Bergeron s'insurge contre « la langue gelée, la langue coupée »³ du peuple francophone du Manitoba. La perte de la langue maternelle est une véritable mutilation, cicatrice indélébile de l'exil et de l'arrachement, à une terre, une mémoire, des ancêtres. Derrière le silence qu'elle impose sourd un cri arraché, celui du déracinement. Ce hurlement mutique résonne dans bon nombre de créations de l'auteur-metteur en scène. Celles-ci se voient également fréquemment écartelées entre le rire et les larmes.

B. Entre rires et larmes

L'écriture théâtrale est, pour Wajdi Mouawad, fondamentalement ludique. Le rire est, comme le lyrisme, une des voies adoptées par l'artiste pour échapper au cynisme de notre époque :

« tant qu'il y aura des gens pour pleurer la mort des gens, ça veut dire qu'on a encore la possibilité de rire. Ce rapport à la mort est pour moi extrêmement joyeux et plein d'humanité ; il m'empêche d'être cynique [...]. Comment être cynique quand vous écrivez le prénom d'un personnage sur un papier, faites deux points et écrivez la réplique ? Le geste est tellement ludique »⁴.

L'œuvre de l'artiste est marquée par la douleur du monde. Les protagonistes se voient confrontés « à l'expérience de l'extrême, à la déchirure absolue, la destruction probable »⁵. Le rire et la joie n'en viennent pas moins colorer le tragique mouawadien à travers certains personnages ou moments. Sans entrer dans le détail de cette analyse, nous renvoyons à l'étude que nous avons pu proposer de cet entrelacs du comique et du tragique dans *Tous des oiseaux*⁶, élargie ici à quelques autres exemples. On pense, notamment, à Hermile Lebel et à sa façon de détourner les expressions toutes faites dans *Incendies*⁷, ou encore, dans *Littoral*, au

¹ MOUAWAD Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 151.

² *Ibid.*, p. 177.

³ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, op. cit., p. 43.

⁴ MOUAWAD Wajdi, in Laure Adler, Wajdi Mouawad, *Qui sommes-nous? Fragments d'identité*, op. cit., p. 53-54.

⁵ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 52.

⁶ von BOMHARD Alexandra, "Une esthétique de la collision", *Tous des oiseaux. Wajdi Mouawad.*, op. cit., p. 60-63.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 13, 14, 25, 44, ...

père mort de Wilfrid, qui s'entretient avec son ami imaginaire, le chevalier Guiromelan¹. Ces « zones d'ambivalence »² ne sont pas une spécificité du dramaturge. Mireille Losco-Lena montre en ce sens qu'elles

« forment précisément le site d'un certain nombre de spectacles contemporains, qui travaillent ainsi les traditionnels champs du comique et du tragique, retournant leurs terres et déplaçant leurs frontières »³.

La chercheuse invite à explorer « l'élasticité »⁴ du comique dans le théâtre d'aujourd'hui, montrant que ce « pouvoir rire s'exerce par-delà le champ esthétique »⁵ qui lui était antérieurement assigné, il

« colonise les thématiques traditionnellement constitutives du tragique (le conflit sans "fin heureuse", le savoir de la mort, l'impuissance humaine, les errements d'une humanité souffrante, criminelle, infiniment faillible, vouée à l'absence de sens, *etc.*) et qui, loin de correspondre à un sentiment de soulagement ou de triomphe comme dans la comédie traditionnelle, déclenche souvent des affects ambivalents ou équivoques »⁶.

La fin de *Journée de noces chez les Cro-Magnon* illustre de manière exemplaire cette ambivalence des affects. La pièce s'achève de manière ambiguë : contre toute attente, le fiancé est venu chercher Nelly, l'emmenant hors de sa famille. Le « Monsieur »⁷ est-il un personnage réel ou rêvé ? Et s'il est imaginé, l'est-il par la seule narcoleptique, par toute sa famille, tous les spectateurs ? Toujours est-il que le spectacle renoue, en un sens, avec le dénouement traditionnel de la comédie qui se clôt par un mariage heureux. Or, une fois que ces deux personnages ont quitté la maisonnée, les bombardements reprennent, touchant Neel, le jeune frère, qui agonise. Les salves se multiplient, entrecoupées d'un jeu, à la demande du mourant :

« SOUHAYLA. Il était joli comme tout.
WALTER. Poil au cou [...].
Neel rit. Explosion.
NEEL. Une bombe au phosphore.
SOUHAYLA. Quand un jour de printemps.
WALTER. Poil aux dents.
Neel rit. Explosion.
NEEL. Batteries de D.C.A

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p. 109-110.

² LOSCO-LENA Mireille, "Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une « poétique complexe »", *Publications numériques du CÉRÉDI*, ENSATT-Université de Lyon 2, EA 4160 Passages XX-XXI, mercredi 24 octobre 2012, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/./?tragique-et-comique-sur-les-scenes.html>, p. 3.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cro-Magnon*, *op. cit.*, p. 65.

SOUHAYLA. Et dans les bras de son frère.
WALTER. Poil au derrière.
Neel rit. Une bombe explose avec distinction.
NEEL. Un corail lumineux ! Vite un vœu !
SOUHAYLA. Il mourut.
WALTER. Poil au cul !
Neel rit. Neel meurt »¹.

Les bruitages, de plus en plus intenses, rendent la violence de la guerre sensible, d'autant qu'elle provoque la mort d'un protagoniste, comme le veut la tragédie. Nulle transcendance ici pourtant. La mort est absurde, une simple plaisanterie dont on peut rire et qui vient se confondre avec le bas corporel, caractéristique habituelle du comique : « SOUHAYLA. Il mourut. WALTER. Poil au cul ! *Neel rit. Neel meurt »². Cette scène nous paraît illustrer la poétique de « reliance »³ définie par Mireille Losco-Lena, nous invitant à considérer « la façon dont tous les éléments sont reliés les uns avec les autres et affectés par ces liens »⁴. Cette ambivalence, récurrente dans le théâtre contemporain, nous semble également exemplaire du geste hypoténuse mouawadien, concrétisant un nouveau lien, en tension entre deux extrêmes.*

IV ...MAIS QUI ASPIRE À LA RÉCONCILIATION

A. Retrouver notre unité perdue

Les spectacles de l'auteur-metteur en scène se déploient donc, étirés entre deux points diamétralement opposés. Personnages, comédiens et spectateurs se voient tirillés entre des forces extrêmes irréconciliables, symptôme de l'intime déchirure de chaque être humain.

1. L'exil intérieur

Inéluctablement déchu de sa plénitude, l'homme est un exilé intime souffrant d'un manque inévitable. Cet arrachement le met en quête d'une harmonie perdue. Pour l'écrivain qu'est Wajdi Mouawad, celle-ci peut ressurgir à la faveur d'un mot, d'une phrase :

¹ *Ibid.*, p. 68-69.

² *Ibid.*

³ LOSCO-LENA Mireille, "Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une « poétique complexe »", art. cit., p. 3.

⁴ *Ibid.*

« nous allons notre vie, en manque de cette phrase qui saurait ramener la grâce du silence. Exilés loin d'elle, nous allons, comme des amputés, avec nos membres fantômes et nos prothèses accrochées à nos âmes fragiles : lifting, régime, objets, besoins matériels, vacances au soleil, soumission, violence, pouvoir. Nous voilà des greffés du visage, des opérés à cœur ouvert, usant les lacets du temps à force de colmater ces failles appelées *peine, peur, chagrin* et *humiliation* indicibles, espérant toujours retrouver la phrase manquante qui saurait tout renverser »¹.

Pour l'artiste en effet, la blessure est inévitable, mais cet écartèlement n'est jamais le but ultimement recherché. Derrière cette douloureuse déchirure, l'œuvre de Wajdi Mouawad laisse toujours poindre l'espérance d'une réconciliation : « il est permis de voir l'art comme une tentative de renversement ponctuel, comme un coup d'état contre la mécanique du manque »². Le désir de consolation ne cesse d'animer l'auteur-metteur en scène.

2. La rémanence de l'espoir

Comparant l'élan créatif de Wajdi Mouawad à celui d'Albert Camus, Georges Banu souligne « l'optimisme foncier »³ qui réunit ces deux écrivains : tous deux, dit-il,

« assument la tragédie mais refusent de s'y complaire, ils plongent dans l'abîme animés par une pulsion de salut contenue dans les mots et les gestes, dans les affects et les passions exacerbées. L'un comme l'autre la surmontent. C'est la conclusion d'un combat porté à l'incandescence au nom d'une confiance dans l'homme ou dans l'art à même de s'entraider pour résister au désastre »⁴.

On retrouve, dans ces quelques lignes, l'esquisse de ce geste créatif que nous avons tenté de définir. L'œuvre mouawadienne, en tension entre une « plong[ée] dans l'abîme »⁵, reste toujours animée par un élan contraire, une « pulsion de salut »⁶. Telle l'hypoténuse, elle fait le lien entre deux extrêmes opposés, portée par la foi de son auteur en « l'homme ou [en] l'art »⁷. Ainsi, le recours à l'émotion, au récit et à la matière antique, permettent aux spectateurs de reconnaître dans l'autre, un autre soi-même. Il s'agit de trouver à nouveau « le plus petit dénominateur commun de notre humanité »⁸. Cette reconnaissance passe par le voyage hypoténuse que le spectateur entreprend au cours de la représentation.

¹ MOUAWAD Wajdi, "La phrase manquante", in *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 86.

² *Ibid.*

³ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 42.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ FARCET Charlotte, "La naissance d'un geste", in *Postface de Littoral*, op. cit., p. 167.

3. Le voyage hypoténuse du spectateur

La création mouawadienne invite son public à une odyssée émotionnelle qui le mène du sentiment de la mort à celui d'une résurrection :

« Il faut faire croire au spectateur qu'il va mourir et ne le lâcher qu'au moment où il est convaincu d'être dans la mort, afin qu'il ressente de nouveau le sentiment de la vie. C'est complexe, car cela passe par le corps, par la sensation, par l'émotion, liés par le récit [...]. C'est une expérience de la narration vécue à travers un ou plusieurs personnages en situation. Le spectateur est projeté dans une situation qui l'arrache à lui-même. Si bien qu'auteur du récit et de sa croyance se constitue la communauté des spectateurs de théâtre : à un même moment, vivant la même expérience, ils croient tous à la même histoire, du moins ils la suivent et la comprennent. Ils sont tout simplement émus. C'est ce moment-là de l'émotion commune que je cherche à explorer de façon critique dans mon théâtre »¹.

On peut certes opposer à ces propos de l'auteur-metteur l'idée que le public est forcément composé d'individus distincts, qui accueilleront chacun le spectacle différemment. Comment penser une réception commune « avec des publics très justement décrits comme éclatés, fragmentés, atomisés ? »². Wajdi Mouawad en est lui-même parfaitement conscient³. La dramaturgie de l'aveuglement et de la révélation, au service de laquelle se déploient le jeu pleinement engagé des acteurs, une scénographie hypnotisante, le travail minutieux du son et de la lumière, plonge le public dans un état émotionnel fort, visant à l'« arracher à [sa] raison »⁴ en évitant un « retour à l'intellect »⁵. Menant son spectateur du sentiment de « mort », à celui de « vie », la représentation lui fait entreprendre un trajet émotionnel, qui, le menant d'un extrême à l'autre, nous rappelle la « diagonale fabuleuse »⁶ chère à Wajdi Mouawad.

4. « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux... »⁷

Le geste hypoténuse déployé par l'artiste s'affirme donc comme une tentative de réponse à la douleur inhérente à notre condition humaine. Par la narration et le spectacle, par le souvenir des mythes antiques et l'émotion profonde qu'ils réactivent, Wajdi Mouawad entend recréer une communauté pansant nos blessures d'hommes et de femmes d'aujourd'hui.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Voyages pour le festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 41.

² MERVANT-ROUX Marie Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 1998, p. 225.

³ MOUAWAD Wajdi, *Voyages pour le festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 26.

⁴ MOUAWAD Wajdi, cité par Georges Banu, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 46.

⁵ *Ibid.*

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 10.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 63.

« Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux », disait Nawal à ses enfants. C'est, pour l'auteur-metteur en scène une phrase qui résume sa conception du théâtre : un espace de consolation, où le fait de pleurer (ou de rire) ensemble nous permet de « placer la joie au-dessus du chagrin, toujours, toujours »¹, et de redonner du sens à ce monde insensé :

« Si aujourd'hui nous constatons combien *Nous sommes en manque* sans pour autant être en mesure de dire réellement de quoi, le théâtre nous offre la bouleversante possibilité que nous puissions l'être ensemble »².

Cherchant à créer une communion entre les êtres, l'œuvre mouawadienne tente d'établir des liens entre eux, dans une dynamique qui rappelle celle de l'hypoténuse. L'émotion est, selon l'artiste, une force susceptible de constituer les individus en communauté. Construction dramaturgique, jeu de l'acteur, scénographie, travail du son et de la lumière sont mis au service de celle-ci. La poésie l'est également.

B. La métaphore, hypoténuse poétique

Comme bon nombre d'écrivains, Wajdi Mouawad use de la métaphore. Revenons sur l'utilisation que l'auteur fait de cette figure afin de montrer en quoi elle nous paraît participer de son geste hypoténuse.

1. Wajdi Mouawad et la métaphore

Figure dynamique, la métaphore génère un mouvement de la pensée.

1.1. Le mouvement métaphorique

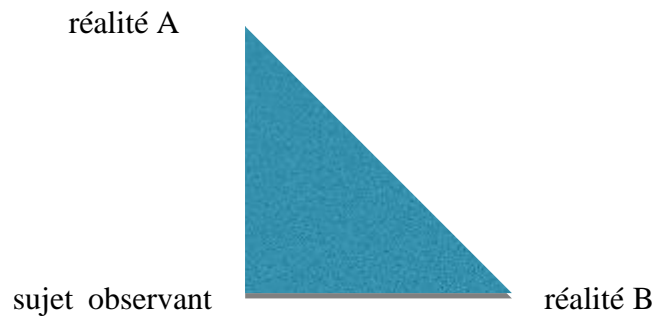
Selon Aristote, « la métaphore est l'application à une chose d'un nom qui lui est étranger par un glissement, selon un rapport d'analogie »³. Si la métaphore opère « un glissement »⁴, c'est donc qu'elle est mouvement. Elle nous invite à déplacer notre regard sur les choses ou les êtres, en tissant un lien d'analogie entre deux réalités distinctes. Si un sujet observe A et B, deux réalités *a priori* étrangères, alors la métaphore, telle l'hypoténuse, les relie. Cette image qui occasionne un déplacement de notre vision du monde, nous souhaiterions la nommer ici *hypoténuse poétique*.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Voyages pour le Festival d'Avignon*, op. cit., p. 11.

² MOUAWAD Wajdi, "La phrase manquante", in *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 87.

³ ARISTOTE, *Poétique*, 1457b, op. cit., p. 118.

⁴ *Ibid.*



Nous ne nous livrerons pas à un relevé exhaustif des métaphores présentes dans l'œuvre du dramaturge. En revanche, nous tenterons de montrer ce qui meut particulièrement l'écrivain dans leur usage.

1.2. Incarner la métaphore

Une métaphore a beaucoup touché Wajdi Mouawad, c'est celle sur laquelle repose *La Métamorphose*. Cette nouvelle de Kafka, fréquemment citée par l'auteur, s'ouvre sur cette phrase : « En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte »¹. Wajdi Mouawad est adolescent lorsqu'il découvre ce texte qui le bouleverse. Lui qui rêvait d'être un héros, positif, beau et courageux est dépité. Il s'identifie totalement au personnage. Il est Gregor Samsa, *La Métamorphose* est son histoire. Ce qui lui plaît, c'est aussi le caractère concret de la métaphore. Si Gregor Samsa n'arrive pas à sortir de son lit ou à ouvrir la porte de sa chambre, s'il inspire du dégoût à sa famille, ce n'est pas parce qu'il ressemble à un insecte. Non. Il est devenu cet insecte. Il est cet énorme cancrelat. La métaphore est incarnée. Ce n'est pas un hasard si elle frappe l'homme de théâtre qu'est Wajdi Mouawad.

Une anecdote fait écho à ce goût pour le caractère concret de l'image. En tant que directeur du Théâtre de la Colline, l'artiste accueille, en 2017, l'auteure québécoise, Annick Lefèbvre, pour la création de sa pièce *Les Barbelés*. Lors d'une rencontre organisée à l'Institut d'Études théâtrales de Censier², celle-ci revient sur le processus d'écriture. Elle a imaginé une femme qui n'arrive pas à parler, comme si des barbelés lui poussaient dans la gorge. Lorsqu'elle évoque son texte avec Wajdi Mouawad, celui-ci lui fait une proposition : « Et si tu concrétisais la métaphore ? Et s'il y avait vraiment des barbelés ? ». C'est ce qu'elle fit. Le décor blanc conçu par la metteuse en scène Alexia Bürger fut progressivement saturé par le sang jaillissant de cette bouche encombrée.

¹ KAFKA Franz, *La Métamorphose*, traduction Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 2010, [1988], p. 21.

² Rencontre avec Annick Lefèbvre, le 27 novembre 2017 à l'Institut d'Études théâtrales de Paris III-Censier.

Du cadavre du père de Wilfrid qui s'enduit d'une matière verte (« WILFRID. Papa, qu'est-ce que tu fais ?! / LE PÈRE. Rien, je pourris ! »¹) au fantôme d'Hassan Al-Wazzân, qui, dans *Tous des oiseaux*, incarne la question identitaire au cœur de la pièce, on voit toutes les perspectives ouvertes par l'idée d'une concrétisation de l'image... « Je suis le cancrelat de la métamorphose »², nous dit Wajdi Mouawad, et, pour filer la métaphore entomologique, on pourrait à présent citer un autre insecte, cher à l'artiste : le scarabée.

1.3. Le poète scarabée

Dans un texte que l'on pourrait considérer comme un art poétique, Wajdi Mouawad compare le poète au scarabée :

« Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d'animaux autrement plus gros que lui. Les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu'il y avait à tirer de la nourriture ingurgitée par l'animal. Pourtant, le scarabée trouve, à l'intérieur de ce qui a été rejeté, la nourriture nécessaire à sa survie grâce à un système intestinal dont la précision, la finesse et une incroyable sensibilité surpassent celles de n'importe quel mammifère. De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu'on lui connaît et qui émeut notre regard : le vert jade du scarabée de Chine, le rouge pourpre du scarabée d'Afrique, le noir de jais du scarabée d'Europe et le trésor du scarabée d'or, mythique entre tous, introuvable, mystère des mystères.

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté »³.

Tel le poète qui de la boue, fait de l'or, l'artiste est, selon Wajdi Mouawad, un alchimiste, qui, par son regard, transforme l'excrément du monde pour en « faire jaillir la beauté »⁴. L'élan créatif, tel l'hypoténuse, esquisse un lien extraordinaire entre deux extrêmes « que tout sépare »⁵. Nous nous proposons d'analyser ici concrètement le travail de cette *hypoténuse poétique* dans un spectacle qui nous semble fondamentalement métaphorique : *Tous des oiseaux*.

¹ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit., p. 88.

² MOUAWAD Wajdi, "Le détour de Gregor", *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 69.

³ <http://www.wajdimouawad.fr/>

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 7.

2. L'exemple de *Tous des oiseaux*, spectacle fondamentalement métaphorique

Tous des oiseaux repose sur un certain nombre d'images. On peut citer, entre autres, « Roméo et Juliette »¹, à qui les amants de *Tous des oiseaux* sont comparés, à plusieurs reprises. Cet autre couple hypoténuse, qui tentait de tisser un lien entre les Montaigu et les Capulet, deux familles ennemies, fait effectivement écho au couple formé par Eitan et Wahida qui, par leur amour, transcendent l'hostilité opposant deux peuples antagoniques. Il y a aussi l'afikomen, qui apparaît dans la pièce comme une métaphore de la vérité². Cependant, si *Tous des oiseaux* nous apparaît comme un spectacle fondamentalement métaphorique, ce n'est pas simplement parce qu'il est émaillé de nombreuses images, mais plutôt parce que le glissement métaphorique, « selon un rapport d'analogie »³, nous apparaît comme un des principes-mêmes de l'écriture de cette œuvre scénique, un des mouvements profonds de sa composition, dont la récurrence révèle l'importance. Pour le montrer, nous nous appuyerons sur deux analyses : tout d'abord, l'image de l'oiseau-amphibie, puis le personnage d'Hassan Al-Wazzân.

2.1. L'image de l'oiseau-amphibie

Alors que David est tombé dans le coma en apprenant sa véritable origine, Wahida est appelée à son chevet, afin que le mourant puisse entendre l'arabe, sa langue maternelle, pour partir en paix. La jeune fille convoque Hassan Al-Wazzân, qui lui raconte une légende persane :

« Un oiseau vient au monde et voilà qu'à la faveur de son premier envol il passe au-dessus des eaux de la mer. La lumière laisse entrevoir sous la surface les poissons aux écailles argentées. Ému par cette beauté inconnue, l'oiseau veut aller à leur rencontre et il tombe vers la mer. Mais les autres oiseaux, ses congénères, le rattrapent avant qu'il n'atteigne les vagues. "Non ! lui dit le plus sage, ne t'avise jamais d'aller vers ces créatures. Elles te sont étrangères en tous points et, les rejoignant, tu mourrais comme elles mourraient si elles nous rejoignaient. Nous ne sommes faits ni pour nous rencontrer ni pour vivre ensemble". L'oiseau obéit et va sa vie, mais toujours son cœur se tord à la vue de la mer. Taciturne, il ne chante plus. Jusqu'au jour où, pétri par un chagrin devenu trop lourd à porter, il songe qu'à une longue vie malheureuse il préfère un seul instant d'extase, et il referme sur lui ses ailes ! Et dans la bleuité du ciel, il tombe vers la bleuité de la mer pour en fendre la surface. Le voilà sous l'eau, s'enfonçant vers l'abysse des lumières et dans le peu de temps qu'il lui reste, l'oiseau ouvre ses yeux ! Infinité de poissons multicolores ! Satin insoupçonné des abîmes ! Indicible beauté étrangère ! Son cœur s'enflamme ! Sa dernière heure approche, mais il ne s'en soucie plus, tout à son désir de l'autre, de ce qui est différent, et ce désir est si absolu, si immense, si spirituel, qu'à l'instant précis où la mort veut le saisir des ouïes lui poussent au cou ! Et il respire ! Il respire ! L'oiseau respire ! Et,

¹ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 59.

² von BOMHARD Alexandra, "L'afikomen", *Tous des oiseaux*. Wajdi Mouawad., op. cit., p. 24.

³ ARISTOTE, *Poétique*, 1457b, op. cit., p. 118.

respirant, volant-nageant, il s'avance au milieu des poissons aux écailles d'or, de jade, et de rose aussi subjugués par lui que lui par eux, et, les saluant, l'oiseau prononce la parole magique : "Me voici ! C'est moi ! Je suis l'oiseau amphibie arrivant au milieu de vous, je suis l'un des vôtres, je suis l'un des vôtres !" »¹.

Rappelons pour commencer que ce conte avait donné, à l'origine, donné son nom au spectacle : au moment de la présentation de la saison 2017-2018, celui-ci avait été annoncé comme *Le Chant de l'oiseau-amphibie*. Le fait que ce récit coïncidait avec le titre originel de l'œuvre scénique est révélateur de son importance. Dans quelle immensité l'histoire narrée par Al-Wazzân nous plonge-t-elle ? Dans celle du ciel et de la mer, deux univers diamétralement opposés : « Non ! ne t'avise jamais d'aller vers ces créatures. Elles te sont étrangères en tous points », lui rappelle un de ses congénères, « Nous ne sommes faits ni pour nous rencontrer ni pour vivre ensemble »². Or, ce volatile, qui les fait se réunir, que concrétise-t-il sinon, le trajet de cette « diagonale fabuleuse »³ qu'est l'hypoténuse ? Que donne-t-il à voir sinon la réunion extraordinaire de « deux êtres que tout sépare »⁴ ? « Et il respire ! Il respire ! L'oiseau respire ! Et, respirant, volant-nageant, il s'avance au milieu des poissons aux écailles d'or, de jade, et de rose aussi subjugués par lui que lui par eux »⁵.

L'histoire de cet oiseau devenu poisson s'impose, en outre, comme une métaphore du destin de David, bébé palestinien devenu juif. Cette légende, c'est aussi l'image du destin de chaque personnage. Chacun porte en lui un monstre, un autre qui lui est foncièrement étranger, et qu'il découvre et se dévoile lors des monologues. C'est le cas de Norah, cette enfant communiste qui se découvre juive⁶, la soldate israélienne Eden, touchée par la beauté de la palestinienne Wahida⁷, Leah, vieille femme apparemment acariâtre qui révèle son amour profond pour l'enfant qu'elle a elle-même poussé hors de chez elle⁸, ou de Wahida, cette jeune new-yorkaise qui comprend tardivement qu'elle est arabe⁹. Récit spéculaire, ce conte reflète non seulement la dramaturgie-même du spectacle, la trajectoire hypoténuse de son protagoniste, mais aussi le parcours des autres personnages, dont les tirades apparaissent comme une multitude de vignettes donnant à voir, en miniature, autant de prodigieuses

¹ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 127-128.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 7.

⁴ *Ibid.*

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, op. cit., p. 128.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 29 et 51.

⁸ *Ibid.*, p. 76-77.

⁹ *Ibid.*, p. 103-106.

transformations. À travers ce conte de l'oiseau-amphibie, le spectacle *Tous des oiseaux* met en abyme son propre reflet, dans une réduplication de variantes fondamentalement poétique.

Bien entendu, cette légende invite également à penser la notion d'identité, au cœur du spectacle. Pour l'auteur-metteur en scène en effet, l'identité, irréductible à l'origine, est « un mouvement [sans] centre fixe »¹ :

« À celui qui voyage, quand on lui demande "d'où viens-tu ?" Il lui est possible de répondre "Je suis originaire d'ici ou de là". Jamais il ne lui sera possible de dire "Mon identité est mon origine" sans renier le chemin parcouru »².

Parler d'origine ou de destination, c'est réduire la compréhension de l'être à un point, point de départ ou d'arrivée. Or, l'être ne peut se saisir que dans l'expérience épaisse du mouvement, de la traversée, géographique et/ou temporelle, qu'il a accomplie. L'hypoténuse n'est rien d'autre que cette « diagonale fabuleuse »³ qui, reliant ces deux points, invite à penser le voyage sans « renier le chemin parcouru »⁴. Si chaque personnage de *Tous des oiseaux*, par sa trajectoire personnelle, donne à voir une identité en mouvement, il en est un dont le statut nous semble particulier. Il s'agit d'Hassan Al-Wazzân, qui, justement, raconte la légende de l'oiseau amphibie. Nous souhaiterions montrer à présent que le rôle de ce personnage est plus métaphorique que dramaturgique.

2.2. Hassan Al-Wazzân, un personnage métaphore

Le personnage de Wazzân est inspiré d'une figure historique, Hassan Al-Wazzân, également connu sous le nom de Léon l'Africain. C'est à travers l'ouvrage que lui consacre Natalie Zemon Davis, *Léon l'Africain. Un voyageur entre deux mondes*⁵ que Wajdi Mouawad en prend connaissance. Cette lecture est suivie de nombreuses rencontres et d'échanges réguliers avec l'historienne. Musulman originaire de Grenade, Hassan Al-Wazzân fuit sa ville natale au moment de la *Reconquista* des rois catholiques espagnols. Il se réfugie au Maroc, à Fès, où il devient diplomate. En 1518, il est capturé par un pirate, qui l'offre au pape Léon X. Celui-ci le fait baptiser, en lui imposant son nom : Wazzân devient *Leone l'Africano*.

¹ MOUAWAD Wajdi, "Des langues, une écriture. Entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet, dramaturge", disponible sur le site du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/versant-est/tous-des-oiseaux>.

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels, op. cit.*, p. 7.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Des langues, une écriture. Entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet, dramaturge", disponible sur le site du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/versant-est/tous-des-oiseaux>.

⁵ ZEMON DAVIS Natalie, *Léon l'Africain. Un voyageur entre deux mondes*, tard. Dominique Letellier, Editions Payot & Rivages, 2007.

Le destin de cet homme fascine l'auteur-metteur en scène. Un entretien mené avec le comédien Jalal Altawil ¹, qui interprète le personnage dans le spectacle, révèle que la vie du diplomate occupait une part très importante dans les premières versions de la création. Celle-ci évoquait, entre autres, sa capture par les pirates, ses liens avec le pape, *etc.* Deux histoires s'entremêlaient : celle d'Eitan et Wahida, celle de Wazzân. Petit à petit, celle-ci s'est estompée au profit de celle-là. « À la fin, on a décidé que [...] Wazzân [était] un symbole dans l'histoire, mais *Tous des oiseaux* ne raconte pas son histoire »². De fait, ce musulman devenu chrétien, trait d'union entre les deux rives de la Méditerranée, a, lui aussi, entrepris une trajectoire hypoténuse. Tout comme celle de l'« oiseau-amphibie »³, la destinée de Wazzân concrétise les violentes collisions qui traversent les personnages de *Tous des oiseaux*. D'ailleurs, le conte qu'il narre à David est relaté dans la *Cosmographie et Géographie de l'Afrique* du diplomate. Dans la dernière version du spectacle, Wazzân n'a plus d'importance dramaturgique. Il est, certes, le sujet de thèse de Wahida, mais il n'a pas de rôle majeur dans l'avancée narrative.

¹ ALTAWIL Jalal, Entretien du 12 juillet 2019, disponible sur le site Théâtre en Acte : https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/œuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_jalal_altawil.pdf

² *Ibid.*

³ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 125.



Tous des oiseaux, texte et mise en scène de Wajdi Mouawad, Hassan Al-Wazzân (Jalal Altawil), Wahida (Souheila Yacoub), Théâtre de la Colline, 2017©Simon Gosselin

Il s'impose en revanche comme un personnage-métaphore, l'image même d'un spectacle qui interroge la notion d'identité. « Je crois », affirme Wahida à Eden qui s'enquiert des raisons qu'elle a de mener une recherche sur cet homme,

« que son histoire permet de répondre à certaines questions que notre époque nous pose.
EDEN. Quelles questions ?
WAHIDA. Faut-il à ce point s'attacher à nos identités perdues ? Qu'est-ce qu'une vie entre deux mondes ? Qu'est-ce qu'un migrant ? Qu'est-ce qu'un réfugié ? Qu'est-ce qu'un mutant ? »¹.

Telle l'hypoténuse qui tisse un lien entre deux extrêmes opposés, Wazzân incarne « une vie entre deux mondes »², symbole du spectacle qu'il traverse comme une ombre fantomatique. Étymologiquement, le symbole est cet « objet coupé en deux dont les deux parties réunies à la suite d'une quête permettent aux détenteurs de se reconnaître »³. L'unité reconstituée par le symbole porte le stigmate d'une fissure antérieure. Parallèlement,

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*

³ <https://www.cnrtl.fr/definition/Symbole>

l'hypoténuse, du moins dans la lecture éthique et poétique qu'en propose Wajdi Mouawad, tente de retisser un lien déchiré, d'identifier, derrière l'inimitié la plus farouche, une once d'humanité, si infime soit-elle, permettant de retrouver en l'autre, un alter ego :

« L'hypoténuse, c'est ce qui permet de rejoindre les extrémités de deux droites reliées par leur source. C'est ce que je trouve magnifique dans l'idée d'hypoténuse : cette générosité exceptionnelle. Mettons que mon frère et moi nous formons un angle, nous sommes liés par la source. Nous sommes frères, mais nos extrémités sont très éloignées l'une de l'autre. Quelle hypoténuse pourrait nous permettre de nous rejoindre ? C'est une question très chrétienne : aime ton prochain comme toi-même, ton prochain étant nécessairement celui qui est le plus éloigné de toi. Pas ton amoureux, non : ça serait trop facile. George Bush et Ben Laden par exemple : quelle est leur hypoténuse ? »¹.

Le conte de l'oiseau-amphibie, tout comme le personnage de Wazzân, font de *Tous des oiseaux*, un spectacle fondamentalement métaphorique, qui confère à l'hypoténuse une place centrale. Le cheminement de Wazzân, musulman devenu chrétien, rappelle celui de l'oiseau devenu poisson, et, plus généralement, le mouvement profondément désiré par l'artiste, qui consiste à se départir de soi, pour retrouver l'autre, l'étranger, cet extrême opposé, avec lequel on se révèle, en réalité, profondément intime. Un proche, un prochain, auquel nous relie cette oblique extraordinaire qu'est l'hypoténuse. La poétique dynamique perceptible dans ce spectacle nous semble révélatrice d'un rapport à la métaphore constitutif du geste hypoténuse de l'auteur-metteur en scène. Nous souhaiterions, pour finir, évoquer d'autres usages que l'artiste fait de la métaphore.

3. Les usages théâtraux de la métaphore

Hypoténuse poétique, la métaphore est très fréquemment convoquée par l'auteur-metteur en scène. Nous nous proposons de répertorier brièvement divers usages que l'artiste fait de cette figure, afin de montrer en quoi celle-ci nous paraît symptomatique de son œuvre. Si pour Wajdi Mouawad, « tout est écriture » et que celle-ci se concrétise « "en trois dimensions" », à travers « le corps du comédien, la lumière, le son, les accessoires »², il est alors naturel que ce procédé scriptural se matérialise de différentes façons. Pour le bien de l'analyse, nous distinguerons, ce qui, sur le plateau, se manifeste de manière simultanée, en rappelant pour commencer l'usage dramaturgique de la métaphore, pour envisager ensuite la mobilisation de celle-ci dans la scénographie, puis la direction d'acteurs, ce qui, pour finir,

¹ MOUAWAD Wajdi, cité par Laurence Canaux et Étienne Leterrier, "Le visage odysseé", art. cit., p. 8-9.

² MOUAWAD Wajdi, "Rencontre", *Tout est écriture*, op. cit., p. 45.

nous permettra de mettre en évidence la valeur heuristique de la métaphore dans l'esthétique mouawadienne.

3.1. La métaphore, ressort dramaturgique

La métaphore nourrit en profondeur l'écriture de Wajdi Mouawad. L'exemple de *Tous des oiseaux* est éloquent : le chant de l'oiseau-amphibie, qui clôt le spectacle, fonde sa dramaturgie. Reflété par le personnage d'Hassan Al-Wazzân, symbole de l'histoire, ce conte fait écho à la trajectoire du protagoniste, David, cet Israélien convaincu qui se découvre palestinien ; mais il se trouve aussi démultiplié par les différents personnages qui font l'expérience d'une révélation intime inattendue¹. Quant à la pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, elle est, elle aussi fondamentalement métaphorique. Ce texte, qui donne à voir un appartement violemment disputé entre deux familles, les Protagoras et les Philistiniens, est une image de la Guerre civile Libanaise et des différentes luttes intestines qui ébranlent le pays. Plus généralement, nous avons également pu montrer combien la métaphore de l'aveuglement et de la cécité, empruntée à la dramaturgie sophocléenne, structurait bon nombre de pièces de l'auteur-metteur en scène². Il n'est d'ailleurs pas anodin que, dans *Tous des oiseaux*, Eitan ait encore la vue brouillée quand il sort de son coma : « Tout est noir... », dit-il lorsqu'il revient à lui. « Tu viens de te réveiller. Ta vue reviendra doucement »³, lui annonce Eden. De fait, Eitan recouvre la vue alors même que la lumière est faite sur la véritable origine de son père. Parallèlement, dans *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*, Alice, le protagoniste perd la vue au moment où il feint de mourir, pour la retrouver à la fin du spectacle, au moment où l'artiste redevient humain.

Ces exemples montrent le rôle dramaturgique que la métaphore peut jouer dans les spectacles de Wajdi Mouawad, mais ce procédé scriptural ne se concrétise pas seulement à travers les mots de l'artiste. Il est aussi un ressort pour concevoir l'espace scénique.

3.2. La métaphore, un ressort scénographique

Point névralgique de la création, la métaphore trouve aussi toute sa place dans l'écriture scénique, et, plus précisément, dans la conception de l'espace. Sans entrer dans une

¹ Voir *supra*, III^{ème} partie, Chap. VII.IV.B.2.1 L'image de l'oiseau amphibie, p. 476-478.

² Voir *supra*, III^{ème} partie, Chap. VII.II.C La dramaturgie de la révélation ou le récit hypothénuse, p. 455-463.

³ MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 82.

étude exhaustive et détaillée de l'usage de la métaphore dans les spectacles de Wajdi Mouawad, nous nous proposons d'en donner ici quelques exemples.

Sur le vaste plateau de la grande salle de la Colline, où *Tous des oiseaux* a été créé en 2017, de hauts éléments mobiles structurent la scénographie, image tangible des frontières parfois dressées entre les peuples :

« Il fallait travailler sur le mur, les murs. C'était le moment où Trump parlait de faire le mur avec le Mexique. On pense bien sûr aussi au mur de Berlin, il y a tous ces murs que certains essaient de construire, d'autres, de détruire. On voulait donc travailler sur cet élément, en évitant le réalisme. Pas de mur en béton. C'est pour cela qu'on a pris le bois brut. On souhaitait aussi poétiser le mur »¹.

Dans le mur du dernier acte, une discrète embrasure s'ouvre, au moment où David meurt. Ce seuil franchi par le protagoniste, métaphore du passage vers l'au-delà, était présent dès le début de l'acte, sans être forcément remarqué par les spectateurs. Annoncée par la scénographie pourtant, la fin du protagoniste était inévitable, comme le veut la tragédie. Comme le rappelle Georges Banu, « La porte de l'invisible doit être visible : [...] c'est parce qu'elle a été et qu'elle reste visible qu'elle conduit vers l'invisible ! »². Cette porte métaphorique, matérialisée par la mise en scène, peut nous rappeler aussi celle que Laurent Gaudé a concrétisée dans son roman *La Porte des Enfers*. Inspiré de *La Divine Comédie* de Dante, ce seuil symbolique séparant le monde des vivants de celui des morts, est franchi à grand peine par Matteo, qui cherche à retrouver l'ombre de son fils Pippo, mort prématurément³.

La scénographie d'*Inflammation du verbe vivre*, quant à elle, donnait à voir une autre frontière, séparant le monde des morts de celui de la mémoire :

« le décor est [...] constitué d'un écran fait de sept cents élastiques, de trois mètres chacun, tendus côte à côte de façon que le spectateur voie un écran, et non des élastiques. Je peux traverser ce décor de huit mètres de large. Tandis qu'il fait une crise cardiaque, le personnage interroge les morts sur le sens de la vie. Il attend l'ambulance, il est entre la vie et la mort. La question est de savoir s'il va revenir vers la vie ou rester chez les morts. Cet écran représentait la faille entre le plateau, qui était l'au-delà, et le monde de la mémoire, qui est un film de deux heures »⁴.

Le spectacle, rappelons-le, raconte la trajectoire de Wahid, artiste désespéré à l'idée de mettre en scène *Philoctète* de Sophocle, et qui, tel Harwan dans *Seuls*, se retrouve dans le coma, cet

¹ CLOLUS Emmanuel, Entretien du 26 juin 2019, disponible sur le site Théâtre en Acte : https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/oeuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_emmanuel_clolus.pdf

² BANU Georges, *La Porte au coeur de l'intime*, Paris, Arléa, 2015, p. 16.

³ GAUDÉ Laurent, *La Porte des Enfers*, op. cit.

⁴ MOUAWAD Wajdi, "Performer", *Tout est écriture*, op. cit., p. 45.

état hypoténuse écartelé entre la vie et la mort, deux extrêmes opposés. Les spectateurs, silhouettes silencieuses plongées dans le noir de la salle, constituent « l'assemblée des morts »¹. Face à eux évoluent d'autres ombres, celles du film qui déploie les souvenirs et la quête de Wahid. Entre les deux, le plateau, où évolue Wahid-Wajdi, seul en scène, dont la présence, incertaine et fragile, ne s'affirme qu'à la fin du spectacle, par cette révélation qui le clôt :

« Réapprendre à parler, à inventer les mots nouveaux pour faire rire et pleurer morts et vivants. [...] Vivre et écrire [...]. Oui, oui. Cela je le vois bien. Vivre ! Vivre ! Ce serait donc cela, vivre ! Tout n'est donc pas perdu.

Sur la falaise, il n'y a plus personne.

Dans l'ambulance, Wahid ouvre lentement les yeux »².

La scénographie des spectacles de Wajdi Mouawad peut donc, elle aussi, reposer sur un fonctionnement métaphorique. Enfin, c'est également au moment de la création, dans la direction d'acteurs que l'artiste use de la métaphore.

3.3. La métaphore, un ressort pour le jeu d'acteurs

Nous nous contenterons ici d'évoquer quelques images, employées par le metteur en scène pour façonner le jeu de ses comédiens. Il ne s'agit donc pas d'un relevé exhaustif -celui-ci serait d'ailleurs impossible à mener-, mais plutôt d'un bref inventaire, centré sur quelques métaphores qui nous semblent révélatrices du « théâtre sous haute tension »³ recherché par Wajdi Mouawad.

Dans une lettre qu'il adresse aux acteurs d'*Incendies*, alors qu'il se trouvait loin d'eux, pendant leur tournée française, en octobre 2004, l'artiste souligne la nécessité de retrouver un jeu intense :

« Il faut garder la radiation. La radiation vient de ce que vous soutenez la tension parce que ce qui se passe sur scène est toujours grave, toujours important. C'est la vie en accéléré ; or, vous avez été un peu trop proches, en calmant le jeu, de l'énergie de la vie. La scène c'est l'autoroute. C'est la vie qui quitte la nationale pour embarquer sur une autoroute à six voies (voix) où il n'y a pas de limites de vitesse »⁴.

Wajdi Mouawad se présente avant tout comme un auteur, et l'on voit bien, ici, comment, dans sa direction d'acteurs, il mobilise la métaphore (à travers l'image de la « radiation », ou de l'« autoroute ») pour nourrir l'interprétation de ceux-ci. Leora Rivlin, qui incarne Leah dans *Tous des oiseaux*, rappelait en ce sens deux phrases fréquemment adressées aux comédiens

¹ MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, op. cit., p. 22.

² *Ibid.*, p. 59.

³ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 41.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Arles/Montréal, Actes Sud/ Leméac, 2009, p. 47.

lors de la création : « Tu es là pour changer ton partenaire. Tu es là en guerre. Il n'y a pas de conversations mondaines dans cette pièce »¹. Il est, sur le plateau mouawadien, toujours question de vie ou de mort. Seuls les mots permettent aux personnages de respirer : « Pas de temps mort », dit Souheila Yacoub (Wahida, dans *Tous des oiseaux*), en se faisant l'écho du metteur en scène : « La prise de parole est l'OXYGENE. donc toujours être en manque d'oxygène quand ce n'est pas votre tour de parler »². Ainsi, si la métaphore se révèle ressort essentiel de l'écriture scénique mouawadienne, ce n'est pas seulement par le rôle qu'elle joue dans la dramaturgie de bon nombre de ses spectacles, c'est aussi par ce qu'elle permet dans la conception de l'espace scénique ou dans le jeu des comédiens. Au cœur du processus créatif de l'artiste, la métaphore nous apparaît également révélatrice d'une vérité intime de son esthétique.

3.4. La valeur heuristique de la métaphore

Dans *La Métaphore vive*, Paul Ricœur aborde la métaphore par le biais de la fiction et de son rôle scientifique. Ce faisant, le philosophe dépasse la stricte dimension lexicale de cette image. Loin de circonscrire la métaphore à un mot, Ricœur nous amène à la penser comme un énoncé doté d'une vertu heuristique. L'œuvre de fiction, tout comme certains modèles scientifiques, nous invitent à déplacer le regard que nous portons sur le monde afin de mieux l'appréhender. La métaphore nous dit quelque chose du réel, ou, du moins, du rapport que l'artiste entretient avec le réel. La métaphore est « le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir de certaines fictions de redécrire la réalité »³. Le penseur met alors en évidence l'originalité conceptuelle de la métaphore. Celle-ci fonctionne moins par substitution sémantique, que par une mise en tension entre des aires sémantiques hétérogènes, soudainement rapprochées par l'attribution de prédicats qui, ordinairement, ne conviennent pas au sujet. Le rapprochement inédit fait image. La prédication métaphorique, « dans laquelle le *rendre proche* rencontre la résistance du *être éloigné* »⁴ oscille entre l'*être* et le *n'être pas*, mettant en jeu des rapports de dissimilation et d'assimilation. « Dans l'énoncé métaphorique, le "semblable" est aperçu, en dépit de la différence, et malgré la contradiction »⁵.

¹ RIVLIN Leora, "Entretiens avec l'équipe artistique", in von BOMHARD Alexandra, *Tous des oiseaux*. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 87.

² YACOUB Souheila, *ibid.*

³ RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 249.

⁵ *Ibid.*

Il y a, dans cette conception tensionnelle de la métaphore, quelque chose qui nous semble faire écho au geste hypoténuse mouawadien que nous avons, à travers cette étude, tenté de définir. Comme le théâtre mouawadien, la métaphore est une figure « sous haute tension »¹ qui établit un lien entre deux réalités étrangères. Or, que fait l'hypoténuse, cette « diagonale fabuleuse », sinon relier, « en leur point le plus éloigné, deux segments pourtant attachés à leur base en un angle droit »² ? « Deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse »³. Non seulement, l'hypoténuse s'est imposée comme une métaphore permettant d'éclairer l'œuvre de Wajdi Mouawad, mais la tension que recèle cette droite extraordinaire fait elle-même intimement écho au lien que la métaphore établit entre deux réalités étrangères, pour mieux nous faire voir le réel. « Si la métaphore instruit, c'est dans la mesure où elle propose de voir "autrement", d'entrer dans une autre relation aux choses »⁴. Quelle est la relation au monde que l'œuvre mouawadienne nous invite à établir à travers elle ?

« Voir, parler aux acteurs, parler à soi à travers une sorte de *déménagement*, c'est-à-dire en fait une métaphore. En Grèce, vous voyez passer des camions sur le bord de la route où il y a marqué "métaphore" : c'est magnifique ! Regarder les choses par le déménagement, par la métaphore, par l'exil, c'est une manière de fonctionner, de vivre qui, du coup, se répercute dans l'écriture, et dans la manière de raconter et de vivre la rencontre avec les histoires »⁵.

Si l'artiste regarde le monde « par le déménagement, par le déplacement, par l'exil », son œuvre, elle, semble y répondre par l'hypoténuse, soit par cette quête vaine, et pourtant incessamment recommencée, d'un lien qui tente de panser les déchirures, intimes et collectives.

¹ BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art. cit., p. 41.

² MOUAWAD Wajdi, "Le cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ GILBERT Vincent, "La Métaphore vive, de Paul Ricoeur", *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 56ème année, n°4, 1976, p. 574.

⁵ MOUAWAD Wajdi, "Le visage odyssee", art. cit., p. 8.

CONCLUSION

Retour

Et si, pour finir, épousant une trajectoire typiquement mouawadienne, nous remontions aux origines, pour sonder, non pas, cette fois, les strates généalogiques de l'Histoire ou de la mémoire, mais d'obscurs rhizomes immémorés, les racines de notre langue ? Nous souhaiterions alors porter notre attention sur un infime détail, la fève (de *faba*, en latin), humble graine dont la version réduite, à laquelle renvoie le diminutif *fabula*, nous intéresse plus encore. *Fabula*, (de *fari*, parler) c'est aussi l'étymologie plus « vive » (pour paraphraser la formule de Ricoeur¹) de la « fable », comprise comme « récit fictif »², auquel le grec « *muthos* » peut aussi référer. Le signifiant *fabula* nous invite à tisser un lien entre les deux signifiés *a priori* distincts que sont le mythe et ce petit haricot³... Or, si l'on se reporte à *l'Encyclopédie des symboles*, on apprend non seulement que « les fèves jouent un rôle important chez les Grecs, dans les mystères de Dionysos et d'Apollon », mais aussi que « Pythagore interdisait d'en manger sous prétexte qu'elles abritaient les âmes des morts »⁴.

Le théâtre de Wajdi Mouawad n'est-il pas justement celui qui, fouissant dans les profondeurs des récits antiques, en ingère les fables, dans l'espoir de ranimer les âmes éteintes ? Évoquant le mot de Giorgio Strehler selon lequel « [au] théâtre, les morts se relèvent... », Georges Banu s'interroge :

« Est-ce qu'on aime le théâtre pour ce miracle de la résurrection ? Ou est-ce de là que provient le doute qu'il engendre ? Ces "morts qui se relèvent" nous confrontent avec l'ambiguïté du théâtre et sa double face, avec sa réversibilité suspecte ou rassurante. Les morts se relèvent, mais ce ne sont pas les morts...[...] Elle rassure un certain public et en déçoit un autre »⁵.

Cette ambiguïté pointée par le Professeur peut-être un des aspects fondant celle de la réception des pièces de Wajdi Mouawad, à l'issue desquels les spectateurs se voient parfois désaccordés, opposés entre « amour et désamour [d'un] théâtre » qui tente de concrétiser

¹ RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, *op. cit.*

² MARTIN Fernand, *Les Mots latin*, Paris, Hachette, d'après le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de MM. ERNOUT et MEILLET, 1996, [1976], p. 86.

³ C'est l'auteur et metteur en scène Simon Falguières, dont Wajdi Mouawad avait, cette saison (2020-2021), programmé à la Colline la nouvelle création, *Les Étoiles*, qui a esquissé ce lien lors de l'une de ses interventions au Lycée Victor Hugo, le 28 septembre 2020.

⁴ CAZENAVE Michel (dir.), "Fève", *Encyclopédie des Symboles*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Librairie générale française, 1996, p. 256.

⁵ BANU Georges, *Amour et désamour du théâtre*, Arles, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 2013, p. 156-157.

l'impossible réenchantement d'un monde déserté par les dieux. Quelle que soit la diversité de l'accueil réservé à ces créations, le cheminement de l'auteur-metteur en scène s'est bien révélé comme une trajectoire en tension, où la plongée dans les abîmes insondables d'un passé enfoui se voyait doublée d'une aspiration à réinsuffler au présent sa force vitale. Loin d'être immédiate, cette trajectoire est une véritable odyssée qui ne peut se réaliser que dans l'arrachement :

« Nous avons avec les textes anciens le cas le plus extrême d'un éloignement au cœur même de ce qui est familier. Ils sont la référence initiale de "nos" cultures et le fil ne s'est jamais rompu, puisqu'ils ont cheminé avec "notre" histoire pendant tout son cours. Mais cette familiarité est à redécouvrir, c'est une proximité virtuelle, qu'il faut reconstruire »¹.

Reconstruire, telle est l'entreprise que l'« artiste bâtisseur »² qu'est Wajdi Mouawad tente de mener à bien, sur les vestiges des textes antiques et les ruines caractérisant les « paysages dévastés »³ du théâtre actuel. Il s'agissait alors de proposer une pensée réflexive d'une dramaturgie contemporaine affichant son besoin de « vivre avec les Grecs »⁴. Derrière la multiplicité des créations de l'auteur-metteur en scène, la résonance de celles-ci permettait-elle de concevoir la cohérence d'une œuvre ? La diversité des pièces et des spectacles pouvait-elle être subsumée sous la pensée d'un geste artistique que l'on se proposait de définir comme *geste hypoténuse* ?

Dans un premier temps, l'immersion dans l'univers mouawadien, à l'affût des diverses modalités de résurgences des mythes antiques, a abouti à la mise en évidence de l'irréversible tension inhérente à cette œuvre, tiraillée entre des extrêmes inconciliables. Trois pôles antithétiques ont alors pu être dégagés. Entre regard et cécité tout d'abord, l'œuvre mouawadienne s'est trouvée déployer des personnages d'aveugles et de visionnaires dont les figures d'Œdipe et d'Antigone représentaient les deux extrêmes opposés, au croisement desquels se trouvaient les aveugles lucides inspirés de Calchas et de Tirésias. Entre identité et altérité ensuite, les créations de l'auteur-metteur en scène ont pu donner à voir des figures de doubles de différents ordres. Créateurs et créatures, alter egos amants ou amis, mais aussi jumeaux, ont été éveillé le souvenir de nombreux récits immémoriaux, parmi lesquels ceux de Pygmalion et Galatée, de l'androgynie platonicien ou encore de Romulus et Rémus. Les

¹ JUDET DE LA COMBE Pierre et WISMANN Heinz, *L'avenir des langues : repenser les Humanités*, Paris, Le Cerf, 2004, p.20.

² BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art.cit., p. 50.

³ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, op. cit., p. 8.

figures de Phèdre et de Sisyphe ont également nourri l'inspiration de l'écrivain. Le dernier pôle, opposant le monstre à l'humain, a mis au jour d'autres vestiges du fonds antique, comme l'enfant sacrifié, le Paradis perdu, Babel ou d'effrayantes créatures telles que la Sphinge ou le Minotaure.

Dense, l'intertextualité mythique convoquée par les écrits de Wajdi Mouawad s'est trouvée actualisée selon différentes modalités qu'il faut distinguer. Le recours à la matière antique s'est révélé, pour l'artiste, porteur au niveau des thèmes d'écriture, que ce soit dans la conception de personnages (avec Amé¹, rappelant Œdipe ; Joséphine², ombre d'Antigone ; ou encore Murdoch³ et Layla⁴, échos de Sisyphe, par exemple) ou dans l'évocation d'espaces (le souvenir du Paradis perdu). Plus profondément, cette innutrition s'est avérée prendre aussi une importance structurelle, lorsqu'elle influençait la construction dramaturgique des œuvres. Ainsi, notre étude d'*Incendies* ou de *Seuls* a permis d'esquisser notre compréhension de la dramaturgie de la révélation et de la dramaturgie du retour, caractérisés comme récits hypoténuse. Au-delà de la dramaturgie, la « parabole de la cécité »⁵, définie par Catherine Naugrette, a rendu manifeste l'impulsion esthétique donnée par les textes antiques :

« Par ces temps de détresse, l'artiste contemporain ne peut plus, littéralement, voir le monde tel qu'il l'appréhende, en tant qu'homme et en tant que sujet, par le regard, dans l'immédiateté d'une vision brute. [...] Sans doute faut-il précisément devenir aveugle pour pouvoir encore espérer dire le monde, en tant qu'il est celui de l'artiste en tant qu'il peut encore se définir comme monde commun. Pour se faire Voyant comme le voulait Rimbaud, il faut en passer par la cécité, devenir aveugle, ou du moins partiellement aveugle. Pour être poète, il faut d'abord et paradoxalement, accepter de ne plus voir. Renouer en quelque sorte avec le mythe, la figure de l'oracle, de l'aveugle qui sait, là où celui qui voit ignore. La position aujourd'hui de l'artiste emprunte à nouveau à l'inépuisable figure d'**Œdipe**. Pour voir enfin la réalité et la reconnaître en tant que telle, à l'instar de **Tirésias**, à la fois aveugle et devin, il faut se crever les yeux »⁶.

À travers cette image de l'énucléation, la figure œdipienne dessine un programme dont Wajdi Mouawad reconnaît la portée créative : « Je crois toujours que ce que cherchent les artistes, c'est *crever l'œil*, ce n'est pas toujours cérébral »⁷. Si l'œuvre de l'écrivain se nourrit du fonds mythique, ce n'est donc pas seulement d'un point de vue thématique et dramaturgique. C'est, plus essentiellement, dans son esthétique. À ce stade de la réflexion, l'hypothèse d'un geste artistique propre à l'auteur-metteur en scène est recevable. Cependant, afin d'en préciser la

¹ MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit.

² MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, op. cit.

³ MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, op. cit.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, op. cit.

⁵ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 67.

⁶ *Ibid.*, p. 68-69.

⁷ MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", art.cit., p. 32.

caractérisation, le détour comparatif s'est imposé dans notre cheminement réflexif. L'histoire d'Œdipe nous enseigne en effet la prudence : « Je sais qu'il y a, en moi, un point aveugle, un endroit que je ne vois pas et que les autres voient davantage que moi »¹. Ce « point aveugle », c'est aussi l'obsession qui, dans *Incendies*, meut la recherche de Jeanne, mathématicienne spécialisée dans la théorie des graphes, ou encore celle de Simon, son frère jumeau, dont l'entraîneur, Ralph, fait travailler la vision périphérique :

« JEANNE. 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 à savoir qui, du point de vue qu'il occupe, peut voir 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. Enfin la sœur voit le frère, la mère et la grand-mère.
RALPH. 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 »².

S'immerger exclusivement dans l'univers mouawadien pour en définir la spécificité, n'était-ce pas risquer le « point aveugle » ? Pour éviter cet écueil, le décentrement, propice à l'élargissement de notre « vision périphérique » nous a semblé nécessaire.

Le deuxième temps de l'investigation s'est donc adossé à une étude comparative, l'examen de deux œuvres inspirées du fonds tragique antique devant, en retour, permettre une meilleure appréhension de la spécificité de l'écriture et de l'esthétique mouawadiennes. Du tragique intime d'Eugene O'Neill, remettant « sans cesse sur le métier son roman familial »³, au tragique collectif d'Heiner Müller, marqué par les violences de l'Histoire, le cheminement comparatif, en tension entre deux extrêmes opposés, répondait au désir d'élargir au maximum notre angle de vue.

La diversité des modèles convoqués par le dramaturge américain et l'écrivain franco-libanais a amené à l'analyse des deux réécritures tragiques majeures d'Eugene O'Neill que sont *Désir sous les ormes* et *Le Deuil sied à Électre*. Envisagées pour elles-mêmes, sans être rattachées à un écrit particulier de Wajdi Mouawad, celles-ci ont donné lieu à un certain nombre d'interrogations visant à préciser notre compréhension du geste artistique de l'auteur

¹ MOUAWAD Wajdi, "Entretien avec J-F Perrier pour le Festival d'Avignon 2011", *Dossier pédagogique du spectacle Des Femmes*, présenté au Théâtre des Célestins de Lyon, du 9 au 19 novembre 2011, *op. cit.*, p. 17.

² MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p. 27-28.

³ SARRAZAC Jean-Pierre, "Le Roman dramatique familial d'Eugene O'Neill", in *Théâtres intimes*, *op. cit.*, p. 56.

contemporain. La prise en considération systématique des variations opérées par rapport aux textes sources (*Phèdre*, *Médée* et *Œdipe-roi* pour *Désir sous les ormes* ; la trilogie eschyléenne des *Atrides* pour *Le Deuil sied à Électre*) quant à la trame narrative, aux personnages et à l'espace-temps a mis en évidence différentes caractéristiques à questionner.

Le choix des sources tout d'abord. Tandis qu'Eugene O'Neill emprunte à Eschyle, mais aussi à Euripide, Sénèque et Sophocle, Wajdi Mouawad, lui, marque une nette préférence pour cet auteur-ci. L'étude de la dramaturgie o'neillienne a, de plus, démontré le rôle des forces inconscientes dans la réactualisation du tragique. Les résonances avec la psychanalyse, qu'elles soient voulues ou non par l'artiste, étaient fréquentes, les réécritures réactivant par exemple les complexes d'Œdipe et d'Électre, ou encore les concepts de transfert et de lapsus. Ces échos seront également perceptibles dans l'œuvre contemporaine à l'étude, avec des modalités d'apparition et des fonctions qui lui sont propres.

Mais là où la confrontation avec Eugene O'Neill s'est trouvée la plus riche de questionnements, c'est au travers des figures chorales conçues par l'écrivain américain. Le groupe constitué par les Ames dans *Retour*, les villageois dans *Pourchassés* ou les amis du jardinier dans *Hantés*, est, à chaque fois, explicitement pensé comme un chœur dont on a pu mettre en évidence les fonctions informative, dramatique, lyrique et réflexive. Révélant au grand jour l'absence apparente du chœur dans les créations mouawadiennes, l'étude de l'œuvre o'neillienne nous évitera ce « point aveugle »¹ dans la suite de notre réflexion. Le rapport au secret dans les deux dramaturgies s'est lui aussi révélé fondamentalement différent. Chez O'Neill, le secret est horizontal, gardé par un ou plusieurs personnages, il conserve une dimension humaine, propre au drame. Chez Mouawad au contraire, le mystère surplombe personnages et spectateurs, s'imposant avec force dans une verticalité plus fondamentalement tragique. Cela nous amènera à penser ultérieurement la transcendance préservée dans cette écriture contemporaine.

Enfin, la confrontation avec les écrits américains a également permis, à travers l'analyse du traitement des figures du fantôme dans le dernier volet de la trilogie, de donner, par contraste, l'intuition d'une caractéristique de l'univers mouawadien : *l'hypoténuse de l'enchantement*, qui restait à définir. Par ailleurs, le fait qu'O'Neill refuse à son personnage (et donc à son interprète) le vécu simultané de deux émotions intenses et contradictoires (Non ! Lavinia, effondrée par le deuil d'Orin son frère, ne pourra pas, en même temps vivre l'extrême

¹ MOUAWAD Wajdi, "Entretien avec J-F Perrier pour le Festival d'Avignon 2011", art. cit, p. 17.

joie de quitter le domaine Mannon en épousant Peter Niles¹), a rendu possible la découverte d'une autre caractéristique de l'écriture de Wajdi Mouawad, dont la définition sera précisée ultérieurement : l'*hypoténuse émotionnelle*.

Passant du tragique intime o'neillien au tragique collectif müllerien, nous entrons dans un tout autre univers, qui -le recours aux mythes antiques mis à part- ne semble pas avoir grand-chose en commun avec celui de Wajdi Mouawad. Alors que celui-ci affiche sa volonté de raconter des histoires, dont le souffle épique peut se déployer dans des édifices narratifs « aux proportions démesurées »², l'esthétique müllérienne relève de celle du fragment. Chez les deux auteurs pourtant, le mythe, « coagul[ation] » d' « expériences collectives »³, est convoqué pour donner à voir les violences sanglantes de l'Histoire. Parce qu'il permet de questionner un passé commun, le labour de la matière antique occasionne un travail de mémoire exhumant des charniers les cadavres de notre siècle.

Parmi les diverses réécritures mythiques d'Heiner Müller, celle de *Philoctète* s'est imposée pour l'analyse, notamment parce qu'elle permettait une comparaison justifiée avec *Inflammation du verbe vivre*, que Wajdi Mouawad présente comme une variation d'après le texte de Sophocle. La confrontation des contextes de création et de la dramaturgie des œuvres, à travers l'étude des catégories déjà convoquées (trame narrative, personnages et espace-temps) a mis en exergue quelques aspects fondamentaux de l'esthétique mouawadienne. Certes, la concision de l'écriture müllérienne, soulignée par le resserrement de l'action autour de trois personnages (Néoptolème, Ulysse et Philoctète) a, par contraste, permis de toucher du doigt l'effusion lyrique qui caractérise les compositions de Wajdi Mouawad. C'est surtout le fait que celui-ci transforme « une pièce sans protagoniste »⁴ en récit de la quête d'un personnage dont on suit pas à pas les tribulations, qui s'est trouvé révélateur du projet artistique de l'auteur-metteur en scène. Alors que les personnages sont construits par Heiner Müller de manière à empêcher l'identification du spectateur, Wajdi Mouawad, lui, ne cherche pas autre chose. Cela amènera à analyser comment son geste artistique s'efforce de garantir le déploiement de l'émotion. Celle-ci passe notamment par la dramaturgie de la révélation, dont *Inflammation du verbe vivre* nous offre un nouvel exemple. Cette pièce s'est enfin distinguée par une prolifération métaphorique, qui alerte sur cette propension de l'écriture mouawadienne à élaborer ce que nous définirons ensuite comme *hypoténuse poétique*.

¹ O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, op. cit., p. 188.

² BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", art.cit., p. 50.

³ MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures*, op. cit., p. 271.

⁴ JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, op. cit., p. 15.

Le troisième temps de notre étude s'appuie donc sur les découvertes antérieures, pour vérifier le bien-fondé de notre hypothèse initiale. Alors que la première partie a permis de montrer combien l'inspiration des mythes antiques chez Wajdi Mouawad dessinait une œuvre en tension, tirillée entre regard et cécité, identité et altérité, monstrosité et humanité, le détour comparatif par l'œuvre d'Eugene O'Neill et Heiner Müller en deuxième partie, a mis au jour plusieurs balises invitant à repenser l'œuvre de Wajdi Mouawad dans son unité. Débuisquant les fondements du tragique, nous plongeons à nouveau dans l'univers de l'auteur-metteur en scène, guidés par les trois jalons que l'étude comparée a pu révéler : la transcendance, le chœur et l'émotion. Notons que ces trois repères coïncident, d'une certaine manière avec les trois lectures du tragique répertoriées par Pierre Judet de la Combe. Le rapport de l'homme à la transcendance rappelle l'option théorique qui consiste à penser le tragique comme « une condition indépassable, une faiblesse première de l'humanité, qui dans ses efforts pour s'approprier la réalité serait comme condamnée à faillir »¹. Le chœur, rappelant la dimension cérémonielle de la tragédie, s'inscrit dans la « lecture ritualiste »² du concept, tandis que le souci d'éveiller l'émotion du public ramène à une compréhension « pragmatique »³ de la notion. Nous efforçant de ne pas restreindre notre compréhension du tragique à l'une de ces options, nous avons tenté d'appréhender le travail créatif de l'auteur-metteur en scène comme une « forme esthétique sensible »⁴, conçue dans l'interrelation des contenus sémantiques du drame dans l'espace-temps de la représentation. Derrière la pluralité des créations et inspirations dégagées dans notre première partie, exhibant une œuvre écartelée entre des extrêmes opposés, il s'agit d'examiner l'existence d'un lien potentiel les subsumant. « Oh! étranger, où est-il, ce geste juste d'où pourrait naître la réconciliation, où se cache-t-il ? » demande Œdipe au coryphée dans *Les Larmes d'Œdipe*⁵.

L'hypothèse consistait à croire que le lien dont nous nous mettions en quête n'était rien d'autre que...la recherche du lien justement. L'hypoténuse est en ce sens apparue efficiente pour penser, dans sa cohérence, le geste artistique de l'auteur-metteur en scène. En effet, cette diagonale extraordinaire, permettant de concevoir le lien entre deux extrêmes opposée, est récurrente dans le discours de l'auteur-metteur en scène. Qu'il s'agisse du nom

¹ JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies sont-elles tragiques?*, op. cit., p. 80.

² *Ibid.*, p112.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Les Larmes d'Œdipe*, op. cit., p. 27.

de ses deux compagnies (Abbé Cé Carré et Au Carré de l'Hypoténuse), du « cri hypoténuse »¹ qui clôt la tétralogie du *Sang des Promesses*, ou encore du « geste »² évoqué lors d'un entretien avec Sylvain Diaz, l'image apparaît comme une « métaphore vive »³ -pour reprendre la terminologie de Ricœur-, révélatrice selon nous, du rapport que l'artiste entretient avec le monde et la création. Si, comme le dit Catherine Naugrette,

« L'interrogation ultime suscitée par le travail à la fois difficile et créateur que mènent les artistes sur la mémoire et l'impossible oubli d'un passé catastrophique en même temps que sur l'anticipation hasardeuse d'un avenir obscur et incertain, concerne fondamentalement le pouvoir que peut encore avoir le théâtre d'appréhender et de retrouver le sens de l'humain »⁴

alors, la réponse que nous semble y apporter Wajdi Mouawad est celui d'une réconciliation dont l'hypoténuse peut être comprise comme l'image symbolique. À la question « Qu'est-ce donc qu'un théâtre ? » posée par Œdipe en arrivant dans une Athènes contemporaine déchirée par de violentes émeutes, le coryphée propose la définition suivante « Un refuge pour les hommes, consacré par les hommes, où l'on pleure ensemble les douleurs des hommes »⁵. Comme le théâtre, qui prend acte des douleurs des hommes, cherche à les dépasser sans pour autant les nier, l'hypoténuse est cette ligne imaginaire, qui, partant de la « rupture [...] assumée, consommée »⁶ entre deux points, s'efforce, malgré tout ce qui les sépare, de les réunir.

L'œuvre mouawadienne se déploie donc dans une tension entre l'horizontalité de l'avancée dramatique et l'aspiration impossible, mais néanmoins toujours espérée, à une verticalité transcendante. Celle-ci se cristallise de différentes façons : les forces de l'Inconscient ou les puissances destructrices de l'Histoire, les rêves prémonitoires et les paroles oraculaires, ou, plus trivialement, la météo...C'est pourquoi les créations mouawadiennes, prenant acte de la fragmentation du monde, tentent de ranimer l'espace-temps tragique en éveillant le souvenir d'un cosmos perdu. Les *collisions temporelles*, ainsi nommées par l'auteur⁷, ont pu être définies comme un moment qui, reposant sur la fusion de plusieurs espaces-temps, permet la coprésence du passé et du présent, de l'ici et de l'ailleurs, du réel et de l'imaginaire. À travers l'*hypoténuse de l'enchantement*, son corollaire dans la

¹ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 10.

² MOUAWAD Wajdi, "Émotion", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 73.

³ RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, op. cit.

⁴ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 142-143.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Les Larmes d'Œdipe*, op. cit., p. 27.

⁶ MOUAWAD Wajdi, "Émotion", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 72.

⁷ MOUAWAD Wajdi, "Compagnons", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, op. cit., p. 37

mise en scène, l'artiste cherche à relier ce qui semblait irrémédiablement séparé et blessé. Distincte de la collision temporelle, la *collision subjective*, a, quant à elle, été caractérisée comme ce moment qui donne à voir le choc entre deux ou plusieurs facettes d'une identité. Rendant la fracture de l'être visible, la collision subjective permet paradoxalement la réunion du disjoint à travers le concept du même. Autrement dit, si *Seuls* montrant un Harwan incarné par Wajdi Mouawad et démultiplié par de nombreuses projections vidéos, nous donne à penser la douloureuse fêlure de l'être en perte de repères, il permet aussi d'en saisir l'unité, en embrassant les divers visages d'un même personnage. Plus généralement, le caractère cyclique de l'écriture mouawadienne tente de replonger le spectateur dans un « temps sacré », « ontologique »¹, où l'être ne change ni ne s'épuise, le soustrayant ainsi au manque. La communauté chorale antique pouvait, elle aussi, apparaître comme un moyen de raviver l'harmonie disparue.

Toutefois

« le recours au chœur est souvent, à l'heure du désenchantement du monde, l'occasion d'une déploration fondamentale, ressassant la malédiction du disjoint et l'insurmontable séparation des êtres »².

On comprend alors que son actualisation soit somme toute limitée dans les créations de l'auteur-metteur en scène. Autant Eugene O'Neill proposait des groupes constitués, clairs souvenirs de cette figure du théâtre antique, autant dans l'écriture de Wajdi Mouawad, ces réminiscences se sont révélées discrètes. Derrière l'émiettement du chœur subsistent quelques figures de coryphées déchus, tels qu'Hermile Lebel (*Incendies*) ou Douglas Dupontel (*Forêts*). Dans ses mises en scène, la recherche se traduit par différentes propositions qui vont du chœur rock antique visant l'ébranlement du spectateur (*Des Femmes*) à l'expérimentation de l'unisson (*Notre innocence*).

Le processus créatif, défini par l'auteur comme un arrachement, comme ce « besoin effrayant de nous extraire de nous-mêmes en permettant à l'autre de faire irruption dans nos vies »³ fait écho à cette intense tension que l'artiste modélise à travers l'image de l'hypoténuse:

¹ ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2002, [1965], p. 63-64.

² LOSCO Mireille et MEGEVANT Martin, " chœur/choralité", *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot (dir.), Belval, Circé, 2005, p. 41.

³ MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, *op. cit.*, p13.

« Mathématiquement, le carré de l'hypoténuse équivaut à la somme des deux autres côtés au carré. L'effort, qui est gigantesque, c'est de se mettre soi-même au carré pour rendre possible l'hypoténuse, et la réconciliation avec l'autre »¹,

Si l'image nous semble opérante pour définir le geste artistique mouawadien, c'est parce qu'elle permet de penser la « "poéthique" de la réconciliation »² de l'auteur-metteur en scène. Autrement dit, l'éthique créative de Wajdi Mouawad rencontre son esthétique.

D'une part, le processus de création dit l'effort gigantesque attendu par le comédien pour s'arracher à soi et aller vers l'autre. Lorsque toute l'équipe se réunit, en amont du spectacle, chacun est invité à se départir d'une fraction de son histoire, dont on pourra, peut-être, retrouver quelques bribes, éclats d'anecdotes, de récits ou de souvenirs personnels dans la fable de l'œuvre à venir. Valérie Blanchon évoquait le trouble de l'interprète se retrouvant face à un autre comédien qui prenait en charge votre propre histoire. Ce processus créatif, qui crée comme un « inconscient collectif »³ partagé, actualise, lui aussi un mouvement hypoténuse au cours duquel soi devient autre, et ce, dans le but de faire advenir conjointement « le plus petit dénominateur commun de notre humanité »⁴.

D'autre part, le théâtre mouawadien, en ce qu'il cherche à refondre une communauté perdue, invite le spectateur à un voyage hypoténuse.

« Le miracle que je voudrais contribuer à voir survenir consisterait à faire un geste, dire un mot, présenter un spectacle qui bouleverserait tellement les gens qu'en sortant, ils seraient un peu transformés et se mettraient au carré d'eux-mêmes »⁵,

À chacun de ressentir la profonde altérité qui l'habite, de faire l'expérience de cette reconnaissance intime de l'étrangeté la plus lointaine, de prendre conscience de cette « solidarité des ébranlés »⁶ dont parle Jan Patočka :

« Patočka arrive à cette idée qui m'a bouleversé, parce qu'il nomme quelque chose que je pressentais, mais que j'étais incapable de formuler, qui est l'idée de *l'ébranlement*. Qu'est-ce qui unit deux personnes qui se tirent dessus parce que tout les sépare ? L'ébranlement de tirer sur l'autre »⁷,

¹ MOUAWAD Wajdi, " Émotion", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 71.

³ BLANCHON Valérie, lors du stage de formation des enseignants de théâtre de l'Académie de Paris au Théâtre de la Colline le 20 décembre 2019.

⁴ MOUAWAD Wajdi, cité par Charlotte Farcet dans sa *Postface à Littoral, op. cit.*, p. 167.

⁵ MOUAWAD Wajdi, " Émotion", *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture, op. cit.*, p. 73.

⁶ PATOČKA Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire, op. cit.*, p. 207.

⁷ MOUAWAD Wajdi, " L'ébranlement, le choc, le bouleversement", *art.cit.* p. 33.

Geste hypoténuse, le théâtre de Wajdi Mouawad tente de faire éprouver au spectateur son lien à ce qui lui est le plus opposé, l'arrachant à l'apparente commodité de l'embusqué qui se nourrit du sang des autres

« La solidarité des ébranlés s'édifie dans la persécution et les incertitudes : c'est là son front silencieux, sans réclame et sans éclat, alors même que la Force régnante cherche à s'en emparer par ces moyens. Loin de craindre l'impopularité, elle l'encourage et l'appelle discrètement, sans discours. L'humanité n'atteindra pas le terrain de la paix en se laissant prendre aux leurre de la quotidienneté, en se mesurant à l'aune du jour. Celui qui trahit cette solidarité devra se rendre compte qu'il nourrit la guerre, que c'est lui, l'embusqué à l'étape, qui vit du sang des autres. Cette conscience trouve un soutien puissant dans les sacrifices du front des ébranlés. Amener tous ceux qui sont capables de comprendre à éprouver intérieurement l'incommodité de leur situation commode, voilà le sens qu'on peut atteindre. Faire en sorte que la composante de l'esprit qu'on qualifie d'"intelligence technique" », celle surtout des chercheurs et des praticiens, des inventeurs et des ingénieurs, sente passer le souffle de cette solidarité et agisse en conséquence. Ébranler le quotidien des factologues et des routiniers, leur faire comprendre que leur place est de ce côté du front, et non auprès des mots d'ordre du "jour", si séduisants soient-ils : qu'il s'agisse de la nation, de l'État, de la société sans classes ou de l'unité mondiale, ces slogans sont en réalité des appels à la guerre. »¹,

Cet ébranlement, l'œuvre mouawadienne le recherche à travers une narration qui, fréquemment, emprunte à Sophocle cette dramaturgie de la révélation ou *récit hypoténuse* que l'on a pu définir comme ce cheminement narratif, inspiré d'*Œdipe-roi*, qui fait passer le personnage de l'aveuglement à la lucidité. Si, en effet, « deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse »², alors le récit qui prend compte de cette trajectoire menant l'individu d'un extrême à l'autre est le récit hypoténuse.

L'histoire, soutenue par l'écriture scénique polyphonique de l'artiste aspire à impliquer totalement son public. La traversée du spectateur peut ainsi être ponctuée d'*hypoténuses émotionnelles*, soit des moments, portés par un personnage ou un instant narratif, où deux émotions extrêmes et antinomiques sont vécues de manière concomitante.

Marquée par une prolifération d'images, l'œuvre de Wajdi Mouawad imposait que l'on s'interroge sur la métaphore. Celle-ci, rappelle l'artiste, est « *déménagement* »³, un « glissement »⁴ selon Aristote, en tout état de cause, mouvement. Loin de substituer un référent à un autre, la métaphore nous invite à tisser un lien entre deux réalités *a priori* étrangères. C'est dire qu'elle garde le souvenir du point de départ, « sans renier le chemin

¹ PATOČKA Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 213-214, cité sur le site *Versant est*, du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/versant-est/les-larmes-doedipe>

² MOUAWAD Wajdi, " Le cri hypoténuse", *Ciels*, op. cit., p. 10.

³ MOUAWAD Wajdi, "Le visage odysseé", art.cit., p. 8.

⁴ ARISTOTE, *Poétique*, 1457b, op. cit., p. 118.

parcours »¹. Invitant à penser la relation entre deux êtres éloignés, la métaphore s'offre comme une *hypoténuse poétique* conviant à un voyage imaginaire. On a pu en évoquer les différents usages théâtraux : dramaturgique ou scénographique, celle-ci vaut aussi pour nourrir le jeu du comédien. Il y aurait là, dans la mobilisation de métaphores pour la direction d'acteurs, une matière passionnante à explorer. Il reste qu'en appui sur les travaux de Paul Ricoeur, on a pu mettre en évidence la valeur heuristique de cette image. Pour le philosophe, la métaphore est en effet « le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir de certaines fictions de redécouvrir la réalité »². Or, nous l'avons démontré, une « métaphore vive »³ irradie l'ensemble de la création mouawadienne, cette diagonale extraordinaire qui réunit deux extrêmes opposés. « Du lien ! du lien ! du lien ! » s'écriait en ce sens et avec fougue l'auteur-metteur en scène lors de la première vague d'épidémie de coronavirus⁴, dans son journal de confinement (voilà, d'ailleurs, un autre matériau qui pourrait donner lieu à des prolongements intéressants pour la présente recherche). Panser les déchirures intimes de l'être, le réconcilier avec lui-même ou avec son ennemi juré, aspirer à retrouver, l'espace d'un instant, l'harmonie dont le désenchantement des temps présents nous exile irrémédiablement, tel est l'élan qui anime le geste artistique de Wajdi Mouawad, geste hypoténuse donc.

Perspectives

Veillons toutefois à prendre la formule pour ce qu'elle est : une simple image, rien de plus, qui s'est révélée efficiente pour penser, dans sa cohérence, l'entreprise créative envisagée. Cette image, révélatrice d'un rapport au monde et à l'art, s'est trouvée possiblement déclinée aux niveaux dramaturgique, poétique et esthétique. Plusieurs pistes, qui ont été esquissées au niveau thématique, gagneraient à être davantage fouillées. L'investigation pourrait par exemple s'interroger sur la récurrence, dans l'œuvre de l'artiste, de ces états transitionnels, en tension entre deux extrêmes opposés, et qui paraissent le fasciner. Nous pensons tout d'abord au coma, état hypoténuse qui écartèle l'être entre la vie et la mort, et qui est traversé par bon nombre de ses personnages (Harwan dans *Seuls*, Wahid

¹ MOUAWAD Wajdi, "Des langues, une écriture. Entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet, dramaturge", art.cit., disponible sur le site Versant Est, <https://www.colline.fr/versant-est/tous-des-oiseaux>.

² RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Journal de confinement du vendredi 3 avril. Jour 18*, disponible sur le site Soundcloud, <https://soundcloud.com/user-308301388/vencredi-3-avril-journal-de-confinement-jour-18>.

dans *Inflammation du verbe vivre*, David et Eitan dans *Tous des oiseaux*). Le coma fut par exemple pour *Seuls*,

« une ligne profonde du spectacle, source concrète autant que métaphorique, qui nous a conduit à nous interroger sur le rapport que nous avons à nous-mêmes, aveugles parfois de nos propres désirs, navigant entre conscience et inconscience »¹,

L'adolescence pourrait, elle aussi, être sujette à questionnements. Le théâtre de Wajdi Mouawad est, certes, peuplé de nombreux adolescents, parmi lesquels Alphonse², John³, Walter⁴, Edwige⁵, Murdoch⁶, Lou⁷, Victor⁸,...; mais, plus profondément l'artiste semble porter un intérêt profond et sincère pour cet d'âge de la vie. Le projet *Avoir 20 ans en 2015*, mené avec 50 jeunes gens issus de différents horizons, tout comme les nombreuses actions destinées aux adolescents depuis que l'artiste est à la tête du Théâtre de la Colline, sont des marques concrètes de cet attachement. Or, l'adolescence, définie par l'auteur comme

« ce moment entre deux âges, l'un perdu, l'autre pas encore trouvé, où l'on n'est ni enfant ni adulte, mais où l'on sent l'ombre menaçante, imminente de l'adulte que l'on sera, cette chose épouvantable, inéluctable, qui va tous nous défaire... »⁹,

n'est-elle pas aussi comprise comme un état en tension ?

Face à l'hypoténuse cependant, une autre image s'est vue utilisée par l'artiste lors de sa création de *Fauves* (présenté au Théâtre de la Colline du 9 mai au 21 juin 2019), celle de la « double hélice » et de la « torsion ellipsoïdale »¹⁰. Évoquant sa mère qui, née sur les bords ensoleillés de la Méditerranée, se retrouve enterrée le long du boulevard Sainte-croix à Montréal, dans une tombe qui, six mois par an, se retrouve ensevelie sous la neige, Wajdi Mouawad exprime la douleur que fait surgir cette pensée. Bien que banale, car partagée par un nombre croissant d'exilés, migrants et réfugiés, celle-là n'empêche ni la colère, ni le sentiment d'injustice :

¹ <https://www.colline.fr/versant-est/seuls>

² MOUAWAD Wajdi, *Alphonse*, op. cit.

³ MOUAWAD Wajdi, *John*, in *Les Petites Formes de la Comédie-Française*, Paris, 2007.

⁴ MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cromagnons*, op. cit.

⁵ MOUAWAD Wajdi, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, op. cit.

⁶ MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, op. cit.

⁷ MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, op. cit.

⁸ MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, op. cit.

⁹ MOUAWAD Wajdi, "Rencontre avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad", Entretien mené par Daniel Loayza, le 6 octobre 2015, in *Dossier de presse de "Phèdre(s)" du Théâtre de l'Odéon*, disponible sur le site du théâtre à l'adresse suivante : http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/dossier_de_presse_phedres.pdf, p. 6.

¹⁰ MOUAWAD Wajdi, "La torsion du temps", Entretien de Wajdi Mouawad avec Charlotte Farcet, mai 2019, *Programme du spectacle Fauves*, disponible sur le site : <https://www.colline.fr/spectacles/fauves>

« J'évoque ma mère, je pourrais évoquer mon frère, ma soeur et mon père tant nous avons été tordus, déchirés, entre ce que nous sommes et ce que, normalement, si la guerre n'avait pas eu lieu, nous aurions été.

Cette torsion a mis en place cette double hélice qu'il y a dans *Fauves*. Deux spirales qui s'enroulent comme le double escalier du château de Chambord. *Qui je suis / Qui j'aurais été.* »¹,

Alors que les deux extrémités de l'être, « *Qui je suis/ Qui j'aurais été* » se voyaient reliés par une ligne imaginaire, droite et nette, *Fauves*, lui, explore un autre mouvement, torsadé, qui cherche à « mettre en scène la fragmentation »². L'artiste y voit un rapprochement « entre la narration et la déconstruction »³. Avec ce spectacle, il tente de raconter

« les traumatismes d'un personnage, Hippolyte, et comment ce traumatisme le fait sombrer dans le ressassement. Dès lors, formellement, cela a ouvert la voie à une écriture qui m'était tout à fait nouvelle, me forçant à construire une structure que je n'avais jamais soupçonnée.

La répétition étant liée au ressassement, comme faire avancer le récit quand la structure, elle, est ellipsoïdale ? Construire dans la déconstruction »⁴

L'exploration géométrique ouverte ici est d'une autre nature, et toujours en mouvement. La recherche de l'artiste serait, en effet, encore en cours puisqu'une recréation de *Fauves* est prévue pour l'automne 2022, qui, pour le moment s'intitulerait...*Racine carré du verbe être* ! Il y a, en tout état de cause, « dans le théâtre de Wajdi Mouawad, une quête dont la métaphore est de nature mathématique, mais qui questionne en réalité les sources mêmes de la création dans l'humain »⁵. L'artiste évoque d'ailleurs, à plusieurs reprises⁶, l'énorme influence qu'eut, dans sa formation, Naji, son frère aîné, spécialiste de la théorie des graphes qui l'a sensibilisé à la poésie des mathématiques... Ces deux disciplines, la poésie, comme les mathématiques, nous confrontent à l'inconnu, nous animant vers une quête de compréhension du monde. Restons toutefois prudents. Les Grecs l'ont bien montré : « Pas trop vite vers la connaissance ! »⁷. Pythagore (qui, soit dit en passant, n'est pas l'inventeur de son théorème⁸), dans son École, demandait à celui qui aspirait à en faire partie, de rester cinq ans derrière un rideau. Pendant cinq ans, le prétendant écoutait le maître sans avoir accès à son image. Dans

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ LETERRIER Étienne, "Vers la lumière", art. cit, p. 29.

⁶ *Ibid.*, ou encore, par exemple, lors de sa rencontre virtuelle avec quatre adolescents, organisée le 13 avril 2021 à l'occasion de la programmation de *Tous des oiseaux* au baccalauréat de théâtre :

https://www.facebook.com/watch/live/?extid=SEO----&v=235011485027759&ref=watch_permalink.

⁷ MOUAWAD Wajdi, Rencontre du 13 mai 2019 au Théâtre de la Colline.

⁸ GUEDJ Denis, *Le Théorème du perroquet*, Paris, Seuil, 1998, p. 117.

un premier temps en effet, « le silence du postulant l'intéressait plus que sa parole »¹. Or, ce silence est peut-être également un moteur pour l'artiste :

« C'est encore trop tôt pour moi de le dire. Je sais par contre que pour ce qui me concerne je ressens un lien entre toutes les pièces que j'ai écrites jusqu'à ce jour, de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* jusqu'à *Tous des oiseaux*. Celle d'un instant de silence assis dans la forêt où j'allais jouer seul l'été dans la montagne libanaise. C'est un instant de silence où, entouré par une nature infinie, j'ai ressenti une joie surnaturelle à vivre, eu la conviction de l'existence d'un univers plein. Tout est sorti de cette seconde de silence »²,

Harwan, dans *Seuls*, tente, lui aussi, de renouer avec cet état de plénitude : « Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre pour m'être mis à parler ! Un vrai robinet ! Mille cinq cents pages ! », s'écrie-t-il, se référant à sa thèse....

La mienne finira donc par là où tout commence,
pour l'École pythagoricienne ou la création mouawadienne :
le silence.

¹ *Ibid.*, p. 120.

² MOUAWAD Wajdi, "La torsion du temps", art. cit.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRINCIPAL

- A. Pièces de Wajdi Mouawad
- B. Pièces d'Eugene O'Neill
- C. Pièces d'Heiner Müller
- D. Pièces antiques

II. CORPUS COMPLÉMENTAIRE

- A. Autres textes de Wajdi Mouawad
- B. Autres textes d'Eugene O'Neill
- C. Autres textes d'Heiner Müller
- D. Autres pièces proposant des réécritures de mythes
- E. Autres œuvres

III. SUR LE CORPUS

- A. Sur l'œuvre de Wajdi Mouawad
- B. Sur l'œuvre d'Eugene O'Neill
- C. Sur l'œuvre d'Heiner Müller

IV. SUR LE MYTHE ET LES RÉÉCRITURES

- A. Généralités sur le mythe
- B. Sur des mythes en particulier
- C. Réécritures et intertextualité

V. ÉTUDES THÉÂTRALES

- A. Esthétique générale
- B. Sur la tragédie
- C. Sur le théâtre moderne et contemporain

VI. SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

I. CORPUS PRINCIPAL

A. Pièces de Wajdi Mouawad

- MOUAWAD Wajdi, *Alphonse*, Montréal, Leméac, 1996, nouvelle édition Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2019.
- MOUAWAD Wajdi, *Assoiffés*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2007.
- MOUAWAD Wajdi, *Ciels*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009 et Babel Littérature, 2012.
- MOUAWAD Wajdi, *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2006, nouvelle édition 2009 et Babel Littérature, 2012.
- MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003, nouvelle édition 2009, et Babel Littérature, 2011.
- MOUAWAD Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2016.
- MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cromagnons*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2011.
- MOUAWAD Wajdi, *Les Larmes d'Œdipe*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2016.
- MOUAWAD Wajdi, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999, nouvelle édition 2009 et Babel Littérature, 2010.
- MOUAWAD Wajdi, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal, Leméac 1999 et Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2011.
- MOUAWAD Wajdi, *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2021.
- MOUAWAD Wajdi, *Pacamambo*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers "Heyoka jeunesse", 2000, nouvelle édition 2007.
- MOUAWAD Wajdi, *Rêves*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2002.
- MOUAWAD Wajdi, *Le Sang des promesses, Puzzle, racines et rhizomes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009.
- MOUAWAD Wajdi, *Seuls, chemin, texte et peintures*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2008.
- MOUAWAD Wajdi, *Soeurs*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2015.
- MOUAWAD Wajdi, *Le Songe*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1996.
- MOUAWAD Wajdi, *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2008.
- MOUAWAD Wajdi, *Temps*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2012.
- MOUAWAD Wajdi, *Tous des oiseaux*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2017 et Babel Littérature, 2019.
- MOUAWAD Wajdi, *Une chienne*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, Montréal, 2016.
- MOUAWAD Wajdi, *Un obus dans le cœur*, Arles, Actes Sud Junior, 2007, rééd. 2017.
- MOUAWAD Wajdi, *Victoires*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, Montréal, 2016.
- MOUAWAD Wajdi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2005.

B. Pièces d'Eugene O'Neill

- O'NEILL Eugene, *Désir sous les ormes*, traduction Françoise Morvan, Paris, L'Arche, 2014.
- O'NEILL Eugene, *Le Deuil sied à Électre*, traduction Louis-Charles Sirjacq, Paris, L'Arche, 2001.

C. Pièces d'Heiner Müller

- MÜLLER Heiner, *Philoctète*, traduction François Rey, Toulouse, Éditions Ombres, Théâtre National de Bretagne, 1958-64/1994.
- MÜLLER Heiner, *Philoctète*, traduction Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

D. Pièces antiques

ESCHYLE, *L'Orestie : Agamemnon*, traduction d'Ariane Mnouchkine, Tours, Éditions Théâtre du Soleil, 1990.

ESCHYLE, *L'Orestie : Les Choéphores*, traduction d'Ariane Mnouchkine, Tours, Éditions Théâtre du Soleil, 1992.

ESCHYLE, *L'Orestie : Les Euménides*, traduction d'Hélène Cixous, Tours, Éditions Théâtre du Soleil, 1992.

EURIPIDE, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, traduit du grec par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

EURIPIDE, *Médée*, traduit du grec par Florence Dupont, Postface de Laurent Fréchuret, Paris, Éditions Paris, 2009.

SÉNÈQUE, *Médée*, traduction Pierre Maréchaux, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. Les Classiques d'aujourd'hui, 1997.

SÉNÈQUE, *Phèdre*, in *Théâtre complet*, traduction et présentation de Florence Dupont, Arles, Actes Sud, coll. Thesaurus, 2012.

SÉNÈQUE, *Théâtre complet. Phèdre, Thyeste, Les Troyennes, Agamemnon, Médée, Hercule furieux, Herculesur l'Œta, Œdipe, Les Phéniciennes*, traduction et présentation de Florence Dupont, Arles, Actes Sud, coll. Thesaurus, 2012.

SOPHOCLE, *Ajax*, traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012.

SOPHOCLE, *Antigone*, traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011.

SOPHOCLE, *Électre*, traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012.

SOPHOCLE, *Œdipe-roi*, traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012.

SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*, traduction Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011.

II. CORPUS COMPLÉMENTAIRE

A. Autres textes de Wajdi Mouawad

Romans

MOUAWAD Wajdi, *Anima*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2012 et Babel Littérature, 2015.

MOUAWAD Wajdi, *Un obus dans le cœur*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2007.

MOUAWAD Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002.

Œuvres théâtrales inédites

MOUAWAD Wajdi, *Déluge*, 1985.

MOUAWAD Wajdi, *La Mort d'Achille*, 2019, disponible sur le site de France Culture :

<https://www.franceculture.fr/emissions/avignon-fictions/la-mort-dachille-texte-inedit-de-wajdi-mouawad>

MOUAWAD Wajdi, *La Mort est un cheval*, 2002.

MOUAWAD Wajdi, *Notre Innocence*, Création Théâtre national de la Colline, Texte inédit, mars 2018.

MOUAWAD Wajdi, *Partie de cache-cache entre 2 tchécoslovaques au début du siècle*, 1991.

MOUAWAD Wajdi, *La Sentinelle*, 2012.

Pièces radiophoniques

Les étrangers du bord du monde, réalisation Danielle Bilodeau en collaboration avec Jean-françois Caron et Lise Vaillancourt.

Les trains hurlent quand on les tue, réalisation Claude Godin, Radio Canada.

Loin des chaises/Wilfrid/William M/Le chevalier/Les cathédrales, réalisation de François Ismert, Radio Canada.

Autres publications

- MOUAWAD Wajdi, "Acte de foi", *Jeu : revue de théâtre*, n°78, 1996, p. 18-21.
- MOUAWAD Wajdi, CANTAT Bertrand, FALAISE Bertrand, FERNANDEZ Jean-Louis, HUMBERT Pascal, MACSWEEN Alexander, *Choeurs*, Arles, Actes Sud, coll. Beaux-Arts, 2011.
- MOUAWAD Wajdi, "Couteau", *Moebius : écritures/littérature*, n°75, 1998, p. 47-59.
- MOUAWAD Wajdi, *John*, in *Les Petites Formes de la Comédie-Française*, Paris, L'Avant-scène théâtre-La Comédie-Française, 2007, p. 107-122.
- MOUAWAD Wajdi, "Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui aurait pu être poète mais qui fut poseur de bombes) à sa mère décédée depuis peu", *Revue Frictions, théâtre-écritures*, n°6 Hiver, 2002-2003.
- MOUAWAD Wajdi, "La mer", *Moebius : écritures/littérature*, n°91, 2001, p. 9-12.
- MOUAWAD Wajdi, "Nous sommes des immeubles", in COUTANT Philippe (dir.), *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Le Grand T Éditions joca seria, 2009.
- MOUAWAD Wajdi, *L'Oeil*, Arles, Actes Sud, coll. Beaux-Arts, 2018.
- MOUAWAD Wajdi / Stéphane JORISCH, *La Petite pieuvre qui voulait jouer du piano*, Montréal, Les Éditions de la bagnole, 2015.
- MOUAWAD Wajdi, "La petite table du jardin", *Contre-jour: cahiers littéraires*, n°9, 2006, p. 75-78.
- MOUAWAD Wajdi, *Le Poisson soi*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. Liberté grande, 2011.
- MOUAWAD Wajdi, "Pour l'ombre", texte d'introduction de l'*Almanach 2020* de la Colline-théâtre national, Média-Graphic, 2019.
- MOUAWAD Wajdi, "Le sexe de l'homme", *Lexi/textes. 12 Inédits et commentaires*, Paris, Théâtre National de la Colline et L'Arche éditeur, 2008, p. 50-53.
- MOUAWAD Wajdi, DAVREU Robert, *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2011.

Entretiens

Livres

- ARCHAMBAULT Hortense, BAUDRILLER Vincent, MOUAWAD Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Paris, P.O.L, 2009.
- CÔTÉ Jean-François, *Architecture d'un marcheur : entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005.
- DIAZ Sylvain/MOUAWAD Wajdi, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2017.
- MOUAWAD Wajdi, *Je suis le méchant*, Entretien avec André Brassard, avec la collaboration de Sophie Létourneau, Montréal, Leméac, 2004.
- MOUAWAD Wajdi, *Qui sommes nous? Fragments d'identité*, Entretien avec Laure Adler, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, collection Entre-Vues, 2011.

Articles

- MOUAWAD Wajdi, "Écrire Littoral, Incendies et Forêts", Entretien réalisé par Lise Lenne, *Agôn* [En ligne], Entretiens, mis à jour le : 19/10/2010, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>.
- MOUAWAD Wajdi, "Le Visage odyssée", Propos recueillis par Laurence Canaux et Etienne Leterrier, in *Le Matricule des anges, Dossier Wajdi Mouawad*, n°105, Juillet/Août 2009, p. 30-34.
- MOUAWAD Wajdi, "Un théâtre du récit", Entretien avec Maïa Bouteillet, in *Ubu. Scènes d'Europe, Exil(e)s*, n°45, 1er semestre 2009, pp. 10-12.
- MOUAWAD Wajdi, "L'ébranlement, le choc, le bouleversement", Entretien avec Mariette Navarro, in *OutreScène, La Revue du Théâtre National de Strasbourg, Pouvoirs de l'émotion*, n°11, juin 2008, p. 31-38.
- MOUAWAD Wajdi, "Des langues, une écriture", entretien entre Wajdi Mouawad et Charlotte Farcet, dramaturge, novembre 2017, programme *Tous des oiseaux*, La Colline-théâtre national, 2017 : https://www.colline.fr/sites/default/files/prog-oiseaux_vdef4.pdf

Audio/vidéo

- MOUAWAD Wajdi, *Conférence de presse du 6 juillet 2009*, Rencontre avec W. Mouawad pour "Littoral, Incendies, Forêts", animée par Jean-François Perrier, dans le cadre du Festival d'Avignon, disponible à l'adresse suivante : <https://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-7-juillet-1475>

PONT-HUMBERT Catherine, *Grand entretien avec Wajdi Mouawad*, En Scènes, INA, transcription disponible en ligne : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Mouawad/wajdi-mouawad/transcription/27>.

Rencontres

MOUAWAD Wajdi, *Rencontre du 13 mai 2019*, organisée au Théâtre de la Colline à l'occasion de la mise au programme de *Tous des oiseaux* au programme de théâtre du baccalauréat.

MOUAWAD Wajdi, "Wajdi Mouawad. Liban, une guerre indicible", Rencontre du 30 octobre 2008, Les Jeudis de l'IMA.

Programmes et dossiers de presse

Almanach 2020 de la Colline-théâtre national, Média-Graphic, 2019.

Dossier de presse du spectacle "Le dernier Jour de sa vie. Ajax-cabaret/ Inflammation du verbe vivre/ Les Larmes d'Edipe », présenté au Théâtre National de Chaillot, du 26 mai au 3 juin 2016.

Programme du spectacle "Des Femmes", présenté au Théâtre des Célestins de Lyon, du 9 au 19 nov. 2011.

Programme du spectacle "Des héros", présenté au Grand T de Nantes, du 10 au 18 janvier 2013.

Dossier de presse de "Notre innocence", présenté à la Colline, Théâtre national du 14 mars au 12 avril 2018.

<https://www.colline.fr/spectacles/notre-innocence>

Dossier de presse de "Phèdre(s)" du Théâtre de l'Odéon :

http://www.theatreodeon.eu/sites/default/files/dossier_de_presse_phedres.pdf.

Journal de confinement

<https://soundcloud.com/user-308301388/sets/journal-de-confinement>

Sites

<https://www.colline.fr/>

<https://www.colline.fr/versant-est>

<https://www.wajdimouawad.fr/>

B. Autres textes d'Eugene O'Neill

O'NEILL Eugene, *Eugene O'Neill, Théâtre complet 4*, "Enchaînés", "Tous les enfants du Bon Dieu ont des ailes", "Désir sous les ormes", "Marco Millions", traduction Michel Arnaud, Paris, L'Arche, 1964.

O'NEILL Eugene, *Long voyage du jour à la nuit*, traduction Françoise Morvan, Paris, L'Arche, 1996.

O'NEILL Eugene, *Une lune pour les déshérités*, traduction Jacqueline Autrusseau et Maurice Goldring, Théâtre complet 10, Paris, L'Arche, 1965.

C. Autres textes d'Heiner Müller

Textes d'Heiner Müller (traductions françaises)

MÜLLER Heiner, *La Bataille* et autres textes (dont les cinq textes de *La Route des chars*), traduction Jean Jourdheuil, Heinz Schwarzing, Jean-Pierre Morel, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

MÜLLER Heiner, *Ciment*, suivi de *La Correction*, traduction Jean-Pierre Morel, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

MÜLLER Heiner, *La Comédie des femmes*, traduction Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, Éditions Théâtrales, 1985.

MÜLLER Heiner, *Fatzer, fragment. Montage de Heiner Müller* d'après Bertolt Brecht, traduction François Rey, Paris, L'Arche, 1992.

MÜLLER Heiner, *Germania Mort à Berlin* et autres textes (dont *Rivage à l'abandon*, *Matériau-Médée*, *Paysage avec Argonautes*, *Paysage sous surveillance*, *Pièce de cœur*, *Medeaspiel*, *Le Dieu Bonheur*),

traduction Jean Jourdheuil, Heinz Schwarzinger, Jean-Louis Besson, Jean-François Peyret, Jean-Louis Backès, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures*, traduction Michel Deutsch, avec la collaboration de Laure Bernardi, Paris, L'Arche, 1996, *Krieg ohne Schlacht*, 1992, 1994, Kiepenheuer & Witsch, Cologne, Allemagne.

MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5* et autres textes (dont *Le Père, Avis de décès, Adieu à la pièce didactique*), traduction Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Éditions de Minuit, 1979-1985.

MÜLLER Heiner, *La Mission*, suivi de *Prométhée, Quartett, Vie de Gundling*, traduction Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

MÜLLER Heiner, *Œdipe*, traduction Laurence Calame, inédit, 1991.

MÜLLER Heiner, *Poèmes 1949-1995*, traduction Jean Jourdheuil, Jean-Louis Besson, Jean-Louis Backès, Paris, Christian Bourgeois, 1996.

Entretiens

KLUGE Alexander/MÜLLER Heiner, *Esprit, pouvoir et castration, Entretiens inédits* (1990-1994), traduction Marianne Beauviche et Eleonora Rossi, Paris, Éditions théâtrales, 1997 (Alexander Kluge/ Heiner Müller, *Ich Schulde der Welt einen Toten*, Rotbuch Verlag, Hambourg, 1995).

MÜLLER Heiner, *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988.

MÜLLER Heiner, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, Textes et entretiens choisis par Jean Jourdheuil, Texte français d'Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel et Bernard Umbrecht, Paris, L'Arche, 1991.

MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille, Vie sous deux dictatures*, traduction Michel Deutsch, avec la collaboration de Laure Bernardi, Paris, L'Arche, 1996 (*Krieg ohne Schlacht*, Kiepenheuer & Witsch, Cologne, Allemagne, 1992, 1994).

MÜLLER Heiner, "Viv(r) la contradiction. Jacques Poulet s'entretient avec Heiner Müller", *France-nouvelle*, 29/01/79, p. 43-50.

D. Autres pièces proposant des réécritures de mythes

ANOUILH Jean, *Antigone*, Paris, Gallimard, coll. La petite vermillon, 2016, [1947].

ANOUILH Jean, *Médée*, Paris, Gallimard, coll. La petite vermillon, 2017, [1947].

AZAMA Michel *Iphigénie ou le péché des Dieux*, Paris, Éditions théâtrales, 1996.

BRECHT Bertolt, *Antigone*, traduction Maurice Regnaut, Paris, L'Arche, 2000, [1948].

COCTEAU Jean, *La Machine infernale*, Paris, Grasset, coll. Poche, 1934.

COCTEAU Jean, *Antigone*, Paris, Gallimard, coll. Folio plus classique, 2015, [1922].

CORNEILLE Pierre, *Médée*, Paris, Flammarion, coll. Étonnants classiques, 2014, [1635].

GABILY, Didier-Georges, *Gibiers du temps*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995.

GABILY, Didier-Georges, *TDM3. Théâtre du Mépris 3*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1996.

GARCÍA Rodrigo, *Agamemnon*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

GAUDÉ Laurent, *Médée Kali*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2003.

GAUDÉ Laurent, *Onysos le furieux*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997.

GIDE, André, *Œdipe*, Paris, Gallimard, 1931, [1930].

GIRAUDOUX Jean, *Électre*, Paris, Grasset, 1967.

GIRAUDOUX Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1967.

HUSTON Nancy, *Jocaste Reine*, traduit de l'anglais par André Bonnard, Arles, Actes Sud, 2009.

JOUANNEAU Joël, *Sous l'oeil d'Œdipe*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.

KANE Sarah, *L'Amour de Phèdre*, traduit de l'anglais par Séverine Magois, Paris, L'Arche, Scène ouverte, 1999.

LEMOINE Jean-René, *Iphigénie* (suivi de) *In memoriam*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

LEVIN Hanokh, *Théâtre choisi II ; pièces mythologiques*, traduit de l'hébreu par Laurence Sendrowicz et Jacqueline Carnaud, Paris, Éditions théâtrales, 2001.

LOHER Dea, *Manhattan Medea*, traduit de l'allemand par Laurent Mulheisen, Paris, L'Arche, 2001.

RACINE Jean, *Phèdre*, édition Raymond Picard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1950, rééd. 2000, [1677].

RACINE *La Thébàide, Alexandre le Grand, Andromaque*, in *Théâtre complet I*, Paris, Flammarion, coll. GF, 1993, [1697, 1666, 1697].

RODRIGUES Tiago, *Iphigénie, Agamemnon, Électre*, traduction Thomas Resendes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2020.

RODRIGUES Tiago, *Entre les lignes (Entrelinhas)*, traduction Thomas Resendes, inédit.

ROUQUETTE Max, *Médée*, Les Matelles, Éditions Espace 34, 2003.

SARTRE Jean-Paul, *Les Mouches, Huis Clos* suivi de *Les Mouches*. Paris: Gallimard, 1986, .

SCHILLER Friedrich von, *La Fiancée de Messine ou les frères ennemis. Tragédie avec chœurs*, traduction et préface Hippolyte Loiseau, Paris, Aubier, 1942, [1803].

SIMÉON Jean-Pierre, *Philoctète, Variation à partir de Sophocle*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.

VOLTAIRE *Œdipe*, Paris, Flammarion, coll. GF, 2019, [1719].

YOURCENAR Marguerite, *Électre ou la Chute des masques*, Paris, Plon, 1954.

YOURCENAR Marguerite, *Qui n'a pas son minotaure*, Paris, Plon, 1963.

E. Autres œuvres

BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, Belin/Gallimard, coll. Classicolycée, 2013, [1842].

CALASSO Robert, *Les Noces de Cadmos et Harmonie*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, avec la collaboration de camille Dumoulié, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1991.

CHALANDON Sorj, *Le Quatrième mur*, Paris, Grasset, 2013.

CLAUDEL Paul, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard, 2019, [1927].

COETZEE J.M, *Elisabeth Costello*, traduit de l'anglais par Catherine Lauga du Plessis, Paris, Seuil, 2004.

COLLI Giorgio, *La Sagesse grecque*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. Polemos, 1997.

DAUMAL René, *Le Mont Analogue*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1981.

DOSTOÏEVSKI, *L'Idiot*, traduit du russe par Pierre Pascal, Paris, Flammarion, coll. GF, 1983, [1869].

FRANK/BONIFAY, *Zoo*, Marcienne, Charleroi, Dupuis, coll. Aire Libre, 2008.

GABILY Didier-Georges, *Œuvres : Physiologie d'un accouplement, Couvre-feux, Violences, L'Au-delà, Enfonçures, Chimère et autres bestioles, Gibiers du temps, TDM3, Contention*, Arles, Actes Sud, coll. Thesaurus, 2008.

GAUDÉ Laurent, *Écoutez nos défaites*, Arles, Actes Sud, 2016.

GAUDÉ Laurent, *Eldorado*, Arles, Actes Sud, 2006.

GAUDÉ Laurent, *Mille orphelins* suivi de *Les Enfants fleuve*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011.

GAUDÉ Laurent, *Les Portes de l'enfer*, Arles, Actes Sud, 2008.

GAUDÉ Laurent, *Les Sacrifiées*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004.

GAUVREAU Claude, *L'Asile de la pureté*, in *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions parti pris, 1977.

KAFKA Franz, *La Métamorphose*, traduction Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 2010, [1988].

LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, Paris, Flammarion, coll. GF, 1998, [1665].

MONTAIGNE Michel de, *Essais*, III, 2, Paris, Gallimard, 1960, rééd. 1999, [1580].

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction de Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, coll. GF, 1966, rééd. 1998.

RACINE, *Athalie, Théâtre complet II*, Édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1983, [1691].

SHAKESPEARE, *Hamlet*, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Gallimard, coll. Folio classique, 1946, rééd. 2016, [1603].

ZAMBRANO Maria, *L'Homme et le divin*, traduit de l'espagnol par Jacques Ancet, Paris, Corti, 2006.

III. SUR LE CORPUS

A. Sur l'œuvre de Wajdi Mouawad

Ouvrages

COUTANT Philippe (dir.), *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Le Grand T Éditions joca seria, 2009.
DAMAGGIO Jean-Paul, *Au carrefour Wajdi Mouawad*, Angeville, Éditions la Brochure, 2009.
RUBIRA Virginie, *Les Mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Éditions Acoria, 2014.

Mémoires et 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 maîtrise, réalisé sous la direction de Marie-Christine Lesage, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, U.F.R. d'Études théâtrales, janvier 2006.
BEAUVAIS, Julie, *La posture énigmatique de Wajdi Mouawad*, mémoire de maîtrise, dirigé par Alain Farah, département de langue et littérature françaises, Université McGill, 2012.
CHASSAING Irène, "Dysnosties : le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine", Dalhousie University, Halifax, Nova Scotia, 2014.
FARRAH FORESTE Julia, *Littératures migrantes du nouveau monde : exils, écritures, énigmes chez Ying Chen, Dany Laferrière et Wajdi Mouawad*, Thèse de doctorat dirigée par Jean Bessière, Littératures et civilisations comparées, Université Paris 3, 2015.
LACHAUD Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique?*, Thèse de doctorat dirigée par Francis Farrugia, Sociologie, Université de Franche-Comté, Besançon, 2015.
LANDREVILLE, Claudine, *Marcher vers l'écriture : le rituel déambulatoire dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, mémoire de maîtrise, département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2005.
LAURENTIE, Claire, *Wajdi Mouawad : un théâtre d'histoires, un théâtre de la compassion ?*, mémoire de master dirigé par Catherine Naugrette et Georges Banu, département des études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2006
PATROIX Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Thèse de doctorat, dirigée par Jean-Pol Madou, Université de Grenoble, Littérature et arts, recherches sur l'imaginaire, 2014.
PEREZ Gabriel, *Le théâtre et le mal sur la scène contemporaine. Étude des dramaturgies de R. Castellucci, A. Liddell, W. Mouawad et O. Py*, Thèse de doctorat dirigée par Olivier Neveux, ENS de Lyon, Théâtre, 2020.

Sur Le Sang des Promesses

BALCEREK Alexandra, *L'existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre*, Thèse de doctorat dirigée par Claude Jamain, Arts du spectacle/Théâtre, Université de Lille 3, 2013.
BEZARD Sophie, *L'éclatement de la forme dans "Incendies" de Wajdi Mouawad*, Mémoire de D.E.A, sous la direction de Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Études théâtrales, 2005.
CLONROZIER Aurélie, *Modalités du rire dans le théâtre de Wajdi Mouawad : Étude de "Willy Protagoras enfermé dans les toilettes", "Littoral"*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Marie-Christine Lesage, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, Études théâtrales, 2005.
DAVEZ LEBITA Galbert, *Forme et sens de la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*, Thèse de doctorat dirigée par Sylvie André, Littératures et civilisations comparées, Université Paris 3, 2016.
HENRY Camille, *L'Influence de la psychanalyse sur les réécritures d'Œdipe dans le théâtre de Wajdi Mouawad. À partir de Littoral (1997), Incendies (2003) et Forêts (2006) de Wajdi Mouawad*, Mémoire de Master I, sous la direction de Malika Bastin et Pauline Bouchet, Parcours Arts de la scène, Université Grenoble Alpes, 2017-2018.

HUSSEIN Mai Mohamed Loai, *Carrefours rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wajdi Mouawad, "Le Sang des Promesses" et "Seuls"*, Thèse de doctorat de Philosophie, sous la codirection d'Anna Gural-Migdal et Donia Mounsef, Université d'Alberta, Department of Modern Languages and Cultural Studies, 2014.

JACOMINO Marie, *L'enfantement dans Ciels de Wajdi Mouawad : l'intime impossible*, Master I Lettres et arts, sous la direction de Luc Boucris, Université Stendhal, Grenoble 3, Département Arts du spectacle, 2009-2010.

JACOMINO Marie, *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : Textes théoriques, dramatiques et mises en scènes*, Mémoire de recherche pour le Master Lettres et Arts, sous la direction d'Ariane Martinez, spécialité « Arts du spectacle - Théâtre européen », Université Stendhal, Grenoble 3, Département Arts du spectacle, 2011-2012.

JARDON-GOMEZ, *Un tragique de l'ébranlement : usage et enjeux de la catharsis dans Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A en Littératures de langue française, Université de Montréal, Août 2013.

RAUER Selim, *Les frontières de l'exil, ou les figures et les territoires de l'étranger*, Thèse de doctorat dirigée par Sylvie Chalaye et Brunot Chaouat, Études théâtrales, Université Paris 3, 2019.

PRICOT Manon, *Présence d'un travail "épique" au sein d'Incendies de Wajdi Mouawad*, Master I de Littérature, sous la direction de Florence Goyet, Université Stendhal, Grenoble 3, Département Lettres et Arts du spectacle, 2012-2013.

Sur Seuls

GAREAU Marie-Christie, *La Faille de Wajdi Mouawad*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, sous la direction de Martine Delvaux, Université du Québec à Montréal, Août 2011.

HUSSEIN Mai Mohamed Loai, *Carrefours rhizomatiques de l'écriture dans le théâtre de Wajdi Mouawad, "Le Sang des Promesses" et "Seuls"*, Thèse de doctorat de Philosophie, sous la codirection d'Anna Gural-Migdal et Donia Mounsef, Université d'Alberta, Department of Modern Languages and Cultural Studies, 2014.

LEROUX Patrick, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, Thèse de doctorat dirigée par Jean-Pierre Rynqaert, Arts du spectacle, Université Sorbonne-nouvelle, Paris 3, 2009.

PAPRASAROVSKI Marija, "Vers une nouvelle souveraineté du sujet: les enjeux de la dramaturgie québécoise contemporaine", *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 73 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2014. URL : <http://eccs.revues.org/297>.

Articles

Sur Wajdi Mouawad

BANU Georges, "Wajdi Mouawad, un théâtre sous haute tension", in *Traduire Sophocle*, Wajdi Mouawad/Robert Davreu, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2011, p. 41-52.

BASSIL EL RAMY, Rita, "Échapper à la fatalité des violences. *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad", *Esprit*, n° 5 (mai 2012), p. 127-130.

BLAIS Geneviève L., "Regard vers un ailleurs troublant: Wajdi Mouawad", *Jeu: revue de théâtre*, n° 117 (4), 2005, p. 154-160.

BOUDIER Manon., "Voyages en solo : Visage retrouvé", *Jeu: revue de théâtre*, n° 120 (3), 2006, p. 30-33.

CAMPMAS, Aude, « "Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous? " L'amitié et la promesse chez Wajdi Mouawad", dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1 (août 2012), p. 103-117.

CAMPMAS, Aude, "De la scène à la crypte : la famille et la guerre civile chez Wajdi Mouawad", in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n° 5 (2014), p. 479-486.

CASABONNE Jean-François, "Le mystère et la marche", *Jeu: revue de théâtre*, n° 92 (3), 1999, p. 85-86.

CHOPLIN, Olivia, "Où placer les bombes? Art and Violence in Wajdi Mouawad's *Le sang des promesses*", dans *Québec Studies*, vol. 54 (automne 2012-hiver 2013), p. 77-88.

DÉRY-OBIN, Tanya, "De la reconnaissance à la responsabilité. L'expérience tragique chez Wajdi Mouawad", dans *Nouvelles études francophones*, vol. 29, n° 2 (automne 2014), p. 26-41.

- DEVINE, Michael, "Performing Memory: Contested Identities in the Work of Wajdi Mouawad", dans *Pismo: Journal for Linguistics and Literary Studies*, vol. 11 (2013), p. 202-213.
- KRAENKER Sabine, "Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Bernfeld, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad", in *Synergies, Pays Riverains de la Baltique*, n°6, 2009, p. 219-226.
- FERRARO, Alessandra, "Le cycle théâtral de Wajdi Mouawad (*Littoral, Incendies, Forêts*) ou comment détourner le mythe d'Œdipe", dans *Ponts*, vol. 7 (2007), p. 41-56.
- GAREAU Marie-Christie, "Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire", *Post-, Postures*, n° 12, automne 2010, p. 109-126.
- GINGRAS Charlotte, "Wajdi Mouawad ou le théâtre-odyssée", *Québec français*, n° 146, été 2007, p. 42-46.
- GODIN Diane, "Don Quichotte", *Jeu : revue de théâtre*, n°89 (4), 1998, p. 92-96.
- GODIN Diane, "Wajdi Mouawad ou le Pouvoir du Verbe", *Jeu : revue de théâtre*, n°92, 1999, p. 99-110.
- HORCHANI, Inès, "Deux trajectoires arabo-francophones dans la littérature-monde: Amin Maalouf et Wajdi Mouawad", dans Cécilia W. FRANCIS et Robert VIAU (dir.), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde: Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 349-364.
- HORCHANI, Ines, "La question de la transmission dans la littérature migratoire franco-arabe: Driss Chraïbi (1926-2007), Kateb Yacine (1929-1989), Abdellatif Laâbi (1942-), Nina Bouraoui (1967-), Wajdi Mouawad (1968-)", dans Elizabeth SABISTON et Robert DRUMMOND (dir.), *Pluri-Culture et écrits migratoires/Pluri-Culture and Migrant Writings*, Sudbury, Laurentian University, 2014, p. 395-410.
- KRAENKER Sabine, "Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain : Karin Bernfeld, Nina Bouraoui, Assia Djebar, Amin Maalouf, Wajdi Mouawad", *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, n°6, 2009, p. 219-227.
- LÉPINE Stéphane, "Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre", in *Jeu : revue de théâtre*, n°73, 1994, p. 80-87.
- LENNE Lise, "Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène...", *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2007), n° 0 : *En quête du sujet*, mis à jour le : 17/06/2009, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>.
- LETERRIER Etienne, "Vers la lumière", in *Le Matricule des anges*, Dossier Wajdi Mouawad, n°105, Juillet/Août 2009, p. 26-29.
- L'HÉRAULT Pierre, "De Wajdi... à Wahab", in *Jeu : revue de théâtre*, n°111, (2) 2004, p. 97-103.
- PEWNY, Katharina, "Tracing the Other in the Theatre of the Precarious (Lola Arias, Elfriede Jelinek, Meg Stuart, Wajdi Mouawad, Christoph Marthaler)", dans *Arcadia*, vol. 49, n° 2 (2014), p. 285-300.

Sur Forêts

- FARCET Charlotte, "Postface", *Forêts*, Wajdi Mouawad, Leméac/Actes Sud, coll. Babel Littérature, 2012, p. 167-195.
- GAGNON Lise, "Imaginaire quantique : chantier autour de *Forêts*", *Jeu : revue de théâtre*, n°117, 2005 (4), p. 57-58.
- L'HÉRAULT Pierre, "Au risque d'être soi", *Spirale*, n°214, 2007, p. 55-56.

Sur Incendies

- BERTIN Raymond, "Paroles d'urgence pour des temps troublés : les Francophonies en Limousin 2003", *Jeu : revue de théâtre*, n°110, 2004 (1), p. 151-154.
- BOURDAGES Etienne, "L'épreuve du sang : *Incendies*", *Jeu : revue de théâtre*, n°109, 2003 (4), p. 130-133.
- CHIBANI Ali, "La vérité en héritage du silence", *La Plume francophone*, 6 mars 2007, <https://la-plume-francophone.com/2007/03/06/wajdi-mouawad-incendies/>
- FARCET Charlotte, "Postface", *Incendies*, Wajdi Mouawad, Leméac/Actes Sud, coll. Babel Littérature, 2010, p. 133-170.
- MATAR, Marilyn, "Spectres d'une guerre au(x) récit(s) perdu(s): *Littoral* (1999), *Visage retrouvé* (2002) et *Incendies* (2003) de Wajdi Mouawad", dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, no 5 (décembre 2014), p. 470-478.

PARISSE Lydie, "Œdipe par temps de catastrophe : *Incendies*, de Wajdi Mouawad", dans CLEMENT Murielle Lucie et VAN WESEMAEL (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 335-341.
POCHET Simon, "La fiction au cœur de l'histoire (*Incendies* - Wajdi Mouawad)", *Libalel*, 26 septembre 2011, <https://libalel.wordpress.com/2011/09/26/une-fiction-au-cœur-de-l'histoire-incendies—wajdi-mouawad/>

Sur Littoral

FARCET Charlotte, "Postface", in *Littoral*, Wajdi Mouawad, Leméac/Actes Sud, coll. Babel Littérature, 2010, p. 149-190.
GODIN Diane, "Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe", *Jeu : revue de théâtre*, n°92, 1999 (3), p. 99-110.
L'HÉRAULT Pierre, "Littoral, Wajdi Mouawad : L'hospitalité comme instance dramatique", dans Lise GAUVIN, Pierre L'HÉRAULT et Alain MONTANDON (dir.), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (Littératures), 2004, p. 179-187.
LOISELLE Marie-Claude, "Au Pays du Silence : Littoral de Wajdi Mouawad", *24 images*, n°119, 2004, p. 12-13.
OUELLET François, "Au-delà de la survivance, filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad", *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 38, automne 2005, pp. 158-172.
PICARD Lucie, "L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans Littoral de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carol Fréchette", *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, automne 2003, p. 147-160.
ROY Charles-Stéphane, "Littoral : mystère des origines", *Séquences : la revue de cinéma*, n° 234, 2004, p. 38-39.

Sur Willy Protogoras enfermé dans les toilettes

GODIN Diane, "La guerre et nous - Tragédies récentes : *Requiem pour Srebrenica* et *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*", *Jeu : revue de théâtre*, n°94, 2000 (1), p. 92-99.
LÉTOURNEAU Sophie, "Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*", *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°41, 2007, p. 149-160.
TORCHI, Francesca, "Willy Protogoras enfermé dans les toilettes di Wajdi Mouawad e la messa in scena parodica della guerra", *Francofonia*, vol. 29, n°56 (printemps 2009), p. 111-119.

Sur d'autres spectacles

BELZIL Patricia, "Jeune homme en colère : Assoiffés", *Jeu : revue de théâtre*, n°128 (3), 1994, p. 198-200.
BIRON Michel, "Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques au début du siècle", *Jeu: revue de théâtre*, n° 62, 1992, p. 168-169.
de CRÉMOUX Anne, "Sophocle et Mouawad à Mons : les derniers jours du mois de juin", 10 août 2015, *L'Antiquité autrement*, article disponible en ligne : <https://insula.univ-lille3.fr/2015/08/sophocle-et-mouawad-a-mons/>.
DENANCE Michel, "Journées de nocés chez les Cromagnons", *Jeu : revue de théâtre*, n°70, 1994, p. 198-200.
FERNET Stéphanie, "Point de rencontre : *Au moment de sa disparition* et *Pacamambo*", *Jeu : revue de théâtre*, n°101, 2001 (4), p. 24-28.
GODIN Diane, "Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe", *Jeu : revue de théâtre*, n°92, 1999 (3), p. 99-110.
GODIN Diane, "La tentation "autobioscénique": *Rêves* et *Les Sept Jours de Simon Labrosse*", *Jeu : revue de théâtre*, n°96, 2000 (3), p. 29-35.
JONDOT Jacqueline, "J'ai rencontré une histoire qui s'appelait *Seuls* et je l'ai suivie : rencontre avec Wajdi Mouawad au Théâtre National de Toulouse", *Le Théâtre arabe au miroir de lui-même et son contact avec les créations des deux rives de la Méditerranée*, in *Horizons maghrébins. Le Droit à la mémoire*, n°58, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 187-194.

LAZARIDES Alexandre, "Solitaires ou solidaires? Spiritualité et théâtre engagé", *Jeu : revue de théâtre*, n°92, 1999 (3), p. 111-122.

LAZARIDÈS Alexandre, "Contrepoint visuel : Œdipe roi", *Jeu : revue de théâtre*, n°87, (2), 1998, p. 62-65.

Articles de presse et revues

Le Matricule des anges, Dossier Wajdi Mouawad, n°105, Juillet/Août 2009.

Transfuge, Wajdi Mouawad, *La nouvelle voix du théâtre*, n°98, Mai 2016.

DARGE Fabienne, "Wajdi Mouawad met Sophocle à l'épreuve", *Le Monde*, 21/07/2011.

GALINDO Cecilia, "Révéler ce qui est caché. Une critique du spectacle : *Des Héros : Ajax/Œdipe Roi*, mise en scène W. Mouawad à la Comédie de Genève, du 21 au 26 janvier 2016", *L'Atelier critique*.

L'actualité théâtrale en Suisse romande, sous la plume des étudiants, article disponible en ligne : <https://wp.unil.ch/ateliercritique/2014/01/reveler/>.

GENECAND Marie-Pierre, "Ajax, entre tragédie et cabaret comique", *Le Temps*, 22 janvier 2014, article disponible en ligne : <https://www.letemps.ch/culture/ajax-entre-tragedie-cabaret-comique>.

PASCAUD Fabienne, "Sans Bertrand Cantat, l'interminable trilogie de Wajdi Mouawad tourne à vide", *Télérama*, 25/07/2011.

SERVIN Micheline B., "Un prélude et le 65ème Festival d'Avignon", *Les Temps modernes*, 2011/4 (n°665).

SOLIS René, "Sophocle en Cantat triste", *Libération* du 30 juin 2011.

SALEM Walid, "Cantat sur la scène de Mouawad : d'une tragédie l'autre", *Rue 89*, 03/07/11.

SARTHOU-LAJUS Nathalie, "Wajdi Mouawad : « Le théâtre est une forme d'attentat »", *La Croix*, 23/11/18.

Rencontres et entretiens

ALTAWIL Jalal, *Entretien du 12 juillet 2019*, disponible sur le site Théâtre en Acte : https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/oeuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_jalal_altawil.pdf

CLOLUS Emmanuel, *Entretien du 26 juin 2019*, disponible sur le site Théâtre en acte :

https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/oeuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_emmanuel_colus.pdf

FARCET Charlotte, "L'ami intime du spectacle", Propos recueillis par Laurence Canaux et Etienne Leterrier, in *Le Matricule des anges*, Dossier Wajdi Mouawad, n°105, Juillet/Août 2009, p.35.

FORTINEAU Jade, *Entretien mené le 14 février 2020*.

KARAINDROU Eléni, *Entretien du 18 septembre 2019*, disponible sur le site de Théâtre en Acte,

https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/oeuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_eleni_karaindrou.pdf

LAGARRIGUE Jocelyn, *Entretien mené le 18 avril 2020*

LEFÈBVRE Annick, *Rencontre du 27 novembre 2017* à l'Institut d'Etudes théâtrales de Paris III-Censier.

MAURER Michel, *Entretien du 8 juillet 2019*, disponible sur le site Théâtre en acte :

https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/fileadmin/user_upload/oeuvre/tous_des_oiseaux/tous_des_oiseaux_entretien_michel_maurer.pdf

Ressources pédagogiques

Dossier Pièce (dé)montée consacré à *Incendies* de Wajdi Mouawad, mis en scène par Stanislas Nordey, n°55, Scéren/CRDP, Paris, octobre 2008.

Dossier Pièce (dé)montée consacré à *Ciels* de Wajdi Mouawad, n°83, , SCEREN/CRDP, Paris, juillet 2009.

von BOMHARD Alexandra, *Tous des oiseaux*, Wajdi Mouawad, Éditions Canopé, 2020

B. Sur l'œuvre d'Eugene O'Neill

Ouvrages

- ANDREACH Robert J., *Tragedy in the contemporary american theatre*, University Press of America, 2014.
- ASLI-LARIBI Dorra, *The Late plays of Eugene O'Neill : An Interpretative Study of Modern Tragedy*, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, Série : Lettres, Volume XXXIII, Orbis, Tunis, 1997.
- BRIETZKE Zander, *The Aesthetics of Failure. Dynamic Structure in the Plays of Eugene O' Neill*, Jefferson : Mc Farland & Compagny, North Carolina, 2001.
- du CHAXEL Françoise, *O' Neill*, Paris, Éditions Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, 1971.
- DORN Knut, *Die Erlösungsthematik bei Eugene O'Neill, Eine Analyse der Strukturen im Spätwerk*, Carl Winter, Universitätsverlag, 1968.
- FALK Doris V., *Eugene O' Neill and the trafic tension : an interpretive study of the plays*, New Brunswick, N. J, Rutgers Univ. Press, 1958.
- HALFMAN Ulrich, *Eugene O'Neill : Comments on the Drama and the Theater. A source book*, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1987.
- LÉVY Ghyslain, *Eugène O'Neill ou l'inconvenance de vivre*, Paris, Anthropos, 1994.
- PENN WARREN Robert, *L'Héritage de la Guerre civile*, Paris, Stock, 1962.
- PORTER Thomas E., *Myth and modern American drama*, Detroit, Wayne State Univ. Press, 1969, p. 26-52.
- PRÉVOST Jean, *Usonie, Esquisse de la civilisation américaine*, « Eugène O' Neill ou le tourment américain », Gallimard éditeur, coll. Blanche, p. 191-218.
- ZÉRAFFA Michel, *Eugene O'Neill. Dramaturge*, Paris, L'Arche, coll. Les Grands Dramaturges, 1956.

Thèses

- LE BASTARD Gwenola, *"He don't belong", la communauté impossible : les paradoxes de l'écriture dans l'œuvre théâtrale d'Eugene O'Neill*, Littératures, Université Rennes 2, 2012, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00782771>
- RICHARD Céline, *Métamorphoses d'Électre, d'Eugene O'Neill à Marguerite Yourcenar*, Master's Theses dirigée par D. Trudeau, J-L Desalt et J-M Apostolidès, The Faculty of the Department of World Languages and Literature, San Jose State University, 2012.

Articles

- ASSELINÉAU Roger, *"Mourning Becomes Electra as a tragedy"*, in *Modern Drama*, Dec. 1958, p. 143-150.
- BÉRUBÉ Renald, *"Eugene O'Neill"*, in *Liberté*, vol.17, n°3, 1975, p. 42-65.
URL : <https://id.erudit.org/iderudit/29780ac>.
- CASTRO, Ginette. *"Les Femmes dans le Théâtre d' O'Neill : Essai d'interprétation féministe"*, in *Séminaires 1976*, Éditions Jean Béranger et al., Centre de Recherches sur l'Amérique Anglophone, Université de Bordeaux III, 1977, p. 131-158.
- EISSEN Ariane, *"Le fantôme dans Le Deuil sied à Électre, ou les pièges d'une métaphore"*, in *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 487-497, Dec. 1958, p. 143-150. URL : <<http://books.openedition.org/pur/30018>>.
- FRENZ H. and MUELLER M., *"More Shakespeare and less Aeschylus in Eugene O'Neill's Mourning Becomes Electra"*, in *American Literature*, March 1966, p. 85-100.
- HALFMAN Ulrich, *Eugene O'Neill : Comments on the Drama and the Theater. A source book*, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1987.
- HANZELI Victor E., *"The progeny of Atreus"*, in *Modern Drama*, May 1960, p. 75-81.
- MITIĆ Petra, *"The Theme of Oresteia in Eugene O'Neill's Mourning Becomes Electra"*, in *Linguistics and Literature*, vol. 6, n°1, 2008, p. 73-84.
- MOUNIER Catherine, *"Le Marchand de glace est passé d'Eugene O'Neill et la mise en scène de Gabriel Garran au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers"*, in *Les Voies de la création théâtrale*, n°4, Paris, Éditions du C.N.R.S, 1975, p. 63-102.

- SABAREEN Fathima, "The Impact of Psychoanalysis on Eugene O'Neill's *Desire Under the Elms*", in *The Indian Revue of World Literature in English (IRWLE)*, vol 11. n°I, January 2015.
- SABAREEN Fathima, "The Influence of Psychoanalysis Theory on Eugene O'Neill", in *The Indian Revue of World Literature in English (IRWLE)*, vol 9. n°II, July 2013.
- SARRAZAC Jean-Pierre, "Le Roman dramatique familial d'Eugene O'Neill", in *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1989, p. 47-62.
- TERRIBILINI Josefa, "Le chœur sied à Électre. Sur la trilogie d'Eugene O'Neill, *Mornings become Electra*", Programme « Dramaturgie et histoire du théâtre », Universités de Lausanne, Neuchâtel, Fribourg et Genève, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_choeur_sied_a_Electre.
- WEISSMANN Philip, "*Mourning Becomes Electra* and the Prodigal : Electra and Orestes", in *Modern Drama*, Dec. 1960, p. 257-259.
- Moleski, Joseph J. "Eugene O'Neill and the Cruelty of Theater." *Comparative Drama*, XV (Winter 1981-82), 327-342.

C. Sur l'œuvre d'Heiner Müller

Ouvrages

- BAILLET Florence, *Heiner Müller*, Paris, Belin, Collection Voix allemandes, Théâtre, 2003.
- KLEIN Christian, *Heiner Müller ou l'idiot de la République. Le dialogisme de la scène*, Berne, Peter Lang, 1992.
- KLEIN Christian (éd.), *Heiner Müller, la France, l'Europe*, Fontaine, Presses Universitaires de Grenoble, 1993.
- KLEIN Christian (dir.), *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XXème siècle*, Fontaine, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
- MAIER-SCHAEFFER Francine, *Heiner Müller et le « Lehrstück »*, Berne, Peter Lang, 1992.
- MOREL Jean-Pierre, *L'Hydre et l'ascenseur. Essai sur Heiner Müller*, Belval, Circé, 1996.
- NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 2004.
- ZENETTI Thomas, *Du texte-hydre au texte-sphinx. Les inserts dans le théâtre de Heiner Müller*, Berne, Peter Lang, 2007.

Mémoires et thèses

- DEUTSCH Michel, *Heiner Müller, une écriture de l'état d'exception*, Thèse d'Etudes Théâtrales, dirigée par Jean-Louis Besson, Université de Paris X-Nanterre, 2008.
- JAGNEAU Dimitri, *Le Mythe dans les dramaturgies contemporaines de Didier-Georges Gabily et de Heiner Müller*, Mémoire pour le Diplôme d'Etudes Approfondies en Etudes Théâtrales, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes Théâtrales, 2001.
- GARCIN-MARROU Flore, *La Dramaturgie du mythe dans le théâtre allemand, de Hölderlin à Heiner Müller*, Mémoire de DEA, sous la direction de Françoise Bonardel, UFR de Philosophie de Paris I-Sorbonne, 2005.
- KARANASTASSIS Nicolaos, *Étude comparée du Philoctète de Sophocle et du Philoctète de Heiner Müller*, Mémoire de maîtrise en Études Théâtrales, dirigé par Monique Banu-Borie, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études Théâtrales, 1985-1986.
- PEYRAS Johanne, *Le Matériau mythique grec dans le théâtre de Heiner Müller*, Mémoire de master I en Études Théâtrales, dirigé par Éloi Recoing, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes Théâtrales, 2009-2010.
- PLEUX Cécile, *La Figure d'Ulysse dans le théâtre contemporain (chez D-G. Gabily, H. Müller, et J-Y. Picq)*, Mémoire de maîtrise en Études Théâtrales, dirigé par Catherine Naugrette, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études Théâtrales, 2004.

Revue

- Cahiers du renard, Prétexte Heiner Müller*, n°9, mars 1992.

Didascalies, Heiner Müller, n°7, décembre 1983.
Etudes germaniques, Heiner Müller, n°1, janvier-mars 1993.
Théâtre/Public, Heiner Müller, n°87, 1989.
Théâtre/Public, *Généalogie d'une œuvre à venir*, n°160/161, 2002.

Articles

CAVAZZINI Andrea, « Sur quelques thèmes chez Heiner Müller », *Cahiers du GRM*, (Groupe de Recherches Matérialistes), [En ligne], 5 /2014, mis en ligne le 26 avril 2014, consulté le 30 avril 2016. URL : <http://grm.revues.org/397>.

HACKS Peter, " Unruhe angesichts eines Kunstwerks" ["Inquiétude face à une œuvre d'art"], in *Theater Heute*, cité par Jean Jourdeuil dans *Théâtre/Public*, septembre 2009, n°194.

HACKS Peter, "Le *Philoctète* de Heiner Müller analysé par l'écrivain Peter Hacks", trad. Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, in *Théâtre/Public*, n°194, 3- trimestre, 2009, p. 83-84.

HUMBERT-MOUGIN Sylvie, "Relectures contemporaines du *Philoctète* de Sophocle (Heiner Müller, Philippe Minyana)", in *Vivre comme on lit. Hommages à Philippe Chardin*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2018, pp. 417-431. [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/pufr/9954?lang=fr>

JOURDHEUIL Jean, "Le *Philoctète* de Heiner Müller considéré comme une tragédie classique par le philosophe Wolfgang Harich (1965-1966)", in *Théâtre/Public*, n°194, 3- trimestre, 2009.

JOURDHEUIL Jean, "Le poète des déchirures du siècle. Interview de Jean Jourdeuil, metteur en scène de *Philoctète* au TNS, Propos recueillis par Thomas Flagel", *Le Blog du magazine POLY*, 18 mars 2010, <http://blogpoly.canalblog.com/archives/2010/03/18/17276366.html>

JOURDHEUIL Jean, "Préface", in MÜLLER Heiner, *Philoctète*, traduction Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

KUNTZ Hélène, "Le personnage-fantôme chez Edward Bond et Heiner Müller : une mise à l'épreuve de l'humain", in *Dramaturgies de l'ombre*, actes du colloque tenu du 27 au 30 mars 2002 à Paris IV et Paris VII, éd. Françoise Avocat et François Lecercle, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 527-538.

MÜLLER Heiner, "Discussion avec M. Hamburger, Ch. Müller et B.K. Tragelehn", in *Theater Heute*, n°71975.

MÜLLER Heiner, "Lettre au metteur en scène de la première représentation de *Philoctète* en Bulgarie au Théâtre dramatique de Sofia", in *Philoctète*, traduction Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

MÜLLER Heiner, "Trois points sur « Philoctète »", in *Philoctète*, traduction Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

NÄGELE Rainer, "Vérité et mensonge au sens extra-moral, petit commentaire de *Philoctète* de Heiner Müller", trad. Jitka Pelechová, *Frictions*, n°15, hiver 2009, pp. 67-82.

NAUGRETTE Catherine, "Heiner Müller : un paysage sous influence", in *Etudes théâtrales*, 1-2 (n°38-39), 2007, p. 165-168.

PROFITLICH Ulrich, "Über den Umgang mit Heiner Müllers *Philoctet*" ["Sur l'usage du *Philoctète* de Heiner Müller"], in *Basis 10*, Francfort s/M, Suhrkampverlag, 1980.

SADOWSKA-GUILLON Irène, "La fatalité de l'histoire : entretien avec Heiner Müller", in *Jeu : revue de théâtre*, n°53, 1989, p. 95-103. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/26740ac>

Ressources pédagogiques.

Dossier pédagogique du Philoctète d'Heiner Müller, réalisé à l'occasion de la mise en scène de la pièce par Jean Jourdeuil au Théâtre de la Ville, en novembre 2009, p. 7. Disponible en ligne : https://listes.education.fr/sympa/d_read/theatretice/Dossier%20Philoct%C3%A8te%20M%C3%BCller%20.pdf

IV. SUR LE MYTHE ET LES RÉÉCRITURES

A. Généralités sur le mythe

- BANU-BORIE Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui, une quête impossible? Beckett, Genet, Grotowski, Le Living Theatre*, Paris, Nizet, 1981.
- BONNEFOY Yves (dir.), *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981.
- CALAME Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000.
- CALAME Claude, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne, Payot, 1996.
- BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- EISSEN Ariane, *Les Mythes grecs*, Paris, Belin, 2018.
- ÉLIADÉ Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1963, 2004.
- ÉLIADÉ Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949.
- ÉLIADÉ Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
- ÉLIADÉ Mircea *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1965, 2002.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'Homme-cerf et la femme araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard, coll. Le Temps des images, 2003.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, VERNANT Jean-Pierre, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961. Réédition, Paris, Hachette, coll.Pluriel, 1985.
- HOWATSON M. C. (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité, Mythologie, Littérature, Civilisation*, Université d'Oxford, 1989. Réédition, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1993.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1996.
- PERROT, Jean, *Mythe et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- SCHEID John, *Quand faire c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, Aubier, Paris, 2005.
- VERNANT Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, coll. Littératures, 1998.
- VERNANT Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes, Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999.
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NACQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, Paris, Maspéro, 1972; vol. 2, Paris, La découverte, 1986.
- VEYNE Paul, *L'Empire gréco-romain*, Paris, Seuil, 2005.

B. Sur des mythes en particulier

Sur l'Âge d'or et le paradis perdu

- "Âge d'or", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 487-526.
- La Bible*, Genèse, 2-3, traduction sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1975, p. 18-19.
- HÉSIODE, *Théogonie*, traduction Annie Bonnafé, Paris, Gallimard, coll. Rivages poche, 2018.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, "Les Quatre Âges", traduction de Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, coll. GF, 1966, rééd. 1998, Livre I, 89-162, p. 43-45.

Sur Agamemnon

- ERTEL Évelyne, LECHEVALIER Claire, JUDET DE LA COMBE Pierre, *Agamemnon d'Eschyle*, Paris, Centre National de documentation pédagogique, coll. Baccalauréat théâtre, 2009.

NOEL Anne-Sophie, "L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle", *Agôn* [En ligne], *Dossier n°4 : L'objet*, 2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>.

Sur Antigone

BOLLACK Jean, *La Mort d'Antigone, la tragédie de Créon*, Paris, Presses universitaires de France, Les Essais du Collège international de Philosophie, 1999.

DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Mythographie et sociétés, 2010.

FRAISSE Simone, "Antigone", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 87-95.

FRAISSE Simone, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, coll. U-Prisme, 1974.

STEINER George, *Les Antigones*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, 1986.

VERHULST Gilliane, *Étude sur "Antigone" de Sophocle*, Paris, Ellipses, coll. Résonances, 2002.

Sur le mythe de Babel

La Bible de Jérusalem, Genèse, 11, traduction sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1975, p. 27.

CAILLOIS René, *Babel*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1978.

DAUPHINÉ James, "Le mythe de Babel", *Babel*, [En ligne], 1 1996, mis en ligne le 24 mai 2013, consulté le 05 avril 2017. URL : <http://babel.revues.org/3088> ; DOI : 10.4000/babel.3088.

STEINER George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978.

PLATON, *Cratyle*, traduit du grec par Catherine Dalimier, Paris, Flammarion, coll. GF, 1998. [V-IV^{ème}-siècle avt J-C].

Sur la figure du double et des jumeaux

FERNANDEZ BRAVO Nicole, "Double", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 487-526.

LEPAGE F., *Les Jumeaux : Enquête*, Paris, Robert Laffont, coll. Réponses, 1980.

LINO, "Frères", in COUTANT Philippe (dir.), *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Le Grand T Éditions joca seria, 2009.

MORIN Edgar, *L'Homme et la mort dans l'histoire*, Paris, Éditions Corrèa, 1951.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, "Pygmalion", traduction de Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, coll. GF, 1966, rééd. 1998, Livre X, 243-297, p. 260-261.

PERROT Jean, "Gémeaux : quadratures et syzygies", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 628-638.

PLATON, *Le Banquet*, traduction Émile Chambry, Paris, Ellipses, 2018, [IV^{ème}-siècle avt J-C].

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Pygmalion, Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, [1762].

SELLIER Philippe, "Héroïque (le modèle de l'imagination)", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 733-741.

ZAZZO Robert, *Le Paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, Laurence Pernoud, 1984.

Sur la figure de l'enfant sacrifié

La Bible, Genèse, 22:10, traduction sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1975, p. 38.

BANU Georges (dir.), *L'Enfant qui meurt, motif avec variations*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2010.

BANU Georges, "L'enfant qui meurt : traumatisme personnel et symbolique collective", in BANU Georges (dir.) *L'Enfant qui meurt, motif avec variations*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2010, p. 10-18.

EURIPIDE, *Andromaque*, traduit du grec ancien par Jean et Mayotte Bollack, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.

EURIPIDE, *Les Troyennes*, traduit du grec ancien par Marie Cardinal, Montréal, Leméac, 1993.

GUIDICELLI Carole, "Wajdi Mouawad : Gorgô et l'enfant, point nodal de la création", in BANU Georges (dir.), *L'Enfant qui meurt, motif avec variations*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2010, p. 288-298.

HOMÈRE, *Iliade*, Chant VI, 402 ; Chant XXIV, 732, traduction d'Eugène Lasserre, Paris, Flammarion, coll. GF, 2000.

RACINE, *Iphigénie*, Paris, Flammarion, coll. GF, 2019, [1674].

TOUBIANA Dany, "Médée Kali ou la puissance du temps, entretien avec Laurent Gaudé", in BANU Georges (dir.), *L'Enfant qui meurt, motif avec variations*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2010, p. 172-178.

Sur Sisyphe

BRUNEL Pierre, "Sisyphe", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1240-1250.

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, nrf essais, 2013, [1942].

COLLARD Maggy, "Sisyphe : Histoire d'une liberté. La version grecque du châtement comme illustration de la pensée camusienne", in *Folia Electronica Classica*, n°3, janvier-juin 2002, Louvain-la-Neuve, URL : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/03/Sisyphe.html>

HOMÈRE, *L'Iliade*, Chant VI, 152, traduction d'Eugène Lasserre, Paris, Flammarion, coll. GF, 2000, p. 112.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, Chant XI, 593, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, 1993, p. 249.

Sur Électre

BRUNEL Pierre, *Le Mythe d'Électre*, Paris, Honoré Champion, 1995.

GRANIER DE CASSAGNAC Geneviève, "Électre", in *Clinique des passions*, Journées organisées par les CCAF, Cartels constituant de l'Analyse freudienne, 28-29 novembre 1987. URL : <http://www.cartels-constituants.fr/112,clinique-des-passions-2-paris-nov-87>.

MOREAU Alain, "Naissance d'Électre", in *Pallas*, 31/1984, 1984, p. 63-82. URL : http://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1984_num_31_1_1147.

RICHARD Céline, *Métamorphoses d'Électre, d'Eugene O'Neill à Marguerite Yourcenar*, Master's Theses dirigée par D. Trudeau, J-L Desalt et J-M Apostolidès, The Faculty of the Department of World Languages and Literature, San Jose State University, 2012.

Sur Œdipe

ANZIEU D., "Œdipe avant le complexe ou De l'interprétation psychanalytique des mythes", in *Temps modernes*, n°245, octobre 1966, p.675 à 715, repris dans *Psychanalyse et culture grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

ASTIER Colette, "Œdipe", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1059-1069.

BIET Christian, VANHAESEBROUCK Karel, VANDEN BERGHE Paul, *Œdipe contemporain ? : tragédie, tragique, politique*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, Champ théâtral, 2007.

BOLLACK J., *La Naissance d'Œdipe. Traduction et commentaires d'Œdipe-roi*, Paris, Gallimard, coll. Tell, 1995.

GREEN A, *Un oeil en trop. Le Complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

VERNANT J.P. et VIDAL-NAQUET P., *Œdipe et ses mythes*, Paris, Édition Complexe, 1988.

VERNANT, J-P., "Œdipe sans complexe", in J-P. Vernant et P. Vidal Naquet (dir.), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, FM Fondations, 1982, [1972], p. 75-98.

Sur Phèdre

- BÉNICHOU Paul, "Hippolyte requis d'amour et calomnié", *L'Ecrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967, p. 237-323.
- BEUGNOT Bernard, "Phèdre", in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1109-1116.
- BROUÉ Caroline, "Phèdre(s) kaléidoscopique(s). Entretien avec Krzysztof Warlikowski", in *La Grande Table*, France Culture, 30/03/16, disponible en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/warlikowski-phedres-kaleidoscopiques>
- GELY Véronique, "Phèdre à la fin du XXème siècle : le désordre de la cité", in *Lectures politiques des mythes littéraires au XXème siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2017, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pupo/1437#ftn17>.
- LIPIETZ Alain, *Phèdre. Identification d'un crime*, Paris, Métailié, 1992.
- ROYAU Sophie, *Du théâtre grec d'Euripide au théâtre latin de Sénèque : réinterprétation du mythe de Phèdre et Hippolyte*, Mémoire de Master I, Arts, Lettres, Langues, réalisé sous la direction de Mme Marie-Françoise Marein, Université de Pau et des pays de l'Adour, 2010-2011.
- SCHWEITZER Zoé, "Réécritures contemporaines de morts antiques (*Sang* de Lars Norén et *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane), le récit en sursis?", paru dans *Loxias*, *Loxias 12*, mis en ligne le 8 mars 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=950>.

C. Réécritures et intertextualité

Ouvrages

- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1970.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.
- FIX Florence et Frédérique Tудоire-Surlapierre (dir.), *La citation dans le théâtre contemporain*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Point, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

Thèses et articles

- BEUGNOT Bernard, "La réécriture : entre histoire et théorie", in Lise Gauvain (éd.), Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste, Université de Montréal, 1997, p. 277-287.
- BORGES Jorge Luis, "Pierre Ménard, auteur du Quichotte", in *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye et N. Ibarra, Paris, Gallimard, 1951.
- GAUDÉ Laurent, « Sortir du fantasme d'hypercontrôle dans lequel nous vivons », *Entretien de Laurent Gaudé*, Propos recueillis par Julien Bisson, in *L'Express*, 23/09/2016.
- GIGNOUX Anne-Claire, "De l'intertextualité à la réécriture", in Alain Tessel (textes réunis et présentés par), *Narratologie. Nouvelles approches de l'intertextualité*, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001.
- MONA Danah, *La réécriture théâtrale à la fin du XX^{ème} siècle*, thèse dirigée par Georges Banu et Marina Muresanu Ionescu, Paris, Paris 3, en cotutelle avec l'Universitatea Alexandru Ioan Cuza (Iasi, Roumanie) École doctorale Arts et médias (Paris), 2012.
- PLASSARD Didier, « "On peut faire théâtre de tout": mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine », *Fabula-LhT*, n°19, "Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé", octobre 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/19/plassard.html>.
- RICARDOU Jean, "Pour une théorie de la réécriture", in *Poétique*, n°. 77, 1989, p. 3-15.

V. ÉTUDES THÉÂTRALES

A. Esthétique générale

- BANU Georges, *Amour et désamour du théâtre*, Arles, Actes Sud, Le Temps du théâtre, 2013.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 2006.
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* (1948), Paris, l'Arche, 1997.
- BROOK Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, coll. Points, 1997.
- CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.
- DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1985.
- DORT, Bernard, *Théâtres. Essais*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1986.
- NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan université, 2000, rééd. Paris, Armand Colin, 2005.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987, rééd. Paris, Armand Colin, 2006.
- RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1977, rééd. Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Belin, Paris, 1996.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Belin, Paris, 1996.

B. Sur la tragédie et le théâtre antique

Ouvrages

- ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Livre de Poche, 2000.
- BIET Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, Cursus Lettres, 2010.
- BOLLACK Jean, *Dionysos et la tragédie. Le dieu homme dans les Bacchantes d'Euripide*, Paris, Bayard, 2005.
- DEFORGE Bernard, *Le festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Vérité des mythes, 2004.
- DEMONT Paul et LEBEAU Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Livre de Poche, 2003.
- DUPONT Florence, *Médée de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*, Paris, Belin, 2000.
- DUPONT Florence, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 2000.
- DUPONT Florence, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, coll. Le Promeneur, 2001.
- ESCOLA Marc, *Le Tragique, Textes choisis et présentés par Marc Escola*, Paris, Flammarion, GF Flammarion, Corpus, 2002.
- GREEN André, *Un oeil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- HUMBERT-MOUGIN Sylvie, *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Belin, coll. L'Antiquité au présent, 2003.
- KOTT Jan, *Manger les dieux : essais sur la tragédie grecque et la modernité*, Paris, Payot, 1975.
- JUDET DE LA COMBE, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques?, Théâtre et Théorie*, Montrouge, Bayard, coll. Essais, 2010.
- LACARRIERE Jacques, *Sophocle dramaturge*, Paris, L'Arche, 1960.
- LORAUX Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- MEIER Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, traduction de M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2003.
- PRIN Claude, *Matériaux pour un théâtre de la tragédie*, Paris, Les éditions de l'Amandier, 2004.
- ROMILLY Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.

- ROMILLY Jacqueline de, *Le Temps dans la tragédie grecque*, Paris, Presses universitaires de France, Vrin, 1971.
- ROMILLY Jacqueline de, *Jacqueline de Romilly de l'Académie française raconte l'Orestie d'Eschyle*, Paris, Bayard, coll. La mémoire des œuvres, 2006.
- SAÏD Suzanne, *La Faute tragique*, Paris, Maspéro, 1978.
- SZONDI Peter, *Essai sur le tragique*, traduit de l'allemand par J-L. Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de la Combe et Jean Jourdheuil, Belval, Circé, 2003.
- VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Perspectives, 2004.
- VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. 1, Paris, Maspéro, 1972; vol. 2, Paris, La découverte, 1986.

Articles

- BARTHES Roland, "Le théâtre grec", in *Histoire des spectacles*, Paris, NRF, 1965, collection « La Pléiade ».
- BARTHES Roland, "Pouvoirs de la tragédie antique", in *Théâtre populaire*, n°2, juil-août 1953, repris dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. Points, 2002.
- BARTHES, Roland, "Le mythe, aujourd'hui", in *Mythologies, Œuvres complètes I*, Paris, Seuil, 1970, [1957].
- BARTHES Roland, "Comment représenter l'Antique?", in *Les Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- JUDET DE LA COMBE Pierre, "Quelques scènes", in *Agamemnon d'Eschyle*, Paris, Centre National de documentation pédagogique, Coll. Baccalauréat théâtre, 2009.
- JUDET DE LA COMBE Pierre, "Rationalisation du droit et fiction tragique : les *Euménides*", dans J-Fr Mattéi (éd.), *La Naissance de la raison en Grèce*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 264-277.
- NOEL Anne-Sophie, "L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle", *Agôn* [En ligne], *Dossièr^o4 : L'objet*, 2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>
- PRIN Claude, "Le personnage tragique, aujourd'hui", *Théâtre/Public, Tragédies anciennes, tragédies contemporaines*, n° 130-131, juillet-octobre 1996, p.8-9.

Dossiers

- Art Press*, numéro spécial, "Le Théâtre : la tragédie entre deux mondes", interview de Jean-Pierre Vernant par Martine Millon; «Le proche et le lointain» par Martine Millon.
- Théâtre aujourd'hui*, n°1, « La Tragédie grecque », Scéren-CNDP, 2007.
- Théâtre/Public*, n°70-71, « Œdipe et la tragédie ».
- Théâtre/Public*, n°88-89, « Un théâtre de la cité ».
- Théâtre/Public*, n°100, « La tragédie grecque et la scène actuelle ».
- Travail théâtral*, n°30, « Entretiens de Martine Millon avec J-P Vernant et P Vidal-Naquet », 1978.

C. Sur le théâtre moderne et contemporain

Ouvrages

- ANGEL-PEREZ Elisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. Angle ouvert, 2006.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- BANU Georges, *La Porte au cœur de l'intime*, Paris, Arléa, 2015.
- BANU-BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1997.
- DANAN, Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018.
- DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance, la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013.

- GRUSZCZYŃSKI Piotr, *Krzysztof Warlikowski. Théâtre écorché*, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud, 2007.
- KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Denis Bablet (dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre post-dramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Belval, Circé, 2001.
- LOSCO-LENA Mireille, *"Rien n'est plus drôle que le malheur" Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Université Rennes 2, 2011.
- MERVANT-ROUX Marie Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 1998.
- NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 2004.
- RÉGY Claude, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
- RYNGAERT Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers /CNSAD, 2005.
- SARRAZAC Jean-Pierre, assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval, 2005.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, rééd. Belval, Circé, coll. Poche, 1999.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 2000.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1989.
- TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau, État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Essais, 2015.
- VINAVER Michel, *Mémoire sur mes travaux, Écrits sur le théâtre 2*, Paris, l'Arche, 1998.
- VITEZ Antoine, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, Éditions Danièle Sallenave et Georges Banu, coll. Le messager, 1991.

Thèses

- BANU-BORIE Monique, *Aspects mythiques et rituels du théâtre contemporain : Beckett, Genet, Grotowski, Le Living Theatre*, sous la direction de Bernard Dort, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 3, 1975.
- BUMBAS Alexandru, *Interroger l'émergence d'une nouvelle forme dramatique : la "dystopie théâtrale" dans les réécritures contemporaines de Shakespeare (Müller, Bond, Barker)*, Thèse de doctorat dirigée par Catherine Naugrette, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Institut de Recherches en Études Théâtrales, 2019
- NIKIFORAKI Despoina, *Emergences de la théâtralité. Eschyle, Sénèque, Gabyly*, Presses Universitaires du Midi, Coll. Essais de littérature. Cribles, Toulouse, 2015.

Articles

- BANU Georges, "La partie visible de l'iceberg", *Surveiller. Œuvres et dispositifs*. Textes réunis par Georges Banu, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain/Université Paris III, *Études théâtrales* n°36/2006, p. 7-10.
- BANU Georges, "Postface", *Krzysztof Warlikowski. Théâtre écorché*, Ouvrage conçu et réalisé par Piotr Gruszczyński, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud, 2007.
- BOND Edward, "Le sens du désastre", Débat réalisé le 11 janvier 2001 à l'I.E.T dans le cadre du cours de Catherine Naugrette sur le théâtre contemporain et en partenariat avec le Théâtre National de la Colline, *Registres/6*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.
- DOUZOU, Catherine, "Qu'est-ce que le contemporain au théâtre ?", dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 3, 2013, p. 569-582.
- LOSCO-LENA Mireille, "Tragique et comique sur les scènes contemporaines : pour une « poétique complexe », *Publications numériques du CÉRÉDI*, ENSATT-Université de Lyon 2, EA 4160 Passages XX-

XXI, mercredi 24 octobre 2012, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/./?tragique-et-comique-sur-les-scenes.html>.

NAUGRETTE, Catherine, "Du cathartique dans le théâtre contemporain", in DARMON, Jean-Charles (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011, p. 167-180.

RÉGY Claude, "Faire vivre la mort dans la vie", *Alternatives théâtrales, Expériences de l'extrême*, n°99, 4-trimestre 2008, p. 23-28.

RYNGAERT Jean-Pierre, "Le fragment en question", *Études théâtrales, Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, n°s 24-25, p. 13-17.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Préface », *Études théâtrales, La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, par Hélène Kuntz, n°23, 2002.

Conférences

NAUGRETTE Catherine, *Du cathartique dans le théâtre contemporain*, Conférence du 5 juin 2010 à l'E.N.S, U.R.L : <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=131>.

VI. SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011.

ADORNO, Théodor, HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1983, [1944].

ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du mal*, traduit de l'anglais par Anne Guérin, texte revu par LEIBOVICI M, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 2002, [1964].

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme postmoderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961.

BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013.

BENJAMIN, Walter, *Thèses sur le concept d'histoire. Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

CAZENAVE Michel (dir.), *Encyclopédie des Symboles*, Paris, Librairie générale française, La Pochothèque, Le Livre de Poche 1996.

DEHING Jef, "L'œuvre de Jung - ombre et clarté", in *Les Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°123, 2007/3, p. 51-77.

FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, traduit par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2013.

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1924, 1966, rééd. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001.

FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1989, [1934].

FREUD, Sigmund, *Personnages psychopathiques à la scène*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, [1905].

FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. Folio plus philosophie, 1988, 2007.

GIRONDE, Michel (dir.), *Méditerranée & exil aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, 2013.

GUEDJ Denis, *Le Théorème du perroquet*, Paris, Seuil, 1998.

HAREL Simon, *Les Passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, Éditions XYZ, 2005.

HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Épiméthée, 1983, [1964].

JUDET DE LA COMBE Pierre et WISMANN Heinz, *L'avenir des langues : repenser les Humanités*, Paris, Le Cerf, 2004.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, "Transfert", *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2007, [1967].

LAVATER Johann Kaspar, *La physionomie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, traduction H. Bacharach, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, [1845]

MAALOUF Amin, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009.

MARTIN Fernand, *Les Mots latin*, Paris, Hachette, d'après le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de MM. ERNOUET et MEILLET, 1996, [1976].

PAGEAUD, "Psychopathologies du lien : emprise et distorsion. Présentation et analyse théorico-clinique de l'œuvre de Wajdi Mouawad, *Incendies*", *Séminaire de la Société Française de Psychanalyse Adlérienne*, Institut du Sud-Ouest, avril 2016.

PATOČKA Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, traduction Érika Abrams, Lagrasse, Éditions Verdier, 1981.

PENN WARREN Robert, *L'Héritage de la Guerre civile*, Paris, Stock, 1962.

PLATON, *La République*, traduction Pierre Pachet, 1993, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1993.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Point, Essais, 2003.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1975.

SLOTERDIJK Peter, *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, traduction Olivier Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 2000.

TRIGANO Shmuel, *Le Temps de l'exil*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001.

GILBERT Vincent, "La Métaphore vive, de Paul Ricœur", *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 56ème année, n°4, 1976.

ZEMON DAVIS Natalie, *Léon l'Africain. Un voyageur entre deux mondes*, traduction Dominique Letellier, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007.

LE MODÈLE TRAGIQUE ANTIQUE DANS LE THÉÂTRE DE WAJDI MOUAWAD :

UN GESTE HYPOTÉNUSE

Plongeant ses racines dans la tragédie grecque, le théâtre de Wajdi Mouawad fait résonner les violentes déchirures du monde contemporain. Il établit un lien entre l'Antiquité et aujourd'hui, les morts et les vivants, l'ici et l'ailleurs. La question du lien se trouve au cœur de cette recherche qui entend embrasser l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. L'investigation s'appuie sur une image qui lui est chère, celle de l'hypoténuse -cette extraordinaire ligne imaginaire qui parvient à relier deux extrêmes opposés- pour penser, dramaturgiquement et esthétiquement, la cohérence du geste créatif de l'auteur-metteur en scène.

Le repérage des mythes antiques nourrissant les spectacles de l'artiste dessine une œuvre en tension, tiraillée entre trois pôles antithétiques : regard et cécité, identité et altérité, monstruosité et humanité. Afin d'exhiber la spécificité de ses créations, la démarche devient comparée. Pour cerner la dimension intime du recours au mythe, l'examen s'appuie sur deux pièces d'Eugene O'Neill (*Désir sous les ormes* et *Le Deuil sied à Électre*), tandis que le *Philoctète* d'Heiner Müller permet de questionner le versant collectif du mythe, en sondant son rapport à l'Histoire. Ce détour comparatif met au jour trois aspects (la transcendance, le chœur et l'émotion) qui éclairent la particularité des réécritures scéniques de l'auteur franco-libanais. L'image de l'hypoténuse, révélatrice d'un rapport au monde et à l'art, se trouve alors déclinée aux niveaux dramaturgique, poétique et esthétique, pour réfléchir une entreprise créatrice, qui, malgré les déchirures des temps actuels, reste animée par l'espoir d'une harmonie retrouvée.

Mots-clés : théâtre contemporain, mythe, tragédie antique, dramaturgie, Mouawad, O'Neill, Müller, catharsis

THE ANTIQUE TRAGIC MODEL IN THE THEATRE OF WAJDI MOUAWAD :

A HYPOTENUSE GESTURE

By digging his roots into Greek tragedy, Wajdi Mouawad's theatre brings up the violent ruptures of the contemporary world. He sets up a link with antiquity and current life, the dead and the living, the here and the elsewhere. The link resides in the center of this research which contains the entire work of the writer. This inquiry is based on an image dear to him, which is the hypotenuse - that extraordinary imaginary line which manages to link two opposing extremes - to establish dramaturgically and aesthetically the author-director's creative gesture.

The assembly of ancient myths that feed the artist's spectacles establishes a work of tension drawn towards three antithetic poles: vision and blindness, identity and alteration, monstrosity and humanity. In order to enhance the specificity of his creations, this work becomes comparative. To assess the intimate dimension of his recourse to myth, this inquiry is based on two plays by Eugene O'Neill (*Desire Under the Elms* and *Mourning Becomes Electra*), whereas the *Philoctete* of Heiner Müller permits to examine the collective slope of the myth by sounding its relationship to history. This comparative detour reveals three aspects (transcendence, choir and emotion) which enlighten the particularity of the Franco-Lebanese author's scenic rewriting. The image of the hypotenuse reveals a relationship between the world and art; thus it declines to the dramaturgic, poetic and aesthetic level to reflect a creative endeavour, which, despite the contemporary rifts, is remaining alive via the hope of recovered harmony.

Keywords: Contemporary Theatre, Myth, AncientTragedy, Dramaturgy, Mouawad, O'Neill, Müller, Catharsis.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

Études théâtrales / ED 267 Arts & Médias

Centre Bièvre (3e étage, porte B), 1 rue Censier, 75005 Paris