



HAL
open science

De l'écriture des tragédies de la filiation : Hériter et transmettre dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Gaëtan Dupois

► **To cite this version:**

Gaëtan Dupois. De l'écriture des tragédies de la filiation : Hériter et transmettre dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Littératures. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2023. Français. NNT : 2023STET0036 . tel-04538287

HAL Id: tel-04538287

<https://theses.hal.science/tel-04538287>

Submitted on 9 Apr 2024

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.



N° d'ordre NNT : 2023STET036

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

Université Jean Monnet Saint-Étienne

École doctorale N° 484

Lettres, Langues, Linguistique & Arts – 3 LA

Spécialité de doctorat :

Discipline : Langue et littérature françaises

Soutenue publiquement le 23/10/2023, par :

Gaëtan DUPOIS

De l'écriture des tragédies de la filiation

Hériter et transmettre dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Devant le jury composé de :

Mme CHALAYE, Sylvie – Professeure, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, examinatrice.

M. DIAZ, Sylvain – MCF HDR, Université de Strasbourg, rapporteur.

M. LARRUE, Jean-Marc – Professeur, Université de Montréal, Québec, examinateur.

Mme LLOZE, Evelyne – Professeure, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, directrice thèse.

Mme PLANA, Muriel – Professeure, Université Toulouse Jean Jaurès, rapporteuse.

Mme SCHWEITZER, Zoé – MCF HDR, Université Jean Monnet, Saint-Étienne, examinatrice.

*À la mémoire d'Alain, que je ne connais pas,
mais qui est présent dans chacune de ces lignes.*

À Paulette et à Maël, extrémités de ma lignée.

« Pour ce livre, qui n'est ni un divertissement ni une œuvre littéraire, je formulerai le vœu inverse : que mon petit-fils, devenu homme, le découvrant un jour par hasard dans la bibliothèque familiale, le feuillette, le parcourt un peu, puis le remette aussitôt à l'endroit poussiéreux d'où il l'avait retiré, en haussant les épaules, et en s'étonnant que du temps de son grand-père, on eût encore besoin de dire ces choses-là.¹ »

Amin Maalouf

« **LADY MACDUFF**

Ton père est mort, mon petit,
Que vas-tu faire maintenant ? Comment vas-tu vivre ?

LE FILS

Comme les oiseaux, ma mère.² »

William Shakespeare

¹ MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1998, p. 189.

² SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2016, p. 108.

SOMMAIRE

| | |
|---|------------|
| SOMMAIRE..... | 6 |
| REMERCIEMENTS..... | 12 |
| RÉFÉRENCES AUX ŒUVRES DE WAJDI MOUAWAD | 14 |
| INTRODUCTION | 16 |
| PRÉSENTATION D'UNE NOTION : « LES TRAGÉDIES DE LA FILIATION »... 17 | |
| A. Premières approches et recontextualisation diachronique..... | 17 |
| B. Spécificités et angles d'approche : les filiations dans le théâtre francophone contemporain..... | 20 |
| C. Notions secondaires : transmission et héritage dans le théâtre francophone contemporain..... | 25 |
| PRÉSENTATION DU CONTEXTE CRITIQUE ET APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES..... | 28 |
| A. Recontextualisation générale et état de la recherche scientifique..... | 28 |
| B. Précisions méthodologiques : la tentation d'une approche de terrain..... | 37 |
| C. Autres domaines disciplinaires évoqués..... | 41 |
| PRÉSENTATION DU CORPUS : DÉPASSER L'ÉTUDE DU SANG DES PROMESSES..... | 42 |
| A. Présentation du corpus principal et élargi..... | 42 |
| B. Problématisation et structure du propos..... | 48 |
| * * * | |
| <u>PREMIÈRE PARTIE</u> : LES FILIATIONS À L'ÉPREUVE DU RÉEL : GUERRES ET FICTION(S) DANS LA CRÉATION MOUAWADIENNE..... | 51 |
| INTRODUCTION..... | 52 |
| CHAPITRE PREMIER : HISTOIRE(S) DE (LA) VIOLENCE ET VIOLENCE DE L'HISTOIRE DANS LE THÉÂTRE DE WAJDI MOUAWAD..... | 55 |
| I. Recontextualisation historique : guerres et violences au principe de la création artistique ?..... | 55 |
| I.1. Théâtre, guerres et violences..... | 56 |
| I.2. Écrire pendant et après les Guerres mondiales..... | 60 |
| I.3. Les conflits du Proche et Moyen-Orient..... | 69 |
| I.4. L'entrée dans le XXI ^e siècle : le 11 septembre 2001..... | 76 |
| II. Exils et trajectoires : naissance de l'écrivain francophone..... | 83 |
| II.1. L'exil au principe des littératures francophones : l'exemple du bassin méditerranéen..... | 83 |
| II.2. Entre quête du souvenir, fragmentation et « plancher d'écriture »..... | 91 |
| II.3. Créer après la guerre et l'exil : une écriture qui « déterre ses morts »..... | 96 |
| III. Au croisement de l'histoire et de la fiction : naissance du personnage tragique..... | 102 |
| III.1. Éprouver la violence : personnages machiavéliques ou ordinaires ?..... | 102 |

| | |
|---|-----|
| III.2. Territoires en guerre, personnages acosmiques..... | 107 |
|---|-----|

CHAPITRE DEUXIÈME : REPRÉSENTER LA VIOLENCE : TRAUMA(S) et TÉMOIGNAGE(S)..... 116

| | |
|---|------------|
| I. Mettre en scène les traumas..... | 116 |
| I.1. Éléments définitoires : qu'est-ce qu'un trauma ?..... | 116 |
| I.2. La création théâtrale et le spectre des traumas..... | 121 |
| I.3. Le caractère répétitif des traumas : l'intratextualité chez Wajdi Mouawad..... | 127 |
| II. Exprimer la violence en témoignant des traumas..... | 133 |
| II.1. Des littératures du témoignage à « l'ère du témoin »..... | 133 |
| II.2. Témoigner au théâtre : entre nécessité et impossibilité..... | 139 |
| II.3. De l'impossibilité de témoigner à l'artifice littéraire..... | 146 |

CHAPITRE TROISIÈME : RENÉGOCIER LES FICTIONS DE LA FILIATION..... 155

| | |
|---|------------|
| I. De la tragédie antique au théâtre de Wajdi Mouawad : pour une écriture des filiations.. | 155 |
| I.1. Des tragédies antiques organisées « autour d'un petit nombre de maisons »..... | 156 |
| I.2. Réécrire le modèle antique à l'aune de la guerre : l'inceste et le parricide..... | 159 |
| I.3. Violences en famille : quels sens pour les mythologies mouawadiennes ?..... | 167 |
| II. Les tragédies de la filiation : pour une dramaturgie de la violence et de l'horreur..... | 175 |
| II.1. Peintures de guerre : emplois de l'hypotypose..... | 175 |
| II.2. Pour une mise en scène des corps suppliciés..... | 184 |
| II.3. De la nécessité de « forcer le regard » : de l'horreur au questionnement des filiations..... | 196 |
| III. « Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres. »..... | 201 |
| III.1. Des cendres de la filiation à la naissance des spectres..... | 201 |
| III.2. Présence spectrale et éclatement structurel..... | 208 |
| III.3. Au-delà des cendres : « We come after »..... | 215 |

* * *

DEUXIÈME PARTIE | DES QUÊTES DES ORIGINES AUX TOMBEAUX : REPENSER LES FILIATIONS À L'AUNE DE L'ALTÉRITÉ..... 226

| | |
|-------------------|-----|
| INTRODUCTION..... | 227 |
|-------------------|-----|

CHAPITRE QUATRIÈME | LES « TRANSMISSION TROUÉES » : DES QUÊTES DES ORIGINES AUX « FILIATIONS-MONDE »..... 230

| | |
|---|------------|
| I. Aux origines de la quête : les ruptures de la filiation..... | 231 |
| I.1. La mort des parents : « ce monstre au sein du labyrinthe »..... | 231 |
| I.2. Des personnages possédés ou dépossédés des vies de l'ascendance ?..... | 239 |
| I.3. Hontes et silences : l'impossible re-connaissance généalogique..... | 246 |
| II. Partir en quête, mener l'enquête..... | 252 |
| II.1. Le détour géographique : quête des origines, quête des identités..... | 253 |
| II.2. Le détour biographique : « savoir pour s'avoir »..... | 262 |

II.3. Le détour temporel : naissance des cryptes..... 273

III. De la quête à l'odyssée : les épopées de la filiation..... 282

III.1. Le théâtre épique d'Aristote à Wajdi Mouawad..... 283

III.2. Quêtes et odyssées : théâtre épique, épopées filiales..... 289

III.3. Le théâtre épique : filiations nomades et « filiations monde »..... 296

CHAPITRE CINQUIÈME | DES QUÊTES DES ORIGINES ET DES IDENTITÉS À CELLE DES TOMBEAUX : ENSEVELIR POUR FAIRE RENAÎTRE..... 303

I. De l'enfance à l'âge adulte : le personnage au cœur de son propre voyage initiatique..... 303

I.1. Lectures psychanalytiques de la quête : abandonner ses « objets transitionnels »..... 305

I.2. Transgresser l'autorité : se présenter au monde en tant qu'adulte..... 313

I.3. Mémoire(s) et postmémoire(s) : s'ériger contre les tribus planétaires..... 320

II. Ritualisation de la mort et sépulture : pour une poétique de la réconciliation ?..... 328

II.1. Le motif de la sépulture, de l'anthropologie à la littérature..... 328

II.2. Ritualisation de la mort et sépulture dans le théâtre de Wajdi Mouawad..... 334

II.3. Au-delà de l'ensevelissement : la sépulture comme adresse aux vivants..... 340

III. « À chacun sa tombe ; la mienne est dans ses pages » : pour des tragédies tombeaux... 345

III.1. De l'absence du tombeau à l'avènement de la mémoire collective..... 346

III.2. Les tragédies tombeaux au carrefour de l'Histoire et de la fiction..... 350

CHAPITRE SIXIÈME | PAR-DELÀ LES LIENS DU SANG : S'OUVRIR À DE NOUVELLES FILIATIONS 356

I. « Ainsi mon œil reste fasciné par le rivage des autres » : l'altérité comme nouveau paysage filial..... 357

I.1. Le motif de la rencontre : faire de sa solitude une communauté..... 357

I.2. Des « identités-racine » aux « identités-relation »..... 366

I.3. Forger ses identités dans la ou les langue(s) de l'autre..... 375

II. Les filiations de l'amitié..... 385

II.1. Le rire au principe de l'amitié..... 386

II.2. L'amitié dans « de sombres temps » : de la filiation généalogique à la filiation incantatoire.. 391

III. Métaphores animales, métamorphoses généalogiques et identitaires..... 397

III.1. Le motif animal au principe de la création..... 398

III.2. L'autre Soi : la figure animale au croisement des filiations et des identités..... 404

* * *

TROISIÈME PARTIE | LES TRAGÉDIES DE LA FILIATION : GESTE D'UN THÉÂTRE CONTEMPORAIN POÉT(H)IQUE ET POLITIQUE ?..... 414

INTRODUCTION..... 415

| | |
|--|------------|
| CHAPITRE SEPTIÈME : DE LA RÉSILIENCE À LA CONSOLATION : PENSER LES FILIATIONS DE MANIÈRE COLLECTIVE..... | 418 |
| I. Résilience et réconciliation : construire l'avenir « malgré tout »..... | 419 |
| I.1. Du récit de survivance à la quête de résilience..... | 419 |
| I.2. Le processus de déculpabilisation au principe d'une nouvelle culture collective..... | 423 |
| I.3. Se réconcilier avec ses contemporains et son époque..... | 428 |
| II. De la réconciliation des personnages à celle des lecteur.trice.s / spectateur.trice.s..... | 434 |
| II.1. Du texte à la scène : rapide relecture des principes de <i>mimesis</i> et de <i>catharsis</i> | 435 |
| II.2. Des tragédies « hypoténuses » : le retour d'un théâtre « aristotélicien » ?..... | 440 |
| III. Après la réconciliation, vient le temps de la consolation..... | 446 |
| III.1. La consolation comme nouvelle manière « d'être ensemble »..... | 447 |
| III.2. Chanter : l'enjeu poét(h)ique de la consolation..... | 452 |
| III.3. Vers un théâtre politique : consoler tout à la fois personnages, spectateur.trice.s et dramaturge ?..... | 458 |
| CHAPITRE HUITIÈME : POÉSIE ET POÉTIQUE DES FILIATIONS : LE THÉÂTRE COMME REMISE EN QUESTION « ORGANIQUE » DE L'HUMAIN ?..... | 465 |
| I. Poésie et théâtre : redéfinir/renégocier la problématique des filiations..... | 466 |
| I.1. Le motif des filiations est-il poétique ?..... | 466 |
| I.2. Poésie et émotions : faire tomber le « mépris des vieilles lunes » | 475 |
| I.3. Émancipation des spectateur.trice.s et communauté : dépasser les paradoxes du théâtre contemporain à travers le motif filial..... | 486 |
| II. Penser les tragédies de la filiation par-delà le texte..... | 491 |
| II.1. L'exemple de <i>Seuls</i> : du texte à la primauté de la théâtralité | 493 |
| II.2. Tout n'est pas que peinture... .. | 501 |
| III. L'emploi de la métaphore : enjeu poétique et politique des tragédies de la filiation..... | 510 |
| III.1. De l'usage de la métaphore dans les tragédies de la filiation..... | 512 |
| III.2. La métaphore comme écriture « poétique » | 520 |
| III.3. « J'ai pris mon père sur mes épaules » : métaphore d'un changement d'époque qui ne dit pas son nom..... | 528 |
| CHAPITRE NEUVIÈME : UN THÉÂTRE DES FILIATIONS QUI SE VEUT ... POLITIQUE ?..... | 537 |
| I. Qu'est-ce que le théâtre politique ? Rapide état des lieux..... | 539 |
| I.1. Le « théâtre politique » : modeste approche d'une notion..... | 539 |
| I.2. Le théâtre politique francophone : quelle(s) définition(s) ?..... | 548 |
| II. Wajdi Mouawad et le théâtre politique : de la guerre aux filiations..... | 560 |
| II.1. Le théâtre de Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?..... | 560 |
| II.2. La question des filiations : enjeu encore inexploré du théâtre « politique »..... | 569 |
| II.3. Pour aller plus loin : les filiations politiques chez Wajdi Mouawad..... | 573 |
| III. Des filiations à l'utopie : nouvelle(s) trajectoire(s) pour le théâtre politique ?..... | 583 |

| | |
|--|------------|
| III.1. L'utopie au théâtre : détour historique et littéraire..... | 583 |
| III.2. « Décoloniser les imaginaires » à l'aune des filiations..... | 590 |
| III.3. De « l'art de perdre » à l'art de vivre : pour une nouvelle « solidarité des ébranlés »..... | 599 |
| CONCLUSION | 609 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 621 |
| ANNEXES | 643 |
| Annexe 1 : Arbre généalogique de <i>Forêts</i> | 644 |
| Annexe 2 : Accords de Sykes-Picot | 645 |
| Annexe 3 : Extraits de <i>Seuls</i> | 646 |
| Annexe 4 : Extraits d' <i>Incendies</i> , réalisé par Denis Villeneuve (2016) | 647 |
| Annexe 5 : La présence spectrale dans <i>Maus</i> , d'Art Spiegelman | 648 |
| Annexe 6 : La référence intertextuelle à la <i>Torah</i> dans <i>Tous des oiseaux</i> | 649 |
| Annexe 7 : « Objets, phénomènes et espaces transitionnels » dans les tragédies de la filiation..... | 651 |
| Annexe 8 : Captations issues de la mise en scène de <i>Tous des oiseaux</i> (théâtre de la Colline) | 654 |
| Annexe 9 : Extrait du roman graphique d'Art Spiegelman | 655 |
| Annexe 10 : Extraits du roman graphique d'Art Spiegelman | 656 |
| Annexe 11 : Le motif de la sépulture dans quelques romans graphiques | 658 |
| Annexe 12 : La métaphore animale dans <i>Monsieur Coucou</i> | 660 |
| Annexe 13 : Polyphonie et écriture de plateau dans <i>Seuls</i> | 661 |
| Annexe 14 : Polyphonie et écriture de plateau dans d'autres tragédies de Wajdi Mouawad | 666 |
| Annexe 15 : Entretien avec Margaux Eskenazi et Alicé Carré, « Et le cœur fume encore » | 670 |
| Annexe 16 : Captations de <i>Riding on a cloud</i> | 678 |
| Annexe 17 : Rapport de couverture médiatique lors du festival d'Avignon 2009 | 679 |

REMERCIEMENTS

Pendant ces six années de travail, j'ai souvent comparé ma thèse à un pèlerinage – laïque cependant – tout à la fois physique, intérieur et spirituel. Et, comme au sein de tout voyage ou de toute errance, il y eut des rencontres, des soutiens et des guides qu'il me faut si ce n'est saluer, du moins remercier.

Tout d'abord, j'exprime ma profonde gratitude à Evelyne Lloze, ma directrice de thèse, qui a su me faire confiance et qui n'a cessé de m'accompagner, sans relâche, année après année, toujours avec rigueur, écoute et bienveillance. Je lui dois beaucoup aujourd'hui et ce, pour longtemps.

Il convient bien sûr de remercier chacun.e des membres du jury présent.e à cette soutenance de thèse, Sylvie Chalaye, Sylvain Diaz, Jean-Marc Larrue, Zoé Schweitzer, et Muriel Plana, dont certain.e.s viennent de loin.

Je souhaite également rendre grâce à ces enseignants qui m'ont un jour appris les pouvoirs mag(nif)iques de la littérature. Pierre Calonier tout d'abord, qui au détour d'un texte de Chateaubriand, m'a ouvert les chemins de la liberté. Ma reconnaissance s'adresse aussi à Yves Clavaron, qui m'a fait comprendre, sans jamais vraiment me le dire, que le progrès et la construction de soi passaient avant tout par l'erreur, mais aussi par la rigueur.

Il paraît ensuite bien nécessaire de remercier les personnes du laboratoire de recherche (anciennement CELEC, devenu ECLLA) qui m'ont permis de rester à flots pendant ce doctorat, notamment Myriam Chanudet, Nadine Levêque-Lair et Emmanuel Marigno, mais aussi des camarades de l'association *Alt. 516*. Une pensée toute singulière pour Oscar Barnay, Jalad Berthelot-Obali, Lucien Derainne, Hajar Khaloui, Nadège Landon et Elena Roig Cardona, pour ne citer qu'elles et eux.

Remerciements au centre de recherche Figura, et tout particulièrement à Anne Martine Parent, qui m'a accueilli et guidé à l'UCAQ, à Chicoutimi. Une pensée, aussi, pour Guy Warin qui m'a ouvert les portes du CNA d'Ottawa avec cette chaleur bien caractéristique des Québécois. Mes pensées les plus sincères vont également à Annie, qui m'a hébergé avec une réelle sympathie pendant ces mois d'hiver canadien, aussi rudes que grandioses ainsi qu'à Linda qui, où qu'elle soit aujourd'hui, a ancré en moi des désirs d'expatriation...

Je souhaite adresser de chaleureuses pensées, émues également, à ces ami.e.s sans qui la vie serait moins simple. Merci à Carine Bébin, la première à m'avoir fait lire *Incendies* et grâce à qui j'ai pu devenir l'enseignant que je suis aujourd'hui. Merci à Endy (et à Fred), pour son soutien indéfectible et toutes ces heures de questionnements doctoraux, à Nadia et à Vincent pour leurs sourires et leurs encouragements sans cesse renouvelés, à Julie pour ses prêts de livres – ô combien utiles ! Je pense aussi à Caroline, Deborah et Juliette avec qui je partage ce grand amour de la littérature, aux amies enseignantes qui m'ont accompagné dans la dernière ligne droite : Amélie, Bénédicte, Céline, Chiara, Hélène. Merci aux copains et copines de Beauvais, « la belle équipe », qui m'ont soutenu dès le premier jour. Merci aux TZR infatigables : Anissa et Camille. Un clin d'œil également à mon amie d'enfance, Margot, et à tous ces après-midis que nous pass(er)ons à lire ensemble. Un remerciement d'excuses à toutes celles et ceux que j'oublierai nécessairement ici.

Je salue aussi mes élèves et étudiant.e.s. Ils n'ont eu de cesse de faire évoluer ce travail, sans le savoir, au fil des cours sur *Incendies*, *Littoral* ou *Tous des oiseaux*. Je leur en suis reconnaissant.

Je pense également à ma famille, à mes parents, Gilles et Valérie, qui m'ont transmis le goût de l'effort et du dépassement de soi. J'ai hérité de leur culture ouvrière qui, si elle a d'abord été un fardeau, est finalement devenue une respiration, une liberté. Cette thèse est aussi la leur. Merci à mon frère, Doryann, et à sa famille, ainsi qu'à ma sœur Éléa, pour son soutien, infaillible et rassurant.

Et à présent, « n'ayant plus sur la lèvre un seul mot que merci », je ne peux m'empêcher d'évoquer ces deux personnes sans qui cette thèse aurait beaucoup moins de sens, puisqu'en partie relue par leurs soins. Merci à Marion, en qui j'ai su trouver une deuxième sœur, et dire que cela place de la beauté en toute chose. Merci à Matthieu, d'être la personne qu'il est, pour sa constance, son soutien – malgré ma fatigue, mes doutes, mes incertitudes –, et son amour de tous les jours. Merci d'avoir toujours accepté de chercher avec moi les pièces de Wajdi Mouawad (entre autres) que je n'ai cessées de perdre dans l'appartement... car six ans à poursuivre les mêmes livres : c'est long ! Aucun mot, pour tous les deux, ne saurait venir exprimer la gratitude que je ressens à votre égard.

RÉFÉRENCES AUX ŒUVRES DE WAJDI MOUAWAD

Par souci de lisibilité, et pour éviter la multiplication des notes de bas de page, nous avons choisi d'indiquer les références issues de notre corpus comme suit. Pour ce qui est du corpus élargi, nous n'avons pas intégré à cet index les œuvres qui n'ont été citées qu'une seule fois dans le corps de la thèse.

CORPUS PRINCIPAL :

Seuls : S

Littoral : L

Incendies : I

Forêts : F

Ciels : C

Journée de noces chez les Cromagnons : Jdn

Sœurs : S

Inflammation du verbe vivre : Ivv

Les Larmes d'Œdipe : Les Larmes

Tous des oiseaux : Tdo

CORPUS ÉLARGI :

Willy Protogoras enfermé dans les toilettes : W

Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face : Lsnlm

Temps : T

RÉCITS :

Visage retrouvé : Vr

Anima : A



INTRODUCTION³

Être né au début des années 1990, comme c'est notre cas, invite nécessairement à penser la manière dont nos proches ont été, de près comme de loin, touchés par les conflits du XXe siècle. Depuis

l'enfance, et d'aussi loin que nous nous en souvenons, nous avons été bercés par les récits de nos grands-parents, voire de nos parents, respectivement forcés d'immigrer en Allemagne pour travailler au STO, contrôlés pour ne pas avoir respecté un couvre-feu ou convoqués, plus récemment, en tant que réserviste dans le cadre de la Guerre du Golfe – qui paraît maintenant bien loin de nos préoccupations. Ces récits de famille, très certainement modifiés et trompés par une mémoire qui, au fil des années, ne parvient plus tout à fait à reconstituer un souvenir exact, ont trouvé de nouveaux échos lors du retour de notre grand-père, mobilisé à Oran à la fin de la guerre d'Algérie. De cet homme, nous n'avons aucune trace, aucune mémoire, même infime. Nous ne gardons aucune odeur, ne visualisons aucun visage, n'entendons aucune voix. Il nous est étranger. Pourtant, nous avons paradoxalement l'impression d'en avoir un souvenir plein et entier, façonné par d'autres récits que les nôtres, narrations (mythifiées ?) intergénérationnelles, elles aussi certainement édulcorées ou, à l'inverse, altérées par le passage du temps et les silences qui, relatifs à toute guerre, ont ébréché les transmissions familiales.

En conséquence, cette thèse de doctorat est notre propre quête des origines, certes symbolique. Elle nous a conduit à explorer un passé familial dont nous ignorions tout mais que nous souhaitions ardemment découvrir, ne serait-ce qu'en partie. Elle nous a amené à pénétrer au sein de géographies inconnues mais dont les richesses culturelles et littéraires n'ont eu de cesse de nous surprendre. Elle nous a permis de revenir sur les plateaux de théâtre, de poser nos pieds sur l'écorce noire du bois travaillé de ces scènes où nous pouvons écrire, déclamer, essayer, se tromper, recommencer, sans cesse tâtonner, se rechercher, construire du sens, créer, parfois, souvent, s'oublier... en un mot, être libre.

³ **Illustration** : MÉRILLE, Fabien, *Murmuration*, 2015. Le portfolio de l'artiste est consultable en ligne : <https://www.merellefabien.com/>

P R É S E N T A T I O N D ' U N E N O T I O N : « L E S T R A G É D I E S D E L A F I L I A T I O N »

A. Premières approches et recontextualisation diachronique

Au risque d'enfoncer des portes ouvertes, rappelons que bien avant la création artistique de Wajdi Mouawad, le théâtre – et plus particulièrement la tragédie – n'a eu de cesse de mettre en scène le motif familial. Aristote le préconisait déjà dans sa *Poétique*, texte prescriptif qui sera le point de départ de notre réflexion :

« Mais les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont ces cas qu'il faut rechercher.⁴ »

Le ton est donné : la tragédie doit se faire caisse de résonance des conflits intrafamiliaux mais aussi intra et intergénérationnels. Or, prétendre s'intéresser au motif des filiations nécessite de réfléchir aux problématiques et aux enjeux soulevés par cette notion. Le penseur grec propose déjà quelques réflexions : la famille se structure autour des parents (« père », « mère ») et des enfants (« fils », « frère »), mais se définit aussi au regard des relations entretenues par ces derniers. Par analogie, elle est donc composée d'ascendant.e.s, mais aussi de descendant.e.s, et possiblement d'héritier.ère.s. Si ce constat paraît lui aussi quelque peu naïf, il n'en reste pas moins fondamental puisque ces liens générationnels constituent le socle des dynamiques d'héritage et de transmission, mises en scène depuis la naissance de la tragédie grecque. Œdipe est Œdipe parce que maudit, il a couché avec sa mère et tué son père. Ces deux actes, certes répréhensibles, le définissent pourtant en partie, lui qui ne parvient pas à trouver une terre accueillante après son départ de Thèbes. L'exemple sophocléen met donc en exergue les tribulations d'un personnage qui n'est plus tant défini par son libre arbitre que par ces « alliances », d'ailleurs causées par une malédiction initialement jetée sur son père. Et cette dernière va finalement définir ses relations filiales, sa trajectoire de personnage tragique ainsi que celle de sa descendance⁵. Ces « alliances » aristotéliennes, insérées dans un drame linéaire qui se caractérise par une « imitation faite par des personnages en action et non

⁴ ARISTOTE, *La Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Hachette, 1990, p. 105.

⁵ Comme c'est aussi le cas dans *Œdipe à Colone*, in SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, traduction de Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1973, p. 347-409.

par le moyen d'une narration⁶ », apparaissent dès lors comme une façon de mettre en scène la filiation dans une fable qui purge les spectateurs de leurs passions. Cette représentation traditionnelle du motif filial survivra, à quelques variations près, jusqu'à l'avènement du drame moderne⁷. Ce dernier rebat en effet les cartes, notamment au regard de l'essai de Peter Szondi qui, dans *Théorie du drame moderne*⁸, soutient la thèse d'une crise fondamentale de la forme dramatique canonique, telle qu'héritée d'Aristote et plus tardivement reprise par G.W. Friedrich Hegel. Au tournant des années 1880, la forme régulière du drame s'estompe au profit de stratégies d'hybridation, entre autres définies par l'insertion d'éléments épiques en son sein. Ainsi voit-on des récits intégrés à l'action dramatique, parfois même portés par un personnage-narrateur⁹, qui peut en outre renvoyer à l'auteur lui-même. Certes, cela était déjà présent dans certaines formes théâtrales médiévales, mais cette refonte du genre marque, dans notre cas, un nouveau tournant dans la manière dont il est appréhendé. Progressivement, vont d'ailleurs s'ajouter à ces premiers marqueurs une relative fragmentation de la linéarité narrative et temporelle des intrigues, dont la composition est de nouveau renégociée par la secondarisation de la fable. Jean-Pierre Sarrazac le remarque, dans son essai *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*¹⁰. Il précise alors que la fable dramatique n'est plus comprise comme un système, un organisme autonome faisant sens, mais qu'elle favorise plutôt une esthétique de l'éclatement et de la discontinuité, dans laquelle le drame vécu par le personnage précède le début de la pièce. C'est par exemple ce que fait Jean-Luc Lagarce dans *Juste la fin du monde*, d'ailleurs qualifiée de « pièce-paysage » par Michel

⁶ ARISTOTE, *La Poétique, op. cit.*, p. 93. Il s'agit ici d'une partie de la définition « canonique » de la tragédie, telle que pensée par Aristote.

⁷ En termes de variations, notons par exemple que, chez Shakespeare, les logiques de vengeance se substituent aux malédictions (*revenge tragedies*). Ainsi *Hamlet* n'est-il pas maudit par une force métaphysique, placée au-delà du commun des mortels, mais surtout par l'acte meurtrier de son oncle qui pousse le feu roi du Danemark à venir réclamer vengeance. Les tragédies classiques, pour ne donner que quelques exemples, réinvestissent à leur tour ce motif en mettant en scène des personnages tragiques dont la funeste trajectoire est liée, de près comme de loin, aux questions de parenté. Racine fait de Phèdre l'amoureuse maudite de son beau-fils, dont le péché honteux ne cessera de tourmenter la reine d'Athènes avant de voir revenir à elle Thésée, qu'elle croyait pourtant mort. Horace devient quant à lui, chez Corneille et dans la pièce éponyme, le meurtrier de sa sœur Camille. Plus tardivement encore, nous retrouvons des traces du motif filial dans le drame bourgeois du XVIIIe siècle ou dans certains drames romantiques de Victor Hugo ou d'Alfred de Musset, pour ne citer qu'eux, au XIXe siècle.

⁸ SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2006.

⁹ Expression notamment définie par Patrice Pavis, in PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 102.

¹⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

Vinaver¹¹. Ici, la fable est clairement diluée au profit d'une juxtaposition d'éléments discontinus qui, paradoxalement peut-être, parviennent pourtant à faire sens. Dès lors, ce qui compte n'est plus tant la narration de l'intrigue et son effort de linéarité que la trajectoire de ces nouveaux personnages tragiques, qui évoluent dans des temporalités brisées et des fables marquées du sceau de l'irrégularité dramatique.

Ce sont ces premiers éléments de recontextualisation, volontairement choisis, qui nous amènent à la représentation du motif familial chez Wajdi Mouawad. Car il est aujourd'hui impossible de lire le drame (ultra)contemporain dans la stricte continuité du théâtre antique ; comme il paraît peu judicieux de l'envisager entièrement au regard du drame moderne, qui rompt avec la plupart des prescriptions aristotéliennes. De la même manière, le motif familial chez le dramaturge libano-qubécois n'est pas intégré dans un strict dispositif d'imitation du réel visant à purger les passions des spectateur.trice.s, ni dans une structure dramatique dont il faudrait réduire l'esthétique au délaissement de la fable. Il nous semble plutôt que « les tragédies de la filiation » se fondent au croisement de l'ensemble de ces évolutions esthétiques et littéraires, ce qui confère à cette création une partie de son originalité. Elle puise en effet autant dans la tragédie antique que dans le drame moderne, elle ose s'accommoder de toutes les contradictions et de toutes les ruptures pour finalement les dépasser dans une nouvelle approche artistique, somme toute inédite et caractérisable par son hybridité. C'est pour cette raison que nous avons choisi, à partir des travaux de Dominique Viart qui a théorisé la notion de « récit de filiation¹² », de forger, à notre tour, celle de « tragédie de la filiation », qui paraît être la plus adéquate pour qualifier les pièces de notre corpus. En effet, les textes de Wajdi Mouawad s'inscrivent, pour la grande majorité, dans le sillage des tragédies antiques. Certains *topoi* d'écriture et de composition sont hérités des préceptes aristotéliens, comme le revendique pleinement le dramaturge libano-qubécois à Sylvain Diaz, par exemple, en

¹¹ Voir le dossier pédagogique de la SCÉRÉN, *Pièce (dé)montée*, « Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce, mise en scène François Berreur », consultable en ligne : http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pdf/juste-la-fin-du-monde_total.pdf, p. 4.

¹² Cette notion, telle qu'elle est théorisée par Dominique Viart dans *Écritures contemporaines 2*, « États du roman contemporain », Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 1999 sera ensuite reprise, notamment par Laurent Demanze et par Carine Trevisan. Si elle se construit au regard des genres narratifs, notamment autobiographiques ou autofictionnels, elle n'en reste pas moins transposable au genre théâtral (voir le quatrième chapitre de cette thèse, I.1). Ce qui nous intéresse ici est l'une des caractéristiques principales avancées par l'auteur pour qualifier cette idée : le récit de filiation met systématiquement en scène un sujet confronté aux ruptures de sa filiation et qui doit par conséquent organiser sa propre quête des origines pour refonder ses identités. Autrement dit, le personnage, en partant à la recherche de ses ascendants.e.s, aboutit également à une meilleure connaissance de lui-même.

fondant sa création sur les principes de *mimesis* et de *catharsis*¹³ ; tout en réinvestissant une esthétique de « l'illumination » et de l'*hybris* déjà sensibles dans le théâtre sophocléen¹⁴. Cependant, ces tragédies nous paraissent en même temps novatrices en ce qu'elles mettent en scène des sujets qui, en qualité de personnages tragiques, ne sont pourtant pas destinés à un destin funèbre. Nous passons donc de tragédies mettant en scène un drame agonistique à des dispositifs impliquant le déploiement d'un ou de drame(s) ontologique(s), recentrés autour de *dramatis personae* qui évoluent et interagissent avec « leur milieu, l'Histoire et la société¹⁵ ». En ce sens, il s'agit de construire des fables où les actions des personnages font face, entre autres, à la contingence de la matière historique et de l'époque dans laquelle ils vivent. Dès lors, prendre le parti d'organiser ce travail autour de la notion des « tragédies de la filiation » offre la possibilité de réfléchir aux choix de composition du dramaturge, tels qu'ils sont assumés et revendiqués, tout en étudiant de quelles manières ce dernier parvient à les dépasser, au profit d'un acte artistique inédit et spécifique à sa création, puisque organisée autour du motif des filiations et de la fabrique identitaire à l'ère contemporaine.

B. Spécificités et angles d'approche : les filiations dans le théâtre francophone contemporain

Ainsi, s'intéresser à la représentation des filiations, c'est-à-dire « au lien de parenté qui unit un enfant à son père ou à sa mère », et plus largement à la « suite continue de générations d'une même famille, descendance en ligne directe¹⁶ », équivaut à se confronter à un *topos* littéraire dans une perspective diachronique, dont la recontextualisation nécessite encore d'être élargie. Il convient dès lors de déterminer pourquoi l'écriture de ce dernier, au sein du théâtre francophone contemporain, est novatrice et surtout, de quelles manières Wajdi Mouawad réinvestit ce motif dans sa création. Car ce dernier, tout comme une nouvelle génération de dramaturges, s'en

¹³ Wajdi Mouawad explique : « Lorsque j'ai présenté *Incendies* en France, certains directeurs de théâtre sont venus me dire qu'il s'agissait d'une pièce dangereuse, par la catharsis finale qu'elle provoquait, et cela dans un texte contemporain : le public au complet comprend la même chose au même moment et ressent la même chose au même moment. », DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, collection « Apprendre », 2017.

¹⁴ Voir les propos de Wajdi Mouawad lors de la conférence de presse pour le festival d'Avignon, le 6 juillet 2009. Ressource disponible en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Conference-de-presse-du-7-juillet-1475>

¹⁵ Flore Garcin-Marrou, « Le Drame émancipé », *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, Revue *Études théâtrales*, DANAN, Joseph, LESCOT, David (dir.), Université catholique de Louvain, 2013, n° 56-57, p. 3.

¹⁶ Ces définitions sont celles proposées par le dictionnaire de l'Académie française. Ressource en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0769>

empare pour le renégocier au profit d'une approche plurielle, hybride et innovante, qui vient questionner le public sur les problématiques fondamentales de son époque. Il s'agit alors de rendre visible un théâtre qui ne cesse de poser des questions et d'exiger une remise en question du réel afin de provoquer un éveil des consciences et d'amener à un regard critique – mais lucide ? – sur le monde.

Commençons par préciser que si les filiations peuvent se percevoir comme un invariant dramatique, leur représentation est bouleversée dès le théâtre du XXe siècle. Les deux conflits mondiaux édifient un siècle de charniers, caractérisé par son extrême brutalité. L'humain se détruit lui-même : les tueries de masse, engagées dès la Grande Guerre, trouvent leur apogée un peu plus de vingt ans plus tard, avec la construction des camps de la mort. Ces derniers plongent l'humanité dans les abysses d'un mal en partie enraciné, selon Hannah Arendt, dans la banalité de nos existences¹⁷. De cette crise profonde de la civilisation occidentale naît, chez certains artistes, un sentiment d'échec ou d'impuissance de l'art et de la culture, à l'instar de Theodor W. Adorno selon qui « il est devenu impossible d'écrire des poèmes [après Auschwitz].¹⁸ » Si ce sentiment de capitulation ou de résignation, d'une certaine manière, n'est pas partagé par tous, il se trouvera néanmoins renforcé tout au long du XXe siècle, par la multiplication des massacres, génocides ou guerres civiles qui parachèveront le portrait d'un siècle « [à] la gueule défoncée¹⁹ ». Un tel effondrement de la condition humaine entraîne ainsi un fort désenchantement pour une partie des écrivain.e.s de ce siècle, et transforme en profondeur le genre théâtral. Les dramaturgies de l'absurde, principalement incarnées par Eugène Ionesco et Samuel Beckett, fondent à partir de là une nouvelle représentation du réel, appuyée sur des ressorts dramatiques et dramaturgiques mécaniques, répétitifs : incommunicabilité entre les personnages, peinture d'un monde dévasté, parfois postapocalyptique, circularité de la parole, etc. Mais le théâtre de l'absurde interroge également les liens filiaux, car comment transmettre après les traumatismes et la disparition des parents ? Hamm l'annonce « fièrement », d'ailleurs, dans *Fin de partie* : « HAMM. Sans moi (*geste vers soi*), pas de père. Sans Hamm (*geste circulaire*), pas de home.²⁰ » La multiplication des négations renforce cet effet d'effacement de la figure

¹⁷ Voir le concept de « banalité du mal » tel qu'il est théorisé par la philosophe juive-allemande in ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1997.

¹⁸ ADORNO, Theodor W., *Prismes, critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p.23.

¹⁹ DUCROZET, Pierre, *L'Invention des corps*, Paris, Actes Sud, 2017, p. 222.

²⁰ BECKETT, Samuel, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 54.

parentale²¹ et dépeint une filiation qui ne se construit plus que de manière « circulaire », fermée sur elle-même. Le foyer, lui aussi, a disparu : pas de *home*, nous dit-on, pas de cadre rassurant et transmissif pour ces personnages eux-mêmes estropiés, qui sont alors soumis à des filiations de substitution dans un monde dont il ne reste que des cendres. Les logiques transmissionnelles se morcellent par conséquent, puisque la violence et les tueries de masse ont entraîné, dans leur chute, l'éclatement de la linéarité des filiations. Cette dynamique provoque un changement de paradigme très net dans le théâtre du XXe siècle et, plus tardivement, dans celui du XXIe siècle : les personnages – à l'image des humains – sont incapables de verbaliser leurs traumas. Les parents ont disparu, ont été avalés par la brutalité d'une époque qui, elle aussi, a réduit les corps en cendres. Les héritier.ère.s, quant à eux/elles, sont confronté.e.s à des transmissions silencieuses, amputées, trouées et qui façonnent des héritages tant fragmentaires qu'incompris. Il s'agira en ce sens de comprendre que les tragédies de la filiation mouawadiennes s'inscrivent, à leur tour, dans l'héritage de ce théâtre qui cherche notamment à sonder l'échec des successions intergénérationnelles.

Ce premier angle d'approche demande ensuite d'en venir à la fonction métatextuelle de la représentation des filiations. Nous nous en doutons, l'éclatement des généalogies occasionne à son tour une fragmentation des fables, comme si la littérature se devait de porter les stigmates de son époque. Ainsi les dramaturges de la deuxième moitié du XXe siècle, ou du début du XXIe siècle, ne cesseront de corréler la mise en scène du fait généalogique avec celle du fait historique, pour refonder les contours de la tragédie et du drame. Les pratiques d'écriture évoluent tant dans la narration que dans la composition des textes. Cela est visible chez des auteur.e.s comme Wajdi Mouawad lui-même qui, en réécrivant les tragédies antiques, les modifie considérablement. Il fait par exemple du coryphée des *Larmes d'Edipe* un jeune grec désespéré devant la crise économique de 2008, là où Simon Abkarian propose une réécriture, *Électre des bas-fonds*²², dont les emprunts à la tragédie grecque sont sensibles, en même temps que constamment déplacés et réécrits au profit d'une dramaturgie, entre autres, du travestissement. Néanmoins, il ne faudrait pas chercher à réduire la portée du théâtre contemporain qui, depuis le début du XXIe siècle, est en constante évolution. L'avènement de la polyphonie, tant textuelle que scénographique, pousse en effet les

²¹ Par ailleurs réduite, dans la pièce, à vivre dans des poubelles, comme c'est le cas de Nagg et de Nell.

²² ABKARIAN, Simon, *Électre des bas-fonds*, Arles, Actes Sud Papiers, 2019.

dramaturges à écrire différemment et à se renouveler sans cesse. Ainsi ne pouvons-nous pas à proprement parler d'une écriture théâtrale contemporaine mais plutôt d'*écritures théâtrales contemporaines*. Car si de nombreux artistes cherchent à reconfigurer l'écriture dramatique par le motif des filiations, chacun.e le fait à sa manière. Nous tenterons donc de décrypter ces nouvelles dynamiques de création, en veillant à révéler les spécificités de celles de Wajdi Mouawad qui emprunte tant au tragique qu'à l'épique et qui, par le biais de fables elles-mêmes fragmentées, rend compte d'une époque qui tente constamment de recréer le sens d'une histoire qu'elle ne parvient peut-être plus à raconter.

Cette considération, davantage relative aux modalités de (dé/re)dramatisation des structures dramatiques, nécessite finalement de porter notre attention sur ce qu'on nomme le théâtre *francophone* contemporain. Pour ce faire, il faut précocement effectuer quelques rappels biographiques relatifs à notre dramaturge. Né au Liban en 1968, Wajdi Mouawad passe les premières années de sa vie dans ce pays pluriconfessionnel, par ailleurs anciennement soumis au Mandat français (1923-1943). Cependant, il quitte rapidement sa terre natale puisqu'éclate en 1975 une guerre civile intestine qui dure près de vingt ans. Ce conflit marque le début d'une série d'exils pour la famille Mouawad, qui trouve tout d'abord l'asile en France avant de migrer de nouveau en Amérique du Nord. C'est d'ailleurs là-bas que notre dramaturge débute sa carrière d'homme de théâtre, obtenant en 1991 le diplôme en interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada. Il codirige très rapidement sa première compagnie, le Théâtre Ô Parleur au sein de laquelle il écrit et met en scène ses premières pièces, comme *Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques* (1991), *Journée de noces chez les Cromagnons* (1994), *Le Songe* (1996) ou *Alphonse* (1996). Son retour en France, quelques années plus tard, est effectif avec la programmation du *Sang des promesses* au Festival d'Avignon, en 2009, qui lui offre ses lettres de noblesses dans l'hexagone, mais surtout lors de sa nomination en tant que directeur artistique du théâtre de La Colline, à Paris, en 2016²³. Par conséquent, Wajdi Mouawad est un artiste en mouvement, souvent déplacé malgré lui, et dont la création se situe à la confluence de trois aires géographiques bien distinctes : le Liban, le Canada (Québec) et la France. Nous pouvons alors aisément identifier des résonances avec le concept d'« écriture (et d'écrivain) migrant », principalement discuté par Pierre Nepveu²⁴. En effet, est engagée, à travers le motif des filiations, une réflexion sur l'exil

²³ D'autres éléments biographiques seront mentionnés tout au long de cette thèse.

²⁴ NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988. Notons que Robert Berrouët-Oriol lui donne déjà un sens précis dans le magazine transculturel *Vice*

elle-même en lien, au niveau discursif, avec une renégociation des stratégies de composition du genre tragique. En ce sens, la fable devient le lieu d'un discours / d'un regard sur les migrations, certes, mais aussi sur les phénomènes de déracinement et de déterritorialisation auxquels a été soumis l'écrivain. Cela est une façon d'introduire de nouvelles problématiques dans le vaste champ théorique du drame contemporain, qu'il renouvelle par ailleurs d'un même geste en puisant son inspiration dans les traditions littéraires de chacune de ces aires géographiques. En conséquence, sa création se caractérise par l'hybridité de ses formes, toujours plurielles et mouvantes, qui déconstruisent et décroissent l'aspect traditionnel et canonique de nos perceptions littéraires occidentales. Les formes dramatiques et narratives, chez Wajdi Mouawad certes, mais aussi chez d'autres écrivain.e.s migrant.e.s comme Georges Schéhadé ou plus récemment Norah Krief, sont rompues, distendues, au profit d'un brassage textuel inédit et d'une production transgénérique²⁵. En outre, ce théâtre s'inscrit dans la production francophone contemporaine, puisque toutes les pièces du dramaturge sont écrites en français²⁶. Le théâtre, notamment à travers le motif des filiations, offre *de facto* un espace de réflexion sur le fait linguistique et identitaire. Les personnages mis en scène, à l'image de leur dramaturge, sont à leur tour soumis à des logiques de déracinement, tantôt volontaires, tantôt contraintes. En fictionnalisant sa propre expérience, Wajdi Mouawad fait partie de cette génération d'artistes qui créent des intrigues dont le déploiement s'ancre autour de deux pôles de gravité, tant complémentaires qu'antithétiques. Il s'agit de représenter, d'une part, la mémoire d'un passé flou, blessé, relatif au souvenir du pays natal et au monde de l'enfance et, d'autre part, la perception d'un présent mouvant, soumis aux problématiques identitaires et linguistiques induites par l'exil. Et c'est la mise en scène des processus filiaux qui semble, en partie, se faire le vecteur de ces différents axes de réflexion. Wajdi Mouawad, tout comme Tamara Al Saadi, Aïda Asgharzadeh ou

Versa, dès 1986. Selon ce dernier, il s'agit d'une « généralisation qui découle d'un caractère unificateur d'une série d'écritures correspondant à une période [...]. Nous n'induisons pas qu'il n'y aurait qu'une écriture [...] mais que l'écriture, migrante ou immigrante, est multiple, nombreuse et plurielle. » À ce propos, voir l'article de Clément Moisan, « Pour une poétique historique de l'écriture migrante. L'exemple du Québec. », in DUMONTET, Danielle et ZIPFEL, Frank (Éds.), *Écriture migrante / Migrant writing*, Hildesheim, Olms Verlag, 2008, p. 71.

²⁵ Wajdi Mouawad l'avoue lui-même en précisant qu'à l'instar du théâtre québécois, ses pièces « s'empare[nt] de tout » et que sa démarche a « quelque chose de plus détendu, certainement », de moins « pudibond ». MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », DUPOIS, Gaëtan, LLOZE, Evelyne (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021, p. 160.

²⁶ Il faut ici lire l'adjectif « francophone » dans le sillage du substantif « francophonie ». Jean-Marc Moura en propose une définition claire : « Diversité géographique et culturelle organisée par rapport à un fait linguistique : à la fois l'ensemble des régions où le français est réputé jouer un rôle social incontestable et l'ensemble de celles où existent des locuteurs de langues premières. », MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, « Quadrige Manuels », 2013, p. 6.

Rabih Mroué²⁷, écrivent ou portent au plateau des héritier.ère.s enquêteur.trice.s qui, en tentant de déceler les silences de leurs ascendant.e.s et de verbaliser/comprendre leurs traumas, engagent *in fine* une réflexion sur les crispations linguistiques (phénomènes de diglossie ou de plurilinguisme), identitaires et socio-politiques qui agitent notre époque. L'idée sera alors finalement, par ce travail de recherche, de situer l'œuvre de Wajdi Mouawad au sein de ces écritures francophones contemporaines, que nous savons à présent prolifiques, mais aussi de visibiliser ces esthétiques qui exposent, si ce n'est une célébration, au moins une nouvelle approche du multiculturalisme, voire de la transculturalité.

C. Notions secondaires : transmission et héritage dans le théâtre francophone contemporain

Consécutive à la représentation des lignages généalogiques, se pose ensuite celle des notions d'*héritage* et de *transmission* dans les tragédies de la filiation et, plus largement, dans le théâtre francophone contemporain. Il paraît pour cela nécessaire de revenir à leur définition. L'héritage est considéré comme le « fait d'hériter » ou comme « [le] patrimoine laissé par une personne au jour de son décès et destiné à être recueilli par voie de succession.²⁸ » La transmission, quant à elle, répond à des logiques complémentaires, sinon similaires : « action de transmettre » et « céder, mettre ce qu'on possède en la possession d'un autre.²⁹ » Par conséquent, il convient d'analyser ces deux phénomènes selon une logique intergénérationnelle, puisque c'est, en règle générale, un.e aïeul.e qui *transmet* un / des bien(s) à un.e descendant.e et que ce ou cette dernier.ère *hérite* ensuite de ce legs. L'héritage, en ce sens, s'adresse à une personne qui en devient la dépositaire – qu'elle le veuille ou non. De plus, ces deux définitions se traduisent par une logique chronologique : on transmet et on hérite *dans le temps*. Pourtant, nous l'avons précédemment constaté, l'époque moderne se caractérise surtout par la fragmentation de son étalement temporel, constat également effectué, d'une certaine manière, par Laurent Demanze qui concède : « Depuis les temps modernes, la transmission est rompue. Mais le passé n'est pas aboli.³⁰ » Le théâtre contemporain, et plus largement la littérature du

²⁷ Nous avons directement pu contacter l'artiste par le biais de Zoé Schweitzer, que nous remercions ici chaleureusement.

²⁸ Définitions proposées par le dictionnaire de l'Académie française. Ressources en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9H0542> et <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8T1051>.

²⁹ *Idem*.

³⁰ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p. 265.

XXI^e siècle, sont donc confrontés à cette aporie : comment transmettre, si ce n'est sous la forme d'un legs silencieux, incomplet et/ou traumatique et, dans un même temps, comment hériter de ce contenu énigmatique et fragmenté ? Il ne s'agit plus tant, dès lors, de peindre les logiques de filiation et de transmission que leur absence ou leur dissolution, dans une époque où le dialogue entre les générations semble précisément « rompu ». Les réponses que tentent d'apporter les dramaturges du XXI^e siècle sont alors multiples mais favorisent généralement des dynamiques de résurgence du passé dans les fables, souvent incarnées sous la forme de spectres qui, au nom des ascendant.e.s disparu.e.s, viennent hanter le dispositif théâtral et le présent des vivants. La temporalité s'appréhende alors différemment dans le drame contemporain, et enjoint les jeunes personnages à se soumettre à une archéologie généalogique. Ces derniers, puisqu'incapables de vivre dans cette rupture des filiations, doivent alors arpenter le passé familial, traverser son épaisseur et en comprendre les ruptures pour exhumer les vérités ou les traumas passés. La quête des origines se présente de fait comme une nécessité vitale chez ces personnages, véritables pionniers infatigables d'une parenté qui ne les intègre pourtant pas encore dans son récit. Les notions d'héritage et de transmission offrent alors, dans un second temps, la possibilité de mettre en scène l'épaisseur des mémoires familiales, elles aussi entravées par le fait historique, et parfois partagées entre plusieurs aires géographiques³¹. Ces différents *topoi* fleurissent dans la création ultracontemporaine qui, dans son approche tout autant littéraire que philosophique, désire, nous semble-t-il, créer une nouvelle poétique de l'altérité. Il s'agit de porter son regard sur les liens qu'entretiennent les humains tant avec leur passé qu'avec leurs contemporains pour construire une nouvelle façon d'appréhender la question de la relation, du rapport à autrui et, plus largement, de la place de l'humain au sein du vivant³². Si les littératures francophones mettent en scène les filiations, c'est peut-être finalement pour questionner ce monde en constante évolution, mais dont les contours sont redessinés par les nouvelles générations, certainement ouvertes aux processus de réconciliation et de consolation.

³¹ Lire à ce propos les actes du colloque organisé à l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne, les 27 et 28 juin 2019 : *Histoire(s), mémoire(s) et littérature : du texte à la classe*, Revue Algérienne des Lettres, Éditions Centre universitaire d'Aïn-Témouchent, vol. 4, n°1, BOUBAKOUR, Samira, LLOZE, Evelyne, BENSELIM, Abdelkrim (dir.), 2020.

³² Certain.e.s dramaturges relient alors le motif des filiations à des problématiques éminemment contemporaines, à commencer par celle de l'écologie. Par conséquent, ils et elles favorisent une approche écopoétique de la création francophone contemporaine. On en retrouve quelques traces chez Wajdi Mouawad, notamment dans ses romans, par une célébration du vivant et de l'animal (voir chapitre 6, III.1). Cette « zoopoétique » littéraire lui offre la possibilité d'interroger la mémoire des humains, certes, mais aussi celle des animaux, ainsi que de fonder une nouvelle *praxis* de la relation.

Car nous remarquons en effet la mise en place d'un invariant dramatique dans les pièces du corpus qui seront proposées à l'étude, mais aussi chez de nombreux.se.s dramaturges contemporain.e.s qui désirent introduire de nouvelles manières de représenter le dialogue et les relations intergénérationnelles. La mise en scène de la figure de l'héritier.ère offre en ce sens l'occasion de questionner la possibilité d'une réconciliation, tant avec les ascendant.e.s qui incarnent « l'Ancien monde », qu'entre les descendant.e.s eux et elles-mêmes à présent sommé.e.s d'imaginer une société dans laquelle le dialogue puisse être reconstruit. Ces incursions de la question relationnelle saturent une partie du champ théâtral contemporain. Thomas Jolly, dans le *Thyeste* porté au plateau au festival d'Avignon en 2018, clôt à titre d'exemple sa pièce en inscrivant sur les murs du Palais des Papes ces sentences du Sénèque moraliste : « Mauvais nous vivons parmi nos pareils / Une seule chose peut nous rendre la paix / C'est un traité d'indulgence mutuelle. » En réécrivant la tragédie latine, le metteur en scène émet le désir de créer une société de l'être-ensemble, qui pourrait lutter contre l'hyperindividualisme sclérosant contemporain. La création s'inscrit alors dans des dynamiques d'empathie, tout autant que d'« acceptation, de compréhension, d'accueil de l'autre, des autres, de toute l'altérité.³³ » Cette refonte de la relation nous semble essentielle puisqu'elle corrobore le projet de Wajdi Mouawad, lui-même attaché à faire advenir, par le biais de sa création, une pacification des consciences et des relations, après des décennies de guerres et de massacres. Souvent, ses personnages, nous le verrons, refusent de perpétuer cette violence au profit d'une réconciliation avec les ancêtres ou entre les héritier.ère.s. Ce nouveau pacte éthique est même parfois accompagné d'une consolation intra et intergénérationnelle. Cela ne signifie pas pour autant que les traumatismes passés sont assimilés ou dépassés, ni que la mort est évacuée du drame contemporain, mais plutôt que les personnages l'intègrent finalement à leur existence, l'acceptent d'une certaine manière, pour la dépasser et s'en affranchir. Se dessinent dès lors les contours d'un nouvel « acte social qui associe le fait de vivre ensemble à l'expression de la tristesse³⁴ », si bien que les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s sont à leur tour amené.e.s à réfléchir à leurs

³³ Propos de Thomas Jolly, BOUCHERON, Patrick, JOLLY, Thomas, « Des machines de guerre », émission « Matières à penser », dans la semaine consacrée à « Écrire la guerre », France Culture, 02 novembre 2018. Nous pouvons aussi, dans un autre registre, faire écho aux propos de Peter Brook, qui avoue dans *Le diable c'est l'ennui*: « Il faut donc avoir en permanence et obligatoirement cette triple relation, à soi-même, à l'autre, au public. », BROOK, Peter, *Le Diable c'est l'ennui : propos sur le théâtre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1991, p. 46. En d'autres termes, si l'espace de la relation se déploie dans les textes, il le fera aussi sur scène, ce sur quoi nous aurons l'occasion de revenir.

³⁴ FOESSEL, Michaël, *Le Temps de la consolation*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 2015, p. 16.

propres relations ou filiations. Ne pas oublier la blessure, mais vivre avec. Ne pas s'enfermer dans une condamnation arbitraire, mais comprendre, dialoguer, pardonner. Ces nouvelles invitations, fondées sur une démarche relationnelle renégociée, sont alors autant d'aspirations contemporaines qu'il nous faudra recontextualiser et interroger afin de saisir la portée du projet artistique de Wajdi Mouawad et de celle des dramaturges francophones ultracontemporains, parfois poussée jusqu'aux rêves de l'espoir utopique.

P R É S E N T A T I O N D U C O N T E X T E C R I T I Q U E E T A P P R O C H E S M É T H O D O L O G I Q U E S

A. Recontextualisation générale et état de de la recherche scientifique

A.1. Premières approches : genre théâtral et motif des filiations

Afin d'éclairer la démarche qui a conduit à l'élaboration de ce travail, commençons par préciser que nous avons souhaité replacer l'œuvre de Wajdi Mouawad dans la continuité des recherches critiques et universitaires qui portent sur le genre tragique, de l'Antiquité à nos jours. Toutefois, il ne s'agit pas de former un inventaire bibliographique exhaustif, au risque de dresser une liste de références peu plaisantes à lire, mais plutôt de présenter les différentes stratégies d'analyse que nous avons mises en place pour rédiger ce propos.

Nous le savons, l'histoire littéraire est faite de ruptures, mais aussi de continuités et de passages dont le dramaturge libano-qubécois a été le dépositaire. En ce sens, nous avons commencé à travailler selon une dynamique de lecture diachronique de l'appareillage critique. *La Poétique* d'Aristote est l'un des piliers de notre approche. Sa lecture a été doublée de celle des travaux de Nicole Loraux, de Jacqueline de Romilly ou encore de Catherine Naugrette qui, tour à tour, discutent des enjeux de la tragédie grecque, tant dans une approche structurelle, formelle que sémantique. Ces lectures ont été approfondies par d'autres auteur.trice.s qui théorisent également le genre tragique et la question du drame, dont le traitement est bien sûr à rapprocher des pièces de Wajdi Mouawad. Les travaux de Christian Biet, de Peter Brook, de Sylvain Diaz, de David Lescot, de Jean-Pierre Sarrazac, de Peter Szondi, ou de Jacques Rancière, pour ne citer qu'eux, apparaissent comme une manière de saisir les spécificités du genre théâtral, mais aussi son constant renouvellement, notamment dans l'écriture contemporaine. Aussi, la lecture d'autres écrits de Catherine Naugrette, notamment *Paysages dévastés. Le théâtre*

et le sens de l'humain nous a permis d'approcher différemment les rivages du théâtre contemporain. Par ses considérations historiques et littéraires, tout autant qu'esthético-philosophiques, cet ouvrage propose de fondamentales clefs de compréhension de la création actuelle, héritière, parfois malgré elle, de celle du XXe siècle. Cela a été pour nous l'occasion d'élargir le spectre de nos recherches autour de considérations relatives à la relation entre la littérature et la guerre, que nous connaissons bien, en ce que notre travail de mémoire de Master, certes rédigé en littérature comparée, avait pour problématique l'axe dialectique humanité / barbarie représenté par la figure du bourreau nazi. De ce fait, (re)lire Catherine Coquio, Carine Trevisan, Tzvetan Todorov nous offre la possibilité d'inscrire le théâtre de Wajdi Mouawad dans une réflexion autour des notions de « mal » mais aussi de barbarie, de cruauté³⁵ et de violence. Ce théâtre paraît donc, par analogie, être celui du traumatisme, de la blessure, et en dernier lieu, du témoignage. Là aussi, l'appareillage critique est conséquent, et nous avons choisi de sélectionner quelques ouvrages collectifs qui traitent de ces enjeux, presque exclusivement dans le théâtre contemporain de la sphère francophone (Élisabeth Angel-Pérez, Enzo Cormann, David Lescot, Pascal Vacher, Annette Wiewiorka, etc.)

Il a également fallu, au-delà de la littérature critique, situer l'œuvre de Wajdi Mouawad dans la continuité de ses « pères ». Nous abordons ici un héritage littéraire pleinement revendiqué par le dramaturge, et qui se structure autour de trois auteurs principaux, à commencer par Sophocle. Cela s'explique par le réinvestissement des *topoi* dramatiques propres à la tragédie grecque, mais aussi par la volonté d'apporter un nouveau regard sur le monde contemporain à partir, précisément, des textes antiques. C'est entre autres dans cette volonté de mise en perspective qu'ont été retravaillées certaines tragédies sophocléennes : *Les Larmes d'Œdipe*, tirée d'*Œdipe à Colone* ou *Inflammation du verbe vivre*, réécriture du *Philoctète* sophocléen. Mais le dramaturge libano-québécois puise aussi son inspiration dans le théâtre de William Shakespeare, non pas en réinvestissant le motif de la vengeance, mais plutôt celui du sang versé, de la violence et de la spectralité dans une époque où « il y a des poignards [...], dans les sourires.³⁶ » Ce constat, s'il laisse entrevoir la peinture d'un monde qui révèle la duplicité des rapports humains, introduit également une véritable réflexion sur les filiations. Les

³⁵ Faisant par ailleurs directement écho, d'une certaine manière, au concept de « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud, in ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

³⁶ Réplique de Donalbain in SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 64.

créations shakespeariennes et mouawadiennes partagent cela : la figure de l'héritier confronté à une ascendance qu'elle ne comprend pas toujours et qui est en proie à une quête de sens – l'entraînant parfois à errer sur les chemins de la folie. Il nous faudra alors observer et analyser ces représentations communes pour davantage comprendre la création de Wajdi Mouawad qui se rapproche, dans un dernier temps, de celle de Robert Lepage, artiste québécois contemporain. Cependant, ses apports sont davantage sensibles dans l'écriture scénique de notre dramaturge, notamment dans les pièces qu'il a lui-même écrites et portées au plateau. Nous veillerons de ce fait, ponctuellement, à mentionner ces intertextes scénographiques pour décentrer notre regard et aussi discuter notre corpus dans son déploiement scénique.

Enfin, il a été nécessaire de porter notre attention sur le traitement des filiations dans la matière théâtrale, à la fois antique mais aussi (ultra)contemporaine. Cela a constitué l'une des difficultés principales de notre travail car la question filiale a surtout été traitée dans la littérature critique relative aux genres narratifs. L'existence d'une bibliographie sur les tragédies antiques nous a quand même permis de poser les jalons de notre réflexion. Nous pensons aux travaux de Jean Alaux, à commencer par *Le Liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve siècle* qui reste toutefois chronologiquement trop éloigné des représentations contemporaines³⁷. De ce fait, nous avons plutôt eu recours à la lecture d'articles, d'entretiens ou d'interviews afin d'aborder cette problématique et de pouvoir faire résonner notre corpus avec d'autres auteur.trice.s du XXIe siècle. Cette difficulté a aussi été en partie dépassée par le recours à une littérature critique sur des notions afférentes à celle des liens de parenté, nous permettant alors d'approfondir la problématisation de notre sujet. Pensons ici aux enjeux liés à la mémoire inter et intragénérationnelle (Giorgio Agamben, René Girard, Mariane Hirsch, Anne Martine Parent, Paul Ricoeur, etc.), aux dynamiques de témoignages ou encore aux « récits de survivance » (Janine Altounian, Christiane Kègle, François Ouellet, etc.) et aux processus de spectralité, tels que précédemment mentionnés. Nous avons en outre fait le choix d'inclure dans notre corpus critique les travaux menés à l'échelle du récit. Cela s'explique de deux manières. Wajdi Mouawad, d'une part, écrit lui aussi des romans : sa création ne se réduit pas au théâtre et, d'autre part, ses pièces

³⁷ De la même, d'autres ouvrages, notamment collectifs, s'emparent de cette question mais sur des périodes et des œuvres trop éloignées de Wajdi Mouawad. C'est notamment le cas de *Relations familiales entre générations dans le théâtre européen, 1750-1850*, LE BORGNE, Françoise, PLATELLE, Fanny (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2014.

elles-mêmes intègrent des récits en leur sein. Le registre épique, tel qu'il se déploie dans les tragédies de la filiation, se déploie souvent à travers les mots d'un personnage-narrateur qui raconte son histoire, son passé et dont le discours trouve des explications dans les théories de Laurent Demanze ou Dominique Viart. Aussi l'exploitation de cet apport critique peut être justifié par la réflexion multipolarisée qu'il soumet et qui, à bien des égards, peut être reliée à notre corpus d'étude. Sont en effet soulevés de grands motifs d'écriture qui régissent la littérature contemporaine, auxquels n'échappe pas le théâtre : la diffraction des lignages généalogiques, le langage et les mémoires trouées, les fabriques identitaires, l'errance des héritier.ère.s au sein de la modernité, etc. Par conséquent, le traitement des filiations dans notre travail de recherche se caractérise par l'hybridité et la multiplicité de ses sources, et nous espérons que son approche plurielle sera au service d'une réflexion féconde quant à la manière dont les textes de Wajdi Mouawad peuvent être mis en relation avec la création ultracontemporaine.

A.2. Regards sur les littératures francophones contemporaines

Toutefois, le théâtre du dramaturge libano-qubécois ne peut être soumis à l'étude dans la perspective d'une histoire des idées se satisfaisant uniquement d'une mention de la littérature « française ». Puisqu'il est un écrivain migrant, en mouvement, sa création doit aussi être abordée par le prisme d'une réflexion critique sur les littératures francophones, c'est-à-dire relatives, entre autres, aux textes écrits en langue française dans l'espace extra-métropolitain, qui ne semblent plus vraiment, d'ailleurs, amarrés à la norme dramatique occidentale. En revanche, nous savons que les littératures francophones se caractérisent par la richesse de leurs écritures, tout autant que par la pluralité de leurs formes et de leurs esthétiques, en fonction de l'espace géographique où elles sont composées³⁸. Il a dès lors été utile de réduire notre corpus critique, par souci de cohérence mais également par nécessité bibliographique, à deux régions géographiques précises, à savoir celle du bassin méditerranéen (Machrek et, dans une relative mesure, Maghreb) et celle du Canada francophone (région de Québec). Pour autant, cela ne nous a pas empêché, dans un premier temps, d'avoir recours à la lecture d'ouvrages critiques

³⁸ Cela est en partie lié à la perception et au traitement de l'héritage colonial qui, de près comme de loin, infléchit la création littéraire francophone. J.M. Moura le précise très bien : « [...] l'héritage colonial a produit des configurations étatiques complexes, la politique étrangère de maints États est influencée par les liens tissés pendant la période coloniale, le déficit d'intégration des populations immigrées dans certains pays occidentaux provient des séquelles de la colonisation, la mémoire collective est infléchi par l'histoire de l'expansion impériale et *les rapports de domination qui survivent après la colonisation sont souvent liés à celle-ci*. », in MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 2. Nous soulignons.

théoriques dans le but de cerner les spécificités de ces littératures qui partagent tout de même certaines caractéristiques communes. Les ouvrages, à titre d'exemple, d'Yves Clavaron, de Dominique Combe, de Sylvie Chalaye, de Lise Gauvin ou encore de Jean-Marc Moura nous ont en ce sens conduit sur la voie d'une réflexion, disons « englobante », sur le texte francophone et les divers enjeux liés à son écriture (dynamiques d'assimilation / d'intégration, partage linguistique et identitaire, postcolonialisme, esthétique et poétique, etc.) Dans un deuxième temps, nous nous sommes intéressés aux littératures critiques propres à chacune des aires géographiques sélectionnées dans le cadre d'un travail sur Wajdi Mouawad. Nous avons en ce sens porté notre attention sur les recherches de Zahida Darwiche-Jabbour, de Katia Hadad ou de Samia Kassab-Charfi, dont le cœur des travaux porte sur le bassin méditerranéen. Néanmoins, il est nécessaire de souligner ici le nombre très restreint de travaux critiques portant, d'une part, sur certains pays du Machrek (dont le Liban fait partie, mais surtout l'Irak, la Syrie ou la Palestine). Certes, les littératures francophones n'y sont pas prolifiques. Cela s'explique en partie par les conflits et les guerres qui agitent ces régions depuis plusieurs décennies, tout autant que par les politiques de censure qui les régissent. Mais cela traduit peut-être, en second lieu, un relatif détachement, pour ne pas dire désintéressement, du champ scientifique européen pour certains espaces francophones³⁹. Ce constat met en avant les conséquences directes d'une idéologie postcoloniale, parfois xénophobe, encore ancrée dans notre paysage scientifique. Les logiques d'organisation interne de la recherche en Sciences Humaines ont en effet tendance à davantage accompagner et à appuyer des travaux sur les espaces francophones blancs, occidentalisés, qui semblent, sans doute à tort, plus proches des enjeux littéraires soulevés tant par la production littéraire hexagonale qu'européenne. Pourtant, les créations francophones du Proche et Moyen Orient ont bien des choses à dire sur notre époque et sur notre façon de percevoir et d'accueillir l'altérité, en même temps qu'elles introduisent un questionnement sur notre passé colonial et sur les conséquences de ce dernier, ce qui peut alors travailler à la modification de nos perceptions culturelles, mais aussi sociales

³⁹ Si le *Théâtre public* de juillet/septembre 2019 constate un intérêt plus marqué (bien qu'encore timide, nous semble-t-il) concernant les scènes dites « politiques » du Maghreb et au Moyen-Orient, il soulève encore quelques disparités : « Ces dernières années, alors que les artistes de ces régions deviennent davantage programmés sur les scènes européennes et mieux connus du public européen, et leurs propositions plus étudiées par les universitaires, la pratique du théâtre et sa réception dans son contexte socio-politique restent encore peu explorées. », in *Théâtre/public*, « Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient », n°233, ROTHSTEIN, Bernard (dir.), juillet-septembre 2019, p. 13.

et politiques. Nous avons donc pris le parti de visibiliser, d'une part, les travaux œuvrant à mettre ces espaces en avant, et d'autre part, la littérature qui en est issue puisque la création de Wajdi Mouawad ne cesse d'évoquer le *topos* du pays natal. Le Liban se devine sous toutes les lignes, en filigrane, bien que très rarement nommé. Nous ne pouvions donc pas faire l'économie d'une mention significative de sa littérature et de ses arts, parce qu'elle permet aussi d'aborder ce théâtre d'une manière originale.

De plus, nous avons essayé de mettre en tension, non pas dans une logique de comparaison mais plutôt de complémentarité, les écritures francophones arabes et québécoises. Si, *a priori*, de nombreux facteurs les séparent, nous sommes pourtant parvenus à relever des problématiques communes, tant liées à leur passé et à leur traumatisme colonial, qu'aux invariants littéraires et dramatiques mis en scène ces dernières années. Ce constat a pu être effectué grâce à la lecture d'une bibliographie critique portant sur la littérature québécoise, par ailleurs beaucoup plus foisonnante. En revanche, nous avons là-aussi décidé de réduire notre approche pour nous limiter à un propos moins historicisant mais plus efficace. Les ouvrages de Pierre Nepveu, de Jean-Marc Larrue, de Clément Moisant ou encore le collectif *Histoire de la littérature québécoise* nous ont permis, par leurs différentes approches, de comprendre les particularités culturelles et littéraires de cet espace, tout en éclairant considérablement le théâtre du dramaturge libano-québécois. Car nous savons que ses premières pièces ont été écrites à Montréal, et qu'il a été – et demeure certainement – un lecteur du répertoire québécois contemporain. La mobilisation d'un corpus d'œuvres théâtrales a en outre été utile pour recontextualiser son œuvre, même si un grand nombre de textes de cette région ne sont toujours pas publiés en France⁴⁰. Cependant, et c'est la dernière précision que nous apporterons, la production théâtrale libanaise autant que québécoise est relativement récente. Katia Haddad le confirme : « Les causes d'une telle désaffection sont peut-être à chercher dans l'inconscient collectif : la poésie a toujours été, avec l'art oratoire, le genre noble de la littérature arabe classique et le théâtre était inexistant.⁴¹ », là où Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge concèdent que le théâtre québécois trouve

⁴⁰ Cela a été l'une des difficultés de ce travail de recherche, à savoir que de nombreux textes, publiés au Canada, ne sont pas disponibles en Métropole. Nous avons pu en consulter certains lors de notre voyage de recherche, ou en obtenir par les services universitaires du Prêt-Entre-Bibliothèques (PEB). Cependant, ce dernier a aussi ses limites et il ne nous a pas toujours semblé judicieux de faire effectuer un trajet de plusieurs milliers de kilomètres à un livre, pour cette thèse. La composition de notre travail s'est alors adaptée à ces contraintes.

⁴¹ HADDAD, Katia (dir.), *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique (2^e édition)*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008, p. 68.

uniquement un réel public et un véritable essor au XXe siècle : « La période qui va de 1945 à 1960 marque les débuts du théâtre national et moderne au Québec. Après plusieurs faux départs, l'essor auquel on assiste alors sera durable.⁴² » Dès lors, l'œuvre de Wajdi Mouawad apparaît d'autant plus essentielle qu'elle marque un tournant dans l'histoire théâtrale francophone de ces deux régions, notamment car elle est le fruit de ces premiers balbutiements, et qu'elle fait aujourd'hui autorité tout en rayonnant à l'international. Le statut de directeur artistique d'un Théâtre National français favorise cet essor de la création francophone puisque le dramaturge intègre dans sa programmation des artistes qui, encore peu connus, se produisent maintenant devant un public et acquièrent une relative visibilité, comme Dieudonné Niangouna (artiste francophone congolais) ou encore Amos Gitai (déjà connu dans le monde cinématographique, mais relativement peu au théâtre, ne serait-ce qu'en raison de la sous-représentation des œuvres francophones israéliennes dans notre répertoire). Ainsi, et dans cette même dynamique, nous chercherons à mettre en relation les textes du dramaturge libano-québécois avec d'autres artistes contemporain.e.s qui, progressivement, cherchent à se faire une place dans le paysage culturel ultracontemporain à l'instar d'Aïda Asgharzadeh, Tamara Al Saadi ou Hanane Hajj Ali pour le Liban, et de Justin Laramée ou Mani Souleymanlou pour le Canada⁴³.

A.3. Le théâtre de Wajdi Mouawad : état des lieux

Il convient enfin de proposer un rapide état des lieux de la recherche scientifique portant sur le théâtre du dramaturge lui-même, et on constate en définitive que sa création est encore peu travaillée. En effet, peu de monographies ont été rédigées et celles qui l'ont été sont relativement récentes⁴⁴. Pensons donc ici aux écrits d'Isabelle Patroix, mais aussi de Galbert Davez Lebita⁴⁵ ou de Céline Lachaud⁴⁶ qui ont en partie guidé notre travail en

⁴² BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, p. 353.

⁴³ Et, à ce propos, nous aurons plaisir à constater que le motif des filiations traverse ces différentes productions, pour la plupart marquées du sceau de la guerre et de l'exil.

⁴⁴ Isabelle Patroix l'explique dans l'introduction de sa thèse, soutenue en 2014 : « Il est remarquable que l'auteur n'ait pas encore fait l'objet d'une thèse terminée ou d'une monographie. Selon Yves Jubinville, le fait que Mouawad multiplie les rôles d'auteur à metteur en scène empêche qu'il soit saisi dans son ensemble, étant à la frontière entre une possible étude littéraire et une étude théâtrale. », PATROIX, Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, thèse effectuée sous la direction de Jean-Pol Madou, Université de Grenoble, 2014, p. 16.

⁴⁵ LEBITA, Galbert Davez, *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*, thèse effectuée sous la direction de Sylvie André, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2016.

⁴⁶ LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, thèse effectuée sous la direction de Francis Farrugia, Université de Franche-Comté, 2015.

ce que les problématiques abordées sont proches des nôtres – sans pleinement aborder la question du motif filial. Au total, le SUDOC répertorie huit travaux de thèse, dont la moitié a été publiée au cours de ces cinq dernières années. Les enjeux abordés concernent principalement les notions de mémoire, d'Histoire, de spectralité (figure du fantôme) mais aussi de création littéraire et scénographique⁴⁷. Nous ne pouvons alors que constater la légèreté de ce dénombrement qui concerne pourtant une création dont les premières œuvres ont été publiées il y a maintenant plus de vingt ans (*Le Songe* en 1996, et certains textes ont été portés au plateau dès 1991). En revanche, si les travaux doctoraux sont peu nombreux, nous remarquons une quantité plus significative de mémoires de Master dont les recherches tournent principalement autour des principes de consolation et de compassion dans les fables mouawadiennes, ou autour de la résurgence des figures mythologiques. Les articles sont aussi relativement nombreux et pris en charge par des revues universitaires, telles que *Voix et Images*, *L'Annuaire théâtral*⁴⁸ ou encore *Postures* (UQAM). Ces dernières viennent rendre visible le travail du dramaturge tout en tentant d'en dégager les invariants dramatiques et dramaturgiques.

Nous ne nous attarderons pas sur ces premiers constats, puisque déjà effectués au sein de précédents travaux de recherche. L'idée sera plutôt de chercher à les enrichir par quelques autres références qui ont essayé de cerner la dramaturgie de Wajdi Mouawad ces dernières années. Convoquons, par ordre chronologique, les entretiens menés par Hortense Archambault, Vincent Baudrier et Antoine Baecque – ouvrant la voie, d'une certaine manière, à ceux menés deux ans plus tard par Laure Adler – qui, à l'occasion du festival d'Avignon de 2009, ont tenté de définir la démarche artistique de cet auteur, fraîchement débarqué du Québec. Ces entretiens contiennent des pistes de réflexion intéressantes et multiples, qui prouvent la richesse de cette production théâtrale, bien que limitées à l'évocation de la tétralogie *Le Sang des promesses*. Complémentaires à ceux-ci, les échanges menés par Sylvain Diaz, et publiés chez Actes Sud en 2017, proposent une approche renouvelée des pièces du répertoire mouawadien, relues sous un angle plus

⁴⁷ Précisons d'ailleurs qu'une thèse, soutenue très récemment (décembre 2022) et donc difficilement intégrable dans notre travail de recherche, s'intéresse aussi aux relations qu'entretiennent l'Histoire et le théâtre contemporain : FALLONNE, Katia, *Théâtre politique contemporain : du tragique à l'utopie*, thèse effectuée sous la direction de Muriel Plana et d'Hélène Beauchamp, Université Toulouse Jean Jaurès, 2022. Ces réflexions, cependant, s'inscrivent dans un corpus plus large et ne sont pas seulement problématisées autour de la création de Wajdi Mouawad.

⁴⁸ Là aussi, Isabelle Patroix constate : « *L'Annuaire théâtral* [...] lui consacre une quinzaine d'articles au cours de ces treize dernières années. », PATROIX, Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 15.

« intimiste » et plus complet. Organisées par « onglets thématiques », ces discussions dressent les contours d'une œuvre protéiforme, libre dans son expression et foisonnante, ne cherchant surtout pas à s'enfermer dans un quelconque cadre théorique ou artistique. Enfin, deux ouvrages essentiels tentent de rendre compte de la particularité de cette création, au sein d'une logique souvent comparatiste : celui de Pascal Vacher, qui, en se concentrant là aussi sur *Le Sang des promesses*, analyse les variations du traitement de la violence chez quelques dramaturges contemporains. Enfin, le très récent ouvrage d'Élise Bouchet, quant à lui, porte son attention sur les poétiques de dislocation, et devient l'une des premières monographies disponibles en librairie, après celle de Virginie Rubira.

Néanmoins, deux éléments sont maintenant à préciser. Tout d'abord, ces références bibliographiques ne sont pas exhaustives. D'autres seront bien sûr mentionnées dans ce travail de recherche, en plus de celles qui ont majoritairement guidé notre réflexion. Aussi, soulignons que l'ensemble de ces ouvrages critiques évoquent principalement l'univers de la tétralogie, « noyau », pourrait-on dire, du théâtre de Wajdi Mouawad. En effet, ces quatre pièces (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*) constituent le centre autour duquel gravite le reste de son travail. Ce sont elles qui, d'ailleurs, ont été mises à l'honneur lors du festival d'Avignon de 2009. Cet ensemble épique a provoqué un intérêt tout particulier du public, d'autant plus que les représentations ont en grande partie été saluées par les journalistes par le biais d'articles souvent dithyrambiques (que ce soit dans la presse locale, nationale ou internationale⁴⁹). D'autre part, la tétralogie met en scène les *topoi* d'écriture chers à l'artiste, que nous retrouvons ensuite, de manière perlée, au sein des pièces consécutives à cette consécration : la quête des origines, la mise en scène de la guerre, du trauma, de la consolation, etc. C'est donc en toute logique que les travaux de recherche ont avant toute chose cherché à décrypter ces quatre pièces, oubliant souvent que l'œuvre de Wajdi Mouawad ne s'y réduit pourtant pas. En ce sens, très peu de publications évoquent à ce jour certaines fables étant déjà tombées, semble-t-il, dans l'oubli – à l'instar du *Songe*, d'*Alphonse* ou des *Mains d'Edwige au moment de la naissance*. D'autres, dont le sens est pourtant fort et relativement proche d'*Incendies* ou de *Forêts*, ne sont que très rarement commentées, ni jamais mises en scène (ni par le dramaturge lui-même, ni par d'autres metteurs en scène⁵⁰). Enfin, la création

⁴⁹ Le rapport de couverture médiatique, préparé par Hugo Couturier et publié le 27 août 2009, fait mention de 52 articles de presse (uniquement dans la presse canadienne !) concernant la représentation du *Sang des promesses* à Avignon, sur la période mars/août 2009. Voir annexe 17.

⁵⁰ Là où *Incendies*, par exemple, est mis en scène par Alexis Roque et Lucas Héroult au festival d'Avignon, à l'été 2022, ou par Guy Giroud, au théâtre de l'Uchronie, en janvier 2023.

ultracontemporaine du dramaturge, c'est-à-dire postérieure aux années 2009 – si l'on prend pour balise chronologique le festival d'Avignon – est elle aussi encore peu travaillée. Ce constat, par ailleurs, n'est pas propre à notre écrivain, mais concerne l'ensemble de la création théâtrale de ces dernières années, comme le déplorent très justement Pierre Katuszewski et Kevin Keiss, dans leur appel à communications pour un colloque sur les écritures dramatiques en langue française, sur la période 2015-2022 :

« En France, les écritures dramatiques textuelles contemporaines sont foisonnantes et variées à la fois dans le fond et dans la forme et, pourtant, peu de colloques universitaires leur sont consacrés. Quelque peu invisibilisées par la séquence des écritures de plateau, il est à constater un retour en force de l'écriture dramatique ou plutôt de la présence et de l'activité des auteur.trice.s de théâtre au sein des institutions culturelles depuis une dizaine d'années.⁵¹ »

En quelque manière, notre propos cherchera par conséquent à contrevenir à ces situations de fait, en explorant justement la création de ces dernières années, grande absente des recherches scientifiques récentes, mais aussi en incluant dans son corpus principal quelques pièces encore bien méconnues de Wajdi Mouawad malgré leur brûlante actualité⁵².

Enfin, nous souhaitons mentionner le seul travail de recherche qui porte *uniquement* son attention sur la question du motif filial chez Wajdi Mouawad. Il s'agit du mémoire de Léa Polverini, qui se structure autour d'un corpus intéressant : *Forêts, Temps* et *Anima*⁵³. Soutenu en 2016, il pose les jalons d'une réflexion ciblée sur les liens intergénérationnels et questionne leur présence et leur intérêt dans la structure artistique soumise à l'étude, à la confluence du roman et du théâtre. Nous veillerons, quant à nous, à élargir ce corpus théâtral et à présenter de nouvelles problématiques d'étude, entre autres favorisées par une approche « de terrain ».

B. Précisions méthodologiques : la tentation d'une approche de terrain

Cette recontextualisation théorique et critique, mais aussi méthodologique, demande à présenter, dans un deuxième temps, une démarche que nous pouvons qualifier « de terrain » et qui nous tient particulièrement à cœur. En effet, nous avons tenu à aborder

⁵¹ Appel à communication disponible en ligne : <https://www.fabula.org/actualites/106240/ecritures-dramatiques-en-langue-francaise--des-textes-et-des.html>

⁵² Il faut, par effort d'exhaustivité, préciser que certains textes de cette période ont été portés au plateau sans jamais être publiés. C'est par exemple le cas de *Fauves*, mis en scène au Théâtre National de la Colline en 2019 – ce que nous regrettons amèrement, puisque la pièce s'inscrivait pleinement dans une réflexion sur la quête filiale.

⁵³ POLVERINI, Léa, *Codicilles au désastre : réinventer la filiation chez Wajdi Mouawad (Forêts, Temps, Anima)*, mémoire de recherche effectué sous la direction d'Olivier Neveux, École Normale Supérieure de Lyon, 2016.

la création théâtrale de Wajdi Mouawad, tout au long de ce travail de recherche, en évoluant directement aux côtés de chercheur.se.s, mais aussi d'artistes, de comédien.ne.s et de metteur.se.s en scène, autant que d'acteur.trice.s locaux de la culture. Le but est alors d'ouvrir une certaine profondeur de champ à notre réflexion, tout en lui conférant une relative vitalité, en ce que le théâtre est aussi, ne l'oublions pas, un art vivant. Trois axes méthodologiques ont alors été déployés.

Tout d'abord, un stage de recherche à l'Université de Chicoutimi (UCAQ) nous a offert la possibilité, par l'obtention d'une bourse d'accueil international au centre de recherche Figura, d'approfondir notre bibliographie et de nous placer en posture d'immersion dans une région qui a vu naître les tout premiers textes/spectacles de Wajdi Mouawad. Ce stage a aussi été l'occasion d'une multiplicité de rencontres qui ont fourni à cette thèse une intensité humaine et relationnelle non négligeable. Anne Martine Parent, qui a bien voulu accepter d'être notre superviseuse, a éclairé tout une partie de notre propos, notamment grâce à ses travaux sur les traumas et la spectralité. Si ces derniers portent intégralement sur le genre narratif, il ne nous a pourtant pas été difficile de les appliquer à notre corpus d'étude tant les problématiques soulevées paraissent cohérentes et en lien avec le théâtre qui nous concerne. Nous avons aussi pu communiquer avec François Ouellet, qui s'est entre autres intéressé à *Littoral*, mais surtout fait la rencontre de Sylvain Lavoie, dont les recherches sur la représentation des animaux sur la scène québécoise nous ont suggéré de nouvelles orientations, à mi-chemin entre l'anthropologie et la philosophie. Ces entrevues, caractérisées par la chaleur propre aux Québécois qui, il faut le dire, se définissent par une altérité franche et bienveillante, ont été parachevées par celle de Guy Warin, alors adjoint à la direction artistique du Théâtre français du CNA, à Ottawa. Cela a été l'occasion d'un long entretien, le 11 décembre 2019, dans ce magnifique théâtre qui ne cesse, encore aujourd'hui, sous la direction de Mani Souleymanlou, d'inviter à la célébration d'un théâtre contemporain dont les formes se réinventent inlassablement. Nous sommes alors revenus sur « les années Wajdi Mouawad », puisque Guy Warin a travaillé aux côtés du dramaturge libano-québécois lors de sa direction du CNA, et avons discuté des premières inflexions de son écriture (textuelle et de plateau). Cette rencontre nous a aussi donné accès à toute une série de documents inédits que Guy Warin avait pris le soin de réunir pour nous : des croquis, des notes d'intention, des brèves et articles de presses, et les cahiers du théâtre français (*Oiseau-tigre*, période 2007-2012), bien difficiles à trouver en France. Au-delà de la

sympathie de ce rendez-vous, et de l'attention toute particulière que ce dernier a eu à notre égard, cet échange a ancré notre réflexion dans un désir de dialogue avec celles et ceux qui œuvrent, de près comme de loin, au développement du tissu culturel francophone, que ce soit au Québec ou en France. Cela apparaît d'ailleurs pour nous comme une manière de ne pas limiter notre champ d'action à l'étude d'un corpus théorique, mais de l'accompagner d'une autre dynamique et de donner à voir notre propre manière d'aborder cette création.

À partir de ce constat, une série d'entretiens a été menée, sans toujours avoir pu être enregistrés. Wajdi Mouawad a lui-même accepté de nous en accorder un en 2019, au Théâtre National Populaire de Lyon, alors qu'il mettait en scène *Inflammation du verbe vivre*. Notre discussion s'est concentrée sur les quelques caractéristiques de son théâtre, encore peu évoquées dans la littérature critique. Ont alors été abordées les questions de filiation, mais aussi d'invariants et d'outils dramatiques qui, par définition, sont récurrents dans son œuvre. Les axes de réflexion qui avaient été soulevés lors de notre voyage au Canada ont également pu être approfondis et soumis à l'appréciation de l'artiste, notamment l'aspect écopoétique, ou zoopoétique de sa dramaturgie, tout autant que le rapport qu'il entretient avec sa propre histoire et ses propres traumas. De fait, cette discussion s'est présentée comme une manière de valider des hypothèses et intuitions de lecture, dont nous avons besoin pour établir l'architecture de cette thèse. Aussi, et dans une dynamique de visibilité de la création ultracontemporaine, nous sommes allés à la rencontre de quelques jeunes artistes qui façonnent et donnent du sens à ce qui se compose aujourd'hui sur la scène francophone. En ce sens, Emmanuel Besnault, en partie formé par Wajdi Mouawad, a accepté de travailler avec nous et de nous faire part de son expérience de comédien⁵⁴. Aujourd'hui lui-même directeur artistique de la compagnie l'Éternel été, il a pris plaisir à partager avec nous ses réflexions quant à son intention, si ce n'est de renouveler, au moins de repenser la matière théâtrale contemporaine par une approche novatrice du répertoire classique (Molière, Marivaux, Shakespeare, etc.⁵⁵). Enfin, Margaux Eskenazi et Alice Carré ont donné encore plus de sens à notre démarche, particulièrement lors de la fin de la rédaction de cette thèse, car leur levier artistique réside en partie dans la volonté de visibiliser les écritures et les artistes francophones sous-

⁵⁴ Lire à ce propos BESNAULT, Emmanuel, « 2015-2020 : chronologie chaotique d'une collaboration prolifique. Journal de bord d'un comédien », in DUPOIS, Gaëtan, LLOZE, Evelyne (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 145-152.

⁵⁵ Voir à cet égard les spectacles *Scapin* ou *Fantasio*, présentées, par exemple, au festival d'Avignon ces dernières années.

représentés dans la création actuelle⁵⁶. Ayant elles-mêmes porté leur attention, dans un premier temps, aux écrivains de la Négritude (Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor), du Maghreb (Kateb Yacine, Assia Djebar) et même de la philosophie des Caraïbes (Édouard Glissant) ; elles essaient à présent, nous semble-t-il, d'imposer certaines figures culturelles sur la scène française. C'est en tout cas leur volonté dans *Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre* et *Et le cœur fume encore*. Elles deviennent, aux côtés de la compagnie Nova, les passeuses de cette culture oubliée, parfois piétinée par des siècles de colonialisme et de racisme systémique. La scène se change, chez ces artistes, en une tribune où se délivrent des harangues, où s'exposent des idées et où s'entremêlent les voix des artistes du XXI^e siècle, aux côtés de celles de leurs prédécesseurs, exhumées à l'occasion pour (r)éveiller la conscience du public. Si ce théâtre se rapproche beaucoup plus d'un théâtre militant – aussi au regard de *1983*, leur dernière création, qui donne la parole au monde ouvrier, sur fond historique de Marche pour l'égalité – il entretient de profondes connexions avec la dramaturgie mouawadienne, pensée pour provoquer son public, faire réfléchir à la façon dont s'organise le monde et à soulever, très certainement, une interpellation qui relève sensiblement du « politique⁵⁷ ».

Enfin, cette confrontation au « terrain » s'est exprimée par la mise en place de projets culturels, au croisement du domaine scientifique et de la pratique théâtrale. Dans le cadre d'un cours de littérature générale (XX^e siècle), dispensé aux élèves de Licence en 2020, nous avons mis en place un partenariat avec la Comédie de Saint-Étienne, après avoir rencontré Arnaud Meunier, autour d'un petit stage de pratique théâtrale. Pensée en relation avec le comédien Stéphane Piveteau, cette rencontre devait faire se confronter notre lecture du texte de *Littoral*, mais aussi celle des étudiant.e.s et du comédien à des exercices de plateau qui, de toute évidence, nous auraient conduit à percevoir la création du dramaturge autrement. Si ce projet a dû être annulé à cause de la Covid-19, il nous a toutefois permis de comprendre les logiques des dynamiques culturelles d'action locale et la façon dont nous pouvions, d'une part, imaginer la rencontre entre un enseignement théorique et pratique du texte théâtral dans le cadre de l'Université et, d'autre part, approcher différemment les textes du répertoire mouawadien. Ces dialogues féconds, tant avec l'École de la Comédie que le Conservatoire de Saint-Étienne, ont renforcé le sentiment qui était le nôtre, à savoir qu'un travail de recherche en théâtre contemporain

⁵⁶ L'entretien se trouve en annexe 15.

⁵⁷ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce terme, notamment en nous appuyant sur les travaux de Muriel Plana, d'Olivier Neveux ou de Pascal Vacher et que nous prendrons plaisir à citer tout au long de ce travail.

exige bel et bien d'aller à la rencontre des partenaires culturels locaux. Ces dynamiques sont d'autant plus essentielles qu'elles mettent en exergue l'extrême nécessité de les rendre visible dans des territoires comme Saint-Étienne, où certaines institutions culturelles sont en souffrance et parfois peu fréquentées. En ce sens, rédiger cette thèse équivaut *in fine* à s'engager, au moins du point de vue des idées, pour la pérennité d'un maillage culturel territorial qui doit faire l'effort de s'ouvrir à tous les publics, sans aucune distinction sociale.

C. Autres domaines disciplinaires évoqués

Dans un dernier temps, nous tenons à mentionner, en quelques mots, les autres domaines scientifiques abordés et justifier leur intérêt. Il nous semble en effet qu'une approche strictement littéraire n'aurait pas vraiment été concluante en ce qu'elle demande une recontextualisation historique, mais aussi philosophique et anthropologique.

En ce sens, nous avons mobilisé un appareillage critique historique pour éclairer la création du dramaturge qui fait de l'Histoire un véritable *decorum* de ses fables. Par souci de cohérence, nous avons principalement inclus à notre propos des historien.ne.s ayant travaillé sur les conflits du XXe siècle (Johann Chapoutot, George L. Mosse, Enzo Traverso, par exemple), ou alors sur la situation ô combien complexe du Proche et du Moyen Orient (Georges Corm, Leyla Dakhli ou encore Amin Maalouf qui peut être considéré, somme toute, comme l'un des penseurs contemporains les plus féconds concernant cette région). Ainsi ces références ont-elles été une manière de recontextualiser, avec rigueur, l'écriture de notre corpus, et de l'historiciser tout en l'ancrant dans un paysage politico-culturel utile à leur compréhension.

De plus, un détour par les études philosophiques a aussi été essentiel. Rappelons que Wajdi Mouawad lui-même est un lecteur de philosophie, notamment celle de Jan Patočka, que nous avons eu plaisir à découvrir. Mais c'est surtout la pensée d'Hannah Arendt qui constitue un des fils rouges de nos recherches. Sa lecture de l'Histoire du XXe siècle, de la naissance des totalitarismes modernes, et sa perception du « mal » qui, nous le savons, a fait couler tant d'encre à partir du procès Eichmann, nous paraît pourtant fondamentale et éclairante pour qui souhaite s'intéresser à la littérature de cette époque. Cela nous a par ailleurs donné l'occasion d'analyser avec singularité la trajectoire de certains personnages tragiques. Car si le théâtre de Wajdi Mouawad est, pour ainsi dire,

« historique⁵⁸ », c'est parce qu'il représente ces humains qui l'ont construit, parfois (souvent ?) malgré eux, et qui se sont trouvés prisonniers de cette « terrible machine qui [les] broie.⁵⁹ » Ces références ont aussi été complétées par la lecture de Theodor W. Adorno ou de Paul Ricoeur qui, à leur tour, viennent interroger la question de la mémoire et du temps historique dans leurs ouvrages. Enfin, et parce que l'esthétique mouawadienne est aussi rhizomique et mouvante, la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari a été, à bien des occasions, notre salut et a rendu lumineuse notre approche de la littérature du XXI^e siècle.

Enfin, et dans une moindre mesure, notre propos inclut dans sa démarche quelques travaux anthropologiques et psychanalytiques. Ces références ponctuent simplement notre réflexion, lui fournissent des éclairages occasionnels, mais n'en restent pas moins relativement pertinents. La pensée de Claude Lévi-Strauss, que nous savons primordiale en Sciences Humaines a facilité notre approche de la représentation des liens de parenté en littérature, et plus particulièrement chez Wajdi Mouawad, en même temps qu'elle a été source de réflexion quant aux relations entretenues entre les humains et l'ensemble du vivant. De manière tout autant ponctuelle, les travaux de Boris Cyrulnik et de Donald Winnicott ont été mobilisés autour du motif de l'enfant/l'enfance, et des processus de résilience qui s'expriment chez les personnages mouawadiens, pour la plupart en transition entre le monde de l'enfance et celui de l'âge adulte. De près comme de loin, ces recherches ont apporté une épaisseur scientifique et théorique à la question du traitement des filiations dans le théâtre francophone ultracontemporain.

P R É S É N T A T I O N D U C O R P U S : D É P A S S E R L ' É T U D E D U S A N G D E S P R O M E S S E S

A. Présentation du corpus principal et élargi

Pour mener à bien cette étude, nous réunissons ici un corpus qui répond à un triple enjeu. Tout d'abord, nos pièces doivent se définir comme des « tragédies de la filiation ». Elles mettent donc toutes en scène un personnage – souvent un.e héritier.ère – qui est confronté.e aux ruptures de sa filiation (quel qu'en soit le motif : guerres, violences,

⁵⁸ Nous employons ici des guillemets car des nuances et des précisions sont apportées dans la première partie de notre thèse.

⁵⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Montréal /Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009, p. 86.

disparition d'un parent, transmission d'un testament, etc.) et qui doit, en réaction à cela, établir sa quête des origines pour certes les comprendre, mais aussi pour refonder ses identités. Cette première entrée a dès lors fait émerger plusieurs pièces du répertoire mouawadien, dont la sélection a été affinée par deux autres contraintes « chronologiques ». Il s'agit, en effet, de dépasser la seule représentation des pièces de la tétralogie. De ce fait, nous avons tenu à intégrer des fables qui sont à ce jour peu commentées, soit parce qu'elles sont antérieures au *Sang des promesses* et sont tombées dans un relatif oubli⁶⁰, soit car elles ont été écrites après et qu'elles sont soumises, pour revenir aux hypothèses de Pierre Katuszewski et de Kevin Keiss, à un processus d'invisibilisation puisque les recherches contemporaines en études théâtrales s'intéressent davantage aux écritures de plateau.

En définitive, notre corpus principal gravite autour de dix pièces, publiées sur une période de dix ans (2008/2018 – même si quelques-unes ont été écrites bien avant ce bornage, mais qu'importe). Nous avons alors choisi, comme premier ancrage, les quatre pièces « fondatrices » de la production théâtrale de Wajdi Mouawad. Si *Ciels*, le dernier texte du quatuor, se démarque des trois autres par une relative originalité⁶¹, tant narrative qu'esthétique, il reste néanmoins intéressant au regard de notre sujet. En effet, ces différentes fables mettent en scène un ou une héritier.ère qui se retrouve confronté.e aux silences de ses ascendant.e.s . D'ailleurs, souvent, elles s'ouvrent sur la disparition d'un parent, dont la mort précède en général l'ouverture du texte, et qui plonge les personnages dans un profond mal-être existentiel. C'est ainsi que Wilfrid, dans *Littoral*, apprend la mort de son père pendant qu'« il tirai[t] la baise de [s]a vie !⁶² » là où Jeanne et Simon, les jumeaux d'*Incendies*, sont convoqués chez le notaire Hermile Lebel. Ce dernier leur remet un testament énigmatique, dans lequel leur mère, Nawal Marwan, leur demande de retrouver un frère et un père dont ils ignoraient jusqu'alors l'existence. Nous le saisissons, la mort du parent induit la crise ontologique des personnages, en même temps qu'elle réclame d'eux une exhumation du passé, un arpentage des liens filiaux qui a pour objectif de lever les silences d'une transmission précisément muette et à la parole trouée. La

⁶⁰ Ce qui a aussi constitué une difficulté dans l'organisation du corpus, puisqu'aucune pièce antérieure à la tétralogie ne peut vraiment être considérée comme une tragédie de la filiation – à l'exception de *Seuls* mais qui est relativement bien traitée dans les études critiques. En ce sens, la production qui précède l'année 2009 a été intégrée au corpus élargi, et paraît donc secondaire dans notre approche.

⁶¹ Il est à cet égard qualifié de « contrepoint », et est écrit comme « une discrétion, un lieu d'omission volontaire, insensible à la lecture. », selon Charlotte Farcet, dans sa postface de la pièce. MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009, p. 117.

⁶² MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009, p. 14.

situation est quelque peu différente dans *Forêts* et dans *Ciels* qui s'ouvrent d'une autre manière, sans pour autant évacuer la problématique de la filiation. Le troisième volet de la tétralogie débute en effet lors d'une fête d'anniversaire qui dégénère très rapidement, après la crise d'épilepsie d'Aimée, provoquée par une tumeur cérébrale qui n'est autre... qu'un reste du fœtus de son jumeau. À un stade encore embryonnaire, ce dernier a été « absorbé » par le métabolisme d'Aimée et s'est logé dans son cerveau ; drôle de situation qui, au niveau dramaturgique, pose les premiers jalons d'une transmission intra et intergénérationnelle dont les entrelacs seront finalement explorés par Loup, la fille d'Aimée. Ainsi, progressivement, la fable – tout en ancrant son propos dans une perspective historique nette et explicite – va se construire autour la quête des origines de cette héritière dont l'arbre généalogique se déploie sur huit générations. Pièce tentaculaire, labyrinthique et rhizomique, elle apparaît comme la plus aboutie des fictions de Wajdi Mouawad – la plus ambitieuse certainement – mais dérange souvent par sa structure, complexe à analyser, ce qui explique en partie sa faible présence dans les études scientifiques. Enfin, *Ciels*, quant à elle, s'offre au public comme un cri, celui de Charlie Eliot Johns, « cri hypoténuse puisqu'il relie *Ciels* à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*.⁶³ » Cette fable, qui met un terme à la tétralogie, la conclut par conséquent. Sans en résumer les enjeux, elle met en scène de nouvelles perspectives dramaturgiques et scénographiques et se présente comme une réflexion sur le terrorisme contemporain, dans le sillage des attentats du 11 septembre 2001. De plus, elle met en scène un conflit générationnel, au sein duquel la jeunesse ne parvient pas / plus à dialoguer avec ses ancêtres. Si la quête des origines s'expose alors sous d'autres modalités, elle est pourtant présente en filigrane, comme cachée derrière la panique qui s'empare des personnages principaux quand ils se rendent compte qu'ils ne sont pas parvenus à déjouer les attentats organisés par une jeunesse vengeresse, privée de récits transmissifs et en perte de repères.

À ces fables s'ajoutent deux pièces issues du cycle « Domestique », entamé par Wajdi Mouawad en 2008, avec l'écriture et la représentation de *Seuls*. S'en est suivie la rédaction de *Sœurs* (2015) et, très récemment, celle de *Mère* (2021) actuellement jouée au Théâtre de la Colline, et que nous n'avons par conséquent pas pu intégrer dans notre corpus d'étude⁶⁴. Bien qu'écrites tardivement – elles s'inscrivent pleinement dans la

⁶³ Propos de Wajdi Mouawad lui-même, in MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009, p. 10.

⁶⁴ Ce cycle devrait être poursuivi et terminé par l'écriture de *Père* et *Frères*, bien que ces hypothèses doivent être confirmées dans les prochaines années. Voir, si besoin, les éléments disponibles en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Mere/ensavoirplus/idcontent/114188>

création ultracomporaine – elles évoquent à leur tour l'enquête généalogique, mais en faisant évoluer sa représentation. Ainsi, *Seuls* met en scène Harwan, un jeune doctorant qui travaille sur le théâtre de Robert Lepage et qui ne parvient pas à terminer sa thèse. La pièce, qui est d'ailleurs jouée au plateau par Wajdi Mouawad lui-même, sous la forme d'un seul en scène, devient alors un espace de réflexion sur la vie du dramaturge, mais aussi sur sa relation filiale, puisqu'il ne parvient plus vraiment à communiquer avec son père. La question du déracinement, de l'exil et de la langue natale façonne finalement cette narration qui, dans le texte comme sur la scène, devient en même temps une sorte de laboratoire, d'espace de création innovant, où le dramaturge se fait écrivain autant que plasticien. La quête des origines se double par-là d'une quête du geste artistique, souvent métathéâtral qui déroute le public, le confronte à la peinture et à de nouvelles façons de communiquer... dans le silence étourdissant des territoires de l'enfance. À son tour, *Sœurs* envisage la réflexion sur le fait généalogique en changeant de paradigme, et en se focalisant sur son aspect mémoriel. On y retrouve Geneviève Bergeron, médiatrice en zone de conflits, et Layla Bintwarda, experte en sinistre. Ces deux personnages, l'une canadienne, l'autre libanaise, se rencontrent dans une chambre d'hôtel d'Ottawa et, sans en sortir, remontent ensemble le fil de leurs origines, autour d'une sororité renouvelée. Ce geste, cette relation retrouvée leur offre en outre la possibilité de revenir sur les conflits du passé (guerre civile libanaise, politiques d'assimilation culturelle, exils) qui ont à jamais modifié leur trajectoire de femmes.

Deux autres pièces sont aussi issues d'un cycle, celui des réécritures des tragédies sophocléennes. De cet ensemble, seules deux tragédies ont été publiées : *Inflammation du verbe vivre* (2016) et *Les Larmes d'Œdipe* (2016). Intégrées dans l'opus *Des mourants*, elles se déploient comme une transposition des structures antiques à l'époque contemporaine. Les deux fables mettent en effet en scène des personnages qui, venus de l'Antiquité, traversent à présent la crise économique grecque de 2008, s'efforçant tantôt de trouver du sens à leur existence dans ce paysage fait de ruines, cherchant tantôt une sépulture pour renouer, en grande partie, un dialogue intergénérationnel rompu. Dans ces textes est prégnante la nécessité de refonder une fraternité par-delà la mort, et de retisser des relations entre les humains, que les crises économiques préféreraient certainement voire dissolues, en ce qu'elles peuvent s'ériger en sources de résistance et de contestation. Les liens de parenté, fondamentaux dans la tragédie grecque, sont ainsi réinvestis mais

soulèvent, par effets de distorsion et de télescopage des éléments temporels et spatiaux, de nouvelles stratégies narratives et discursives.

Enfin, deux dernières pièces parachèvent cet ensemble, bien qu'elles paraissent fonctionner « en autonomie ». Néanmoins, chacune contient sa propre cohérence et traite du motif de la filiation. Il s'agit de *Journée de noces chez les Cromagnons* (2011), dont la structure et la composition sont assez singulières. Elle représente une famille, probablement libanaise, qui essaie d'organiser le mariage de l'aînée Nelly, tandis que les bombes pleuvent sur la ville (faisant référence, très certainement, à la guerre civile). Cependant, il est intéressant de préciser que ce texte a en fait été écrit en 1991 pour n'être publié qu'après vingt ans de corrections. Nous sommes donc face à une œuvre qui se rapproche d'une écriture de l'absurde (dans sa préface, le dramaturge explique qu'il travaillait conjointement sur *En attendant Godot* de Samuel Beckett), mais qui porte en elles les premiers *topoi* d'écriture chers à Wajdi Mouawad. Très peu commentée, elle s'inscrit pourtant dans la continuité d'une pensée qui cherche à analyser les attachements confessionnels des humains, questionne leurs positionnements communautaires et interroge nos capacités à fonder nos familles et nos relations en fonction de ces déterminations souvent claniques. Ce sont en tout cas ces réflexions, souvent corolaires au motif de la transmission, qui gouvernent l'écriture de ce texte, dépositaire d'une « courbature » qui, selon l'écrivain, l'a arraché « à la rancune que le monde de [s]es parents a nourrie envers tous ceux qui n'étaient pas du même village, de la même confession, de la même pensée.⁶⁵ » Par ailleurs, nous remarquons que ce constat a bien à voir avec le sujet qui nous intéresse, et constitue un motif de rapprochement avec le dixième texte du corpus, *Tous des oiseaux*, écrit en 2018. Car c'est cette volonté d'aller à la rencontre de l'autre, de son propre ennemi – présupposé, en tout cas – des autres communautés, que Wajdi Mouawad explore alors. Cette pièce décentre son approche et place sa fable dans un contexte géopolitique complexe mais connu du grand public : le conflit israélo-palestinien. Certains invariants dramatiques sont réemployés (et, en premier lieu, la quête originelle d'Eitan), tout en conférant à la question de la langue une primauté toute particulière. Car si le texte est publié en français, la pièce est jouée, elle, en quatre langues : l'anglais, l'allemand, l'arabe et l'hébreu. Cette polyphonie linguistique devient essentielle à la compréhension d'un monde à présent pleinement

⁶⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Journée de noces chez les Cromagnons*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2011, p. 9.

mondialisé, où les trajectoires des individus se croisent sans cesse. Et c'est le texte qui a connu, après le quatuor, le plus grand succès auprès du public – alors qu'il se joue, pourtant, sur une durée de près de quatre heures. Le spectacle a tourné pendant plusieurs années et a conquis un public relativement jeune, peut-être parce qu'il l'intègre justement à son propos, tout en faisant l'éloge du partage des cultures. En ce sens, la fable est libératrice à maints égards et offre une véritable rédemption à celui qui accepterait de recevoir cette peinture du monde faisant l'éloge de l'altérité et du respect mutuel.

Cet ensemble de dix textes semble alors suffisamment massif, cohérent et s'inscrit dans un positionnement justifié au regard de la littérature critique. Son unité thématique, problématisée autour de la quête originelle et des dynamiques transmissionnelles, intègre aussi en son sein des œuvres suffisamment espacées dans le temps. Cela offre la possibilité de broser le portrait d'un théâtre dont les caractéristiques et les motifs endogènes permettent de mettre en avant certaines audaces et tentatives de dépassement, pour cette écriture qui ne se résigne jamais à l'immobilisme. Toutefois, la mise en valeur de pièces antérieures à 2009 ou de textes rarement étudiés par la critique, est possible grâce au corpus élargi. Nous n'avons pas cherché à mentionner *toutes* les pièces du dramaturge, mais à sélectionner celles qui se rapprochent le plus de notre sujet et de nos interrogations. Ce sont donc surtout *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (2004), *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* (2008), *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance* (2011) et *Victoires* (2017) qui sont mobilisées. Elles apportent un éclairage supplémentaire au corpus principal, et en valident certaines représentations. Nous avons aussi mentionné, très ponctuellement, deux des récits de Wajdi Mouawad : *Visage retrouvé* (2002) ainsi qu'*Anima* (2012) qui, à notre sens, peut se définir comme l'un des grands romans du XXI^e siècle. C'est surtout ce texte auquel nous nous sommes intéressé, mais toujours à la marge ou en notes, car il aborde sciemment les problématiques traitées dans notre thèse. Le personnage principal, Wahhch Debch, se livre notamment à sa quête originelle après le viol et meurtre de sa femme, alors enceinte. Ce récit à suspense, aussi fondé comme une invitation au voyage, tant géographique que mémoriel, questionne nos rapports filiaux et engage également une véritable réflexion écopoétique, dans laquelle les frontières entre les mondes de l'humain et de l'animal sont poreuses, perméables, et invitent à renégocier nos perceptions du réel. Enfin, l'évocation des filiations brisées par la guerre civile libanaise et, plus largement, par les conflits de

l'époque moderne, a attiré notre attention car *Anima* se caractérise, en quelque manière, par une esthétique de l'horreur et de la violence.

B. Problématisation et structure du propos

En conséquence, ce travail de thèse dégagera plusieurs axes de réflexion, qui problématiseront le propos et tenteront de cerner autant la singularité du théâtre de Wajdi Mouawad, que son inscription dans une tradition littéraire bien marquée, en partie héritée de l'Antiquité. En ce sens, il s'agira de percevoir le motif des filiations au carrefour de plusieurs esthétiques théâtrales, étudiées dans leur perspective diachronique mais aussi synchronique. L'intérêt sera d'analyser ce double mouvement de création, qui se réclame tant de la tragédie traditionnelle que d'un geste artistique renégocié, puisant ses sources dans une littérature francophone contemporaine bouillonnante, caractérisable par l'hybridité de ses formes et contenus. Mais nous aurons aussi à cœur d'étudier le motif des filiations comme la construction d'une dramaturgie multipolarisée et tentaculaire, qui interroge les dynamiques d'héritage et de transmission en les inscrivant dans le temps long de l'Histoire. Il ne s'agira pas de démontrer, pourtant, que le théâtre du dramaturge est historique ; mais plutôt qu'il redéfinit ses contours, grâce à la matière historique, pour finalement mettre en scène une esthétique de la violence et de l'horreur, tout autant que du témoignage, du trauma et de la mémoire. Ces différentes dynamiques nous mèneront alors à des questions d'esthétique de la réception du théâtre contemporain. Nous nous demanderons, à partir de là, comment ce motif amorce une réflexion tant poétique, poéthique que politique sur la condition humaine, visant à provoquer un éveil des consciences du public. Ce dernier est alors enjoint à refonder, peut-être – nous l'espérons fortement – ses relations avec autrui et à rêver d'un monde peut-être pacifié, dans lequel chacun.e aurait enfin sa place.

Pour ce faire, la première partie de notre propos recontextualise l'œuvre du dramaturge, tant d'un point de vue littéraire qu'historique. Il s'agit d'étudier les tragédies de la filiation dans la perspective des conflits qui ont agité les XX et XXI^e siècles, tout en dégagant les premiers enjeux d'une écriture marquée par l'exil qui amène à la fragmentation de l'esthétique mouawadienne. Nous reviendrons aussi sur les caractéristiques de cette écriture, dite *francophone*, qui représente dans ses drames les traumas et traumatismes de l'artiste, souvent fictionnalisés. Ils conduisent d'ailleurs à faire de ce théâtre un théâtre du témoignage, de la parole retrouvée, visant parfois à reconstruire et à renommer ce qui, pendant des années, n'a pas pu l'être. C'est grâce à ces

premiers éléments que nous en viendrons à la question de la représentation des lignages généalogiques, dont les héritages sont souvent fragmentaires en ce qu'ils découlent des blessures historiques, mémorielles et transmissionnelles et qui saturent la création du dramaturge.

Il conviendra ensuite d'étudier la manière dont les jeunes personnages, c'est-à-dire les héritier.ère.s de ces transmissions trouées, tentent d'intérioriser ces héritages silencieux et bien souvent spectralisés pour, dans un dernier geste, les dépasser et s'en affranchir. En ce sens, nous verrons que les quêtes des origines se présentent comme des manières de s'ouvrir à l'altérité (celui ou celle que je ne connais pas : mon ancêtre, mais aussi mon contemporain, l'individu qui vit dans le même monde que moi) et amorcent la renégociation de filiations dont l'extension ne se fait plus tant de manière verticale qu'horizontale. Les enquêtes généalogiques deviennent finalement une manière de former ce que l'on peut nommer des « filiations-monde », à l'origine d'une poét(h)ique de la réconciliation. Car l'altérité a cela de miraculeux : elle permet de dépasser sa propre douleur et ses propres blessures, au profit de nouvelles relations familiales, mais aussi amoureuses, amicales et qui incluent même d'autres espèces, à commencer par celle des animaux.

Enfin, nous verrons comment le traitement des filiations exige en dernier lieu une réflexion sur les phénomènes de résilience et de consolation. Nous tenterons de voir s'il est possible, après l'horreur, de reconstruire les fondements d'un monde pacifié, dans lequel le dialogue intergénérationnel peut être de nouveau possible. Ces considérations nous amèneront finalement à appréhender le théâtre de Wajdi Mouawad dans son sens poétique et politique – et non pas militante. Cela demande aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s d'interroger le monde dans lequel ils vivent et de puiser, dans ces fables, des leviers d'action et d'espoir afin que la littérature ne reste pas lettre morte ; mais qu'elle participe vraiment à la création d'un monde qui oublie trop souvent ce qu'il pourrait apprendre d'elle. C'est sur cette dernière considération que nous souhaitons terminer ce propos car nous croyons profondément à l'urgente nécessité d'écouter nos artistes dans une époque de toute part assaillie par des problématiques auxquelles elle n'avait jamais été confrontée auparavant.

PREMIÈRE PARTIE

Les filiations à l'épreuve du réel : guerres et fiction(s) dans la
création mouawadienne

I Introduction

« [...] les actions des hommes ressemblent à des gestes de pantins manœuvrés par une main invisible derrière le décor, de sorte que l'homme est comme le jouet d'un dieu. Il est remarquable que ce soit Platon, qui n'avait aucune idée du concept moderne d'Histoire, qui ait inventé la métaphore de l'acteur en coulisse qui, dans le dos des hommes agissant, tire les ficelles et est responsable de l'histoire. Le dieu de Platon ne fait que symboliser le fait que les histoires vraies, par opposition à celles que nous inventons, n'ont point d'auteur ; comme tel c'est le véritable précurseur de la Providence, de la « main invisible », de la nature, de l'« esprit du monde » [...] etc., qui ont servi aux philosophes de l'Histoire, chrétiens et modernes, pour tenter de résoudre le problème d'une Histoire qui doit bien son existence aux hommes mais qui n'est évidemment pas « faite » par eux.⁶⁶ »

Hannah Arendt

Revenir un court instant à Hannah Arendt, et à son essai *Condition de l'homme moderne*, permet de questionner les relations qu'entretiennent les êtres humains et l'Histoire. La philosophe juive rappelle surtout, et c'est ce qui nous intéresse au regard de la création de Wajdi Mouawad, que si la matière historique doit « son existence aux hommes », elle n'est, paradoxalement, « pas « faite » par eux ». Autrement dit, les humains la façonnent en même temps qu'elle leur échappe. C'est à la lumière de cette dialectique que peut, à son tour, être interrogé le théâtre du dramaturge libano-qubécois et la représentation qu'il propose des rapports entre les hommes et les femmes des XXe et XXIe siècles et leur époque, principalement caractérisable par son extrême brutalité. Par conséquent, cette première partie sera l'occasion de recontextualiser l'œuvre de Wajdi Mouawad qui ne peut être dissociée, à notre avis, d'une remise en perspective nécessaire avec l'Histoire contemporaine. Il s'agira dès lors de voir comment les conflits, de la Grande Guerre aux attentats du 11 septembre 2001, ont certes repensé la géopolitique telle que nous la connaissons aujourd'hui, mais ont surtout « invité » l'artiste à inscrire son travail dans une logique diachronique et à s'en faire le dépositaire. C'est, en ce sens, en « se nourrissant » des événements historiques que l'écriture advient, pour finalement

⁶⁶ ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 243.

mettre en scène la violence du monde au sein de laquelle évolueront, tant bien que mal, les personnages tragiques – tout à la fois bâtisseurs et victimes du fait historique.

Toutefois, la compréhension de cette œuvre ne peut strictement se résumer à une recontextualisation historique mais doit aussi être analysée en prenant en compte l'univers des écritures francophones, notamment celles du Machrek et du Québec. En effet, l'œuvre de Wajdi Mouawad, écrivain migrant, peut en partie se définir à l'aune d'une pensée imprégnée par l'exil et le déracinement. Il conviendra alors d'étudier la manière dont la guerre a toujours amené le dramaturge à réfléchir, d'une part, à sa condition d'*homo viator* et, d'autre part, à sa position d'étranger et « d'*outsider*⁶⁷ » ce qui, à de nombreux égards, offre à son œuvre un souffle tout à fait singulier. Ce jeu de résonance avec les littératures francophones nous autorisera à mettre en relation son théâtre avec d'autres (jeunes) écrivain.e.s francophones, du bassin méditerranéen ou de l'Amérique du Nord. Ce dialogue intercontinental et transfrontalier nous semble fécond en ce qu'il dresse les contours d'une littérature contemporaine consciente de sa richesse et de sa capacité à peindre notre époque par le biais d'un regard critiqué éclairé, sinon dénonciateur.

Enfin, l'ensemble de cette large recontextualisation, sur le plan historico-littéraire, nous amènera à étudier la conjonction, chez Wajdi Mouawad, d'une écriture tout à la fois « objective » (par la représentation des conséquences politiques, sociales et culturelles des conflits historiques sur les êtres humains) et « subjective » (puisque le dramaturge pense à partir de son expérience personnelle qu'il souhaite, en créant, rendre universelle). De cette double orientation naît alors un théâtre qui se situe au croisement de la fiction et du témoignage, et dont la porosité des frontières n'aura de cesse d'être questionnée. Et c'est finalement à partir de cette écriture « hybride », marquée par le multiple – puisque nourrie de *topoi* d'écriture et d'influences culturelles des plus variées – que Wajdi Mouawad en vient à composer une nouvelle esthétique, nous semble-t-il, construite sur la mise en scène du motif filial. Penser la transmission intergénérationnelle est dès lors une manière de créer une nouvelle dramaturgie de l'horreur, renégociée à partir de la tragédie antique, mais qui a pour but de déployer une fiction consciente des complexités de l'Histoire en même temps que de sa capacité à en traduire le désastre. Catherine

⁶⁷ Nous nous permettons ici de reprendre l'expression de l'historien Enzo Traverso. TRAVERSO, Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille, Interpréter les violences du XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2011, p. 81.

Naugrette parle, nous le savons, de « paysages dévastés » ; nous souhaitons ici, quant à nous, plutôt étudier ces « filiations dévastées » qui hantent la création de l'artiste francophone et qui forment, qui plus est, un théâtre de la spectralité. Ces dernières problématiques seront finalement une façon d'approcher, dans une perspective métathéâtrale, la composition des fables mouawadiennes et, surtout, leur singularité au sein des créations francophones contemporaines.

CHAPITRE PREMIER

Histoire(s) de (la) violence et violences de l'Histoire dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Avant de strictement nous intéresser au théâtre de Wajdi Mouawad, pour en comprendre tout à la fois la genèse et les sources d'inspiration, il nous faut proposer quelques éléments de recontextualisation historique et littéraire quant aux liens qu'entretiennent le genre théâtral et l'Histoire. Pour être plus précis, débutons ce chapitre en tentant de saisir la manière dont le théâtre a progressivement représenté et mis en scène la guerre et ses violences afin de cerner, au mieux, la création qui nous concerne. Cette série de rappels aura le mérite de nous conduire, progressivement, à une réflexion sur la notion d'exil, elle aussi étroitement reliée à la « marche de l'Histoire », en premier lieu au sein des littératures francophones, mais aussi, plus spécifiquement, dans le théâtre contemporain. Enfin, en dernier lieu, nous tenterons de voir en quoi le personnage tragique, chez Wajdi Mouawad, naît justement de ce croisement, dans l'espace textuel, entre la mise en scène du fait historique et l'élaboration de la fiction. Ce chapitre, pour en résumer les enjeux, aura dès lors pour ambition de se concentrer sur une approche historico-littéraire de la création mouawadienne, afin de mettre en exergue ses principaux invariants et dynamiques d'écriture.

I. RECONTEXTUALISATION HISTORIQUE : GUERRES ET VIOLENCES AU PRINCIPE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE ?

« Dans mes pièces [...] [l]'histoire et la situation historique sont déterminantes (les deux Guerres Mondiales, la guerre du Liban...) : je vois l'histoire comme une goudronneuse dans nos existences. Elle écrase le temps des individus (la guerre civile libanaise a défait de nombreuses familles) et fait apparaître des thèmes adjacents (nostalgie, mélancolie...).⁶⁸ »

Wajdi Mouawad

⁶⁸ HOBEIKA, Joséphine, MOUAWAD, Wajdi, « Wajdi Mouawad : « Aller vers l'ennemi, contre sa propre tribu, c'est aussi le rôle du théâtre... » », *L'Orient Le Jour*, 12 décembre 2017, <https://www.lorientlejour.com/article/1089037/wajdi-mouawad-aller-vers-lennemi-contre-sa-propre-tribu-cest-aussi-le-role-du-theatre.html>

I.1. Théâtre, guerres et violences

Nous le savons, la mise en scène de la guerre dans les fables dramatiques est bien sûr antérieure à notre époque – en cela, Wajdi Mouawad n’a rien inventé. Prenons-en pour preuve Sophocle et William Shakespeare, puisqu’ils représentent bel et bien « la guerre », mais surtout puisque le dramaturge libano-qubécois avoue s’inscrire lui-même dans leur continuité. Ainsi concède-t-il par exemple, au festival d’Avignon, lors de la conférence de presse du 6 juillet 2009 :

« Quand j’ai lu Sophocle j’ai eu le sentiment, qu’au fond, j’étais chez moi. Shakespeare, j’[adore] évidemment, mais c’est un jardin dans lequel je me perds encore. Chez Sophocle, c’est quelque chose qui m’avait profondément troublé, c’est le fait que les sept pièces de Sophocle racontent toutes un moment de révélation.⁶⁹ »

Faisant constamment référence aux dramaturges grec et anglais et réinvestissant leurs motifs d’écriture, comme nous le verrons, Wajdi Mouawad revendique un « lien de parenté littéraire » qu’il faut étudier dans la perspective de la représentation de la guerre et de la violence dans le texte théâtral. Si le dramaturge grec, dont sept tragédies nous sont aujourd’hui parvenues, n’a jamais utilisé la guerre comme intrigue principale de ses pièces, force est cependant de constater qu’elle se présente toujours comme un arrière-plan, ou, en d’autres termes, une « toile de fond ». *Ajax* ou *Philoctète*, pour ne citer qu’elles, font en effet référence à la guerre de Troie même si cet événement s’apparente toujours à une intrigue extérieure à l’action. En d’autres termes, elle n’est jamais placée en tant que propos principal de la fable. Ainsi les personnages vont et viennent parfois d’un lieu de paix à un lieu de guerre mais ne *font* jamais, à proprement parler, la guerre. Cela n’exclut cependant pas une écriture de la violence en ce que l’évocation des batailles modifie tout de même les rapports sociaux et filiaux. C’est le cas d’*Œdipe à Colone*, pièce dans laquelle une référence claire est mentionnée, la mythique guerre des sept chefs :

« POLYNICE. [...] Et maintenant pourquoi suis-je venu ici ? Pour t’apporter, ô père, une requête suppliante, en mon nom comme au nom de tous mes alliés, qui, à cette heure même, avec leurs sept colonnes, leurs sept lances au poing, assiègent la plaine entière de Thèbes.⁷⁰ »

La mention du conflit apparaît en effet en arrière-plan et semble agir sur les liens de filiation (puisque’en demandant le soutien de son père, Polynice réclame symboliquement

⁶⁹ MOUAWAD, Wajdi, Conférence de presse du 6 juillet 2009 au festival d’Avignon, ressource en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral-1985/ensavoirplus/idcontent/15754>

⁷⁰ SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, in *Tragédies complètes*, traduction de Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1973, p. 395.

la réhabilitation de son nom dans la filiation des Labdacides, après lui-même avoir renié son propre père) plutôt que d'apparaître comme une action « centrale » de la pièce. Si la guerre modifie alors les rapports filiaux, ce n'est que par une action indirecte, à contre-coup. De la même manière, David Lescot, dans son essai s'intéressant à la mise en scène de la guerre dans le champ théâtral, évoque l'exemple des *Perses* d'Eschyle pour en déduire le fait suivant :

« Ces quelques considérations [expliquées précédemment dans sa démonstration] n'ont pas vocation à poser la problématique des dramaturgies modernes et contemporaines dans la continuité de l'exemple antique. Elles ont pour unique fonction de constater que la guerre ne se pose pas comme sujet du drame ni dans un rapport d'adéquation évident, ni en toute transparence. Et puisque *La Poétique* aristotélicienne définit la tragédie comme imitation d'une action accomplie par les hommes, force est de constater que celles d'Eschyle échappent à ses préceptes.⁷¹ »

Si l'auteur nous enjoint ici à ne pas nécessairement considérer le théâtre contemporain dans la stricte continuité du théâtre antique, il démontre également qu'en écrivant *Les Perses*, Eschyle opère une stratégie de « contournement » et s'autorise quelques « aménagements⁷² » avec le fait historique, peignant plutôt les vaincus que les vainqueurs. Cette écriture que l'on pourrait dorénavant qualifier de « subjective » modifie par conséquent la réalité historique qui, à l'instar de la création sophocléenne, ne se pose plus comme « sujet du drame ».

Ces quelques rapides constats, suggérés à la lecture du théâtre antique, peuvent aussi être mis en parallèle avec l'œuvre shakespearienne – dont s'inspire tout autant Wajdi Mouawad. La tragédie élisabéthaine connaît un tournant décisif, dès les années 1580, lors de la publication de *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd. Cette dernière impose alors de nouveaux *topoi* d'écriture, tels que l'assassinat, la folie ou la spectralité. C'est dans cette lignée que sont à lire certaines tragédies shakespeariennes, pensées comme des huis-clos qui mettent en scène le déchaînement intérieur des passions de certains personnages. Évoquons *Hamlet* ou *Macbeth*, toutes deux considérées comme des *revenge tragedies*. Ici, l'intrigue tragique se structure avant tout autour d'une filiation bafouée ou d'une volonté d'obtenir le pouvoir, plutôt que d'une mise en scène d'un sujet historique, à proprement parler. Prenons l'exemple le plus fécond, si nous souhaitons être plus précis : dans *Hamlet* la guerre introduit et clôt la pièce, mais n'apparaît pourtant que secondaire,

⁷¹ LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Circé, « Penser le théâtre », Paris, 2001, p. 11.

⁷² *Ibid.*, p. 10.

l'intrigue principale se concentrant surtout sur la vengeance du meurtre du Roi du Danemark par son fils. Toutefois, l'évocation de la guerre ouvre effectivement la pièce :

« *Le château d'Elseneur. Une terrasse sur les remparts. [...]*

HORATIO. [...] et, Hamlet, le vaillant
(Ainsi l'estimait-on de ce côté du globe),
Tua ce Fortinbras. Mais celui-ci,
Dans un accord scellé et dûment garanti
Par la force des lois et l'honneur des armes,
Abandonnait avec sa vie toutes ses terres
A son vainqueur ; notre roi [...].⁷³ »

et la conclut :

« FORTINBRAS. Hâtons-nous de l'entendre,
Et appelons à la partager les plus nobles.
Pour moi, non sans chagrin j'embrasse ma fortune :
J'ai des droits jamais oubliés sur ce royaume,
Cette occasion m'invite à les faire valoir.⁷⁴ »

Le thème de la bataille encadre strictement la tragédie, faisant d'ailleurs écho à l'histoire événementielle d'Angleterre, à laquelle William Shakespeare prête l'oreille, et dont on pourrait dire qu'elle est écrite comme « *a story told by an idiot, full of noise and emotional disturbance but devoid of meaning.*⁷⁵ » Néanmoins, ces références ne sont ni plus, ni moins qu'un « cadrage » historique, contenant le déploiement de l'intrigue, qui va plutôt s'intéresser à la manière dont Hamlet, par exemple, va bien pouvoir venger son père. Le dramaturge anglais, comme le faisait à sa manière Sophocle, emploie donc dans ses fables la représentation de la guerre comme support de l'intrigue filiale et familiale – tout aussi absurde qu'elle puisse être.

À la même époque, en France, la tragédie accuse un nouveau tournant lors des XVIe et XVIIe siècles. Le pays sort d'un massif bain de sang engendré par l'opposition meurtrière entre catholiques et protestants⁷⁶. Ces massacres sont un tournant majeur puisqu'ils « brutalisent⁷⁷ », par leur extrême violence, la société et constituent un réel

⁷³ SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2016, Acte I, scène 1, p. 27-34.

⁷⁴ *Ibid.*, Acte V, scène 2, p. 255.

⁷⁵ SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2016, Acte V, scène 2, p. 141 : « [...] C'est un récit / Plein de bruit, de fureur, qu'un idiot raconte / Et qui n'a pas de sens. »

⁷⁶ Ces Guerres de religion ont notamment marqué les arts, comme l'atteste le tableau de François Dubois, *Le Massacre de la Saint-Barthélémy de 1572*, aujourd'hui exposé à Lausanne.

⁷⁷ Bien qu'ici anachronique, nous emprunterons tout au long de notre étude le terme de « brutalisation » à George L. Mosse, in *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, Hachette, Paris, 1999.

trauma collectif. Christian Biet indique en ce sens que « l'un et l'autre camp se sont référés à la notion d'*holocauste*, prise au sens religieux et littéral du terme.⁷⁸ » Nous connaissons le sens lexical du terme « Holocauste » qui, dans son acception sémantique religieuse définit le sacrifice, mais nous savons aussi que cette occurrence a souvent été employée, au XXe siècle, pour caractériser la Shoah. En conséquence, ces Guerres de religion peuvent être mises en perspective et ainsi être perçues comme une catastrophe ayant brutalement modifié les imaginaires collectifs, comme le précise toujours Christian Biet, qualifiant les massacres de :

« [...] catastrophe à laquelle les contemporains se réfèrent comme événement radical du monde d'alors, un pire absolu de ce que l'humanité peut produire d'inhumain, une horreur qu'il faudrait peut-être oublier et/ou sur laquelle il est pourtant nécessaire de faire retour, pour tenter de la penser.⁷⁹ »

Dès lors et en contraste avec l'esthétique sophocléenne et shakespearienne, les guerres de religion provoquent une telle violence que le théâtre français va lui aussi évoluer et devenir le reflet de cette « brutalisation des consciences », si bien que le critique français finit par avouer :

« Et, pour faire écho à l'analyse historique de l'Holocauste du XXe siècle, on dira, en considérant les années 1590-1620, qu'on peut aussi penser (donc analyser historiquement) cet événement à la fois comme la fin d'un monde, comme l'entrée dans la modernité et comme le comble de l'histoire de la civilisation médiévale et renaissante. Les Guerres de religion, ainsi, pourraient être non une rupture, mais un point limite, une limite ultime (mais qui fait passage) [...]»⁸⁰ »

Cette analyse demeure tout d'abord une façon de comprendre le XVIe siècle comme un premier bouleversement tant historique que littéraire en ce qu'il introduit l'« empreinte⁸¹ » d'une violence brutale dans la mémoire et la conscience collective. Si Sophocle et William Shakespeare inséraient plutôt le motif belliqueux comme « paysage dramaturgique », les écrivains de « l'après-catastrophe », pour reprendre les termes de Christian Biet, pensent plutôt, quant à eux, leur création à l'aune d'un trauma collectif consécutif à la guerre. De fait, le rapport au réel se modifie aux lendemains de la Renaissance et induit, indubitablement, une nouvelle façon d'écrire et de penser le genre

⁷⁸ BIET, Christian, « Les théâtres de l'après-catastrophe (XVI^e – XVII^e siècle). Devoir d'oubli et nécessité de mémoire dans le théâtre français d'après les Guerres de religion », *Astérian*, n°15, « Après la guerre », FOURNEL, Jean-Louis, BIET, Christian (dir.), 2016, p. 1.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Nous empruntons ici ce terme à TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 43.

théâtral⁸². Ainsi Christian Biet insiste-t-il également sur le fait que ces événements historiques sont certes un « point limite » dans l'Histoire française et européenne mais que ce point « fait passage ». Il est alors nécessaire d'appréhender la mise en scène des Guerres de religion et des massacres, non comme une fin en soi – ou comme un simple lieu commun littéraire propre à cette époque – mais comme la possibilité d'assurer une transmission. L'écriture qui permet la représentation des conflits devient un moyen d'établir une nouvelle filiation du traumatisme et de sa mémoire à travers les générations en ce que les textes sont destinés à traverser les époques et ainsi à forger une mémoire « atemporelle », commune, visant justement à « faire passage ».

I.2. Écrire pendant et après les Guerres mondiales

Si au siècle de la Renaissance, les Guerres de religion ont été un « événement radical », nous savons que les violences de masse ont également émaillé l'ensemble du XXe siècle⁸³. Ce dernier apparaît toujours aujourd'hui comme l'acmé de la barbarie humaine en ce que les progrès techniques et technologiques ont favorisé l'émergence de nouvelles formes de violences, pour la plupart inédites. C'est en tout cas le constat qu'établit Pierre Pachet, lorsqu'il écrit dans la préface des *Fables du deuil* :

« [...] ce massacre, on le sait, s'est déroulé le plus souvent dans des conditions alors *inédites*, qui mettaient au défi l'imagination des survivants ou des parents meurtris, leur désir de *se représenter ce qui s'était passé* pour telle personne, à tel moment, et de s'en souvenir ou, inversement, de l'oublier. [...] Il s'agissait en effet de massacres à la fois brutaux, massifs, subis, et où l'individualité même des victimes aussi bien que l'intégrité de leur corps étaient souvent perdues, abîmées.⁸⁴ »

Si le préfacier insiste sur le caractère inédit de la Première Guerre mondiale, c'est bel et bien car sa brutalité, poussée au paroxysme, semble apparaître comme « irreprésentable ». Cette difficulté d'exprimer le désastre pour celles et ceux qui l'ont vécu, mais également de se le figurer pour celles et ceux qui sont restés « à l'arrière » témoigne des violences exacerbées de ce conflit. Ce dernier semble d'ailleurs dépasser ce que les humains ont jusqu'à présent vécu, ce qui fait écrire au philosophe Jan Patočka : « [...] les efforts des hommes pour comprendre cet immense processus dépassant chaque

⁸² Christian BIET cite, à titre d'exemple, les tragédies dites « irrégulières » du début du XVII^e qui souhaitent entre autres : « [...] sidérer le spectateur par un éblouissement de violence, l'intéresser par la représentation des mécanismes de la transgression (morale, politique, esthétique) [...] », *art. cit.*, p. 5.

⁸³ Nous nous permettons ici de ne pas nous attarder sur les XVIII^e et XIX^e siècles puisqu'ils n'entretiennent pas réellement de liens avec l'œuvre mouawadienne.

⁸⁴ PACHET, Pierre, préface de TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 9. Nous soulignons.

individu, processus porté par des hommes et qui pourtant excédait la mesure humaine : processus en quelque sorte cosmique.⁸⁵ » Cette pensée peut rappeler celle de Pierre Pachet en ce qu'il évoque la guerre comme un processus certes créé et organisé par l'humain lui-même tout en soulevant, dans un étrange paradoxe, que ce dernier ne parvient pas à comprendre l'ampleur de cette violence⁸⁶. En la qualifiant de « cosmique » et donc, ainsi, d'infiniment grande, le philosophe tchèque accorde à la Première Guerre mondiale un statut inédit dans l'Histoire du XXe siècle et, plus largement, dans l'Histoire de l'Humanité. Cet événement peut dès lors se percevoir comme la genèse ou, en d'autres termes, la « matrice » des conflits qui lui ont succédé et qui ont durablement marqué le genre du théâtre et, de manière générale, la littérature.

Succèdent ainsi très rapidement à l'époque des gueules cassées l'avènement des fascismes et l'époque des totalitarismes. Les guerres se caractérisent dorénavant, et dans la continuité du premier conflit mondial, comme des charniers à ciel ouvert⁸⁷. Le XXe siècle devient ce siècle à « l'extrême de l'humain » dont « les paysages sont dévastés », pour paraphraser Catherine Naugrette⁸⁸, et qui modifie en profondeur tous les genres littéraires. Les conséquences de la Seconde Guerre mondiale, en particulier, sont quant à elles multiples mais nous essaierons de définir les plus pertinentes pour notre étude. Il s'agit tout d'abord de considérer que ce conflit modifie en profondeur le statut même de l'artiste car, comme l'écrit Bertolt Brecht dans son poème « An die Nachgeborenen⁸⁹ », datant de 1939, l'acte d'écriture peut se définir comme un « crime » et cette obligation à faire silence – imposée, notamment, par l'État nazi – est concomitante à la construction et l'organisation des camps de concentration et des centres de mise à mort⁹⁰. La contrainte

⁸⁵ PATOČKA, Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, traduction d'Erika Abrams, Paris, Verdier, 1981, p. 129.

⁸⁶ Les propos d'Hannah ARENDT, que nous citons dans l'introduction de cette partie, méritent d'être ici rappelés, puisqu'ils s'inscrivent dans la continuité d'une pensée philosophique interrogeant, depuis Platon, les liens entre les individu.e.s et l'histoire collective : « [...] pour tenter de résoudre le problème d'une Histoire qui doit bien son existence aux hommes mais qui n'est évidemment pas « faite » par eux. », *op. cit.*, p. 243.

⁸⁷ Pierre PACHET, toujours dans sa préface, rapporte en ce sens les chiffres donnés par Carine Trevisan, quant à la Première Guerre mondiale : « Carine Trevisan rappelle la réalité terrifiante de tels de ces champs de bataille, comme Verdun où, selon un chiffre peut-être légendaire, disparurent 400 000 hommes et où l'on n'identifia que 80 000 corps. », *op. cit.*, p. 10 ; tandis que la Shoah, nous le savons, a causé la mort d'au moins cinq millions de Juifs dans le processus génocidaire nazi.

⁸⁸ NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés : Le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2004.

⁸⁹ Le poème est aisément accessible en ligne. Nous pouvons retenir le vers suivant : « Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt ! », que nous pourrions traduire par : « Dans quelle époque vivons-nous, où / Parler des arbres est presque un crime / Puisque c'est se taire sur tant de forfaits ! »

⁹⁰ Lorsque nous mentionnerons Auschwitz, nous n'utiliserons pas l'expression « camp d'extermination », que l'historiographie contemporaine tend à remettre en question et que nous pourrions considérer comme

au mutisme artistique et littéraire naît bien sûr de la volonté de cacher et, littéralement, de faire taire les horreurs perpétrées par le national-socialisme et de ne pas dévoiler ces crimes de masse, nouveaux dans leur ampleur⁹¹. De ces réflexions découle la deuxième conséquence des conflits : par sa violence, Auschwitz « constitue l'incontournable commencement du monde contemporain.⁹² » Ce constat est notamment à faire aux lendemains du conflit car, si les témoignages de la Shoah n'ont pu être rédigés ou énoncés pendant l'Occupation allemande, l'horreur de la libération des camps et le retour des déporté.e.s a été l'occasion de libérer une parole et de constituer ce que nous appelons aujourd'hui « la littérature des camps ». Cette littérature du témoignage interroge cependant, à l'instar de la réflexion de Theodor W. Adorno qui, à ce jour, a fait couler beaucoup d'encre :

« La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance ce qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.⁹³ »

D'ailleurs, l'écrivain lui-même, face aux tollés suscités par cette affirmation, reviendra à plusieurs reprises sur le sens de son propos et précisera notamment dans *Dialectique négative* que le national-socialisme a simplement « prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture.⁹⁴ » Cette analyse est d'ailleurs reprise par Michel Bousseyroux qui affirme lui-même que le conflit mondial a plongé la culture dans « le temps de son impossible

sémantiquement impropre. Johann Chapoutot, l'un des historiens français spécialistes de la Seconde Guerre mondiale, prend appui sur les analyses de Raoul Hilberg qui, dans *La Destruction des Juifs d'Europe*, forge les termes de « centre de mise à mort » qu'il différencie et distancie des « camps d'extermination » : « [...] Raoul Hilberg a forgé l'expression de « centres de mise à mort » pour insister sur la vision rationnelle, industrielle qui avait présidé à la création des premières fabriques de mort de l'histoire. Hilberg rappelle que les nazis avaient déjà fait l'expérience de camps dans les années 1930, en même temps que d'une méthode nouvelle et efficace d'assassinat : le gaz. À partir de 1941, les centres de mise en mort associèrent camps, gaz et convois de chemins de fer. [...] Le premier centre de mise à mort fut le camp d'extermination de Chelmno (Kulmhof), en Pologne, où furent menées les premières expériences d'assassinat au gaz. Chelmno commença à liquider des convois entiers de déportés à partir de novembre 1941. Vinrent ensuite Belzec, Auschwitz, Majdanek, Sobibor et Treblinka. [...] [L]es opérations de mise à mort se concentrèrent alors pour l'essentiel à Auschwitz, qui devint ainsi synonyme de camp d'extermination et d'Holocauste. ». Il faut donc différencier, nous semble-t-il, les « camps de concentration » dans lesquels les déporté.e.s résidaient et travaillaient dans des conditions qui, souvent, les conduisaient à la mort et « les centres de mise à mort » au sein desquels la plupart des déporté.e.s étaient envoyé.e.s, dès leur arrivée, dans les chambres à gaz. CHAPOUTOT, Johann, « Camps d'extermination (centres de mise à mort), *Violence de masse et Résistance* – Réseau de recherche, [en ligne], publié le 15 février, 2016, accéder le 06/11/2019, <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/camps-d-extermination-centres-de-mise-mort>, ISSN 1961-9898.

⁹¹ Il en sera de même pour les littératures souhaitant dénoncer ou simplement s'exprimer à propos du totalitarisme stalinien.

⁹² NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés : Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 15.

⁹³ ADORNO, Theodor W., *Prismes, critique de la culture et société*, traduction de Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p.23.

⁹⁴ ADORNO, Theodor W., in BOUSSEYROUX, Michel, « Quelle poésie après Auschwitz ? Paul Celan : l'expérience du vrai trou », *L'en-je lacanien*, Érès, 2010, n°14, p. 59.

possibilité.⁹⁵ » La question en suspens reste de ce fait la suivante : qu'est-ce qu'une « impossible possibilité » et comment se sont construits les textes de l'après-Auschwitz, au regard de cette expression oxymorique ? L'hypothèse que nous pouvons d'emblée émettre est que la poésie, et plus largement la littérature d'après-guerre se définit comme aporétique puisqu'il faut *in fine* chercher à définir une nouvelle humanité tout en démontrant qu'elle se fonde paradoxalement sur sa propre inhumanité. Et le théâtre d'après-guerre semble s'inscrire dans cette dialectique en ce qu'il a pour ambition de peindre l'humain dans son nouveau rapport au monde après « la brutalisation des consciences » et l'avènement des traumatismes collectifs. Il est cependant à rappeler que toute pièce écrite après 1945 ne cherche pas à thématiser Auschwitz. Néanmoins, et comme le rappelle Élisabeth Angel-Perez, si les pièces du répertoire de cette époque « ne parlent pas [toutes] d'Auschwitz, elles parlent Auschwitz.⁹⁶ » Ce constat fait des centres de mise à mort, quelques siècles après les Guerres de religion, un nouveau traumatisme collectif dont les incidences sont fortement représentées dans les différentes dramaturgies du XXe (et XXIe) siècle(s). C'est en tout cas ce que semble exprimer l'essayiste, nous semble-t-il, en définissant Auschwitz comme « une langue » ou, en tout cas, une nouvelle façon de décrire et de penser le réel. Réside alors certainement dans cette analyse une partie de la réponse que l'on pourrait faire à l'oxymore établi par Michel Bousseyroux : l'impossible possibilité de la culture et, par analogie, du théâtre, s'exprime peut-être à travers un langage marqué du sceau du traumatisme (tenter de *dire* l'impossible par la possibilité du langage), bien qu'il faille s'en affranchir. De toute façon, il est clair que la littérature ne peut plus s'écrire de la même manière avant et après les crimes de masse du XXe siècle, comme l'avoue à son tour Hannah Arendt, dont les propos sont repris par Catherine Naugrette :

« Nous avons désespérément besoin, pour l'avenir, de l'histoire vraie de cet enfer construit par les nazis. Non seulement parce que ces faits ont changé et empoisonné l'air même que nous respirons, non seulement parce qu'ils peuplent nos cauchemars et imprègnent nos pensées jour et nuit, mais aussi parce qu'ils sont devenus l'expérience fondamentale de notre époque et sa détresse fondamentale.⁹⁷ »

La philosophe appelle ici implicitement à une littérature du témoignage : il faut raconter pour ne pas oublier mais elle insiste également sur le fait que l'État nazi a bel et bien transformé notre époque. Cet événement est en conséquence, comme l'expliquait Christian Biet pour les conflits

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 214.

⁹⁷ NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés*, *op. cit.*, p. 14-15.

religieux du XVI^e siècle, un « point limite » mais qui, malgré tout, fait passage. Faire passage signifie ici rendre possible la naissance d'une nouvelle littérature, peut-être aporétique, peut-être aux prises avec un langage qui ne parvient jamais à décrire « exactement » ce qui s'est produit, mais qui existe tout de même et qui doit transmettre, si ce n'est la mémoire et le souvenir des moments les plus monstrueux de notre histoire, au moins l'expression de leur violence⁹⁸.

De plus, si Auschwitz « fait passage », c'est en ce que le traumatisme qu'il a provoqué dépasse le simple ancrage historique (1939-1945). Les camps de concentration et les centres de mise à mort ont créé un traumatisme collectif dont la mémoire a été entretenue (voire politiquement revendiquée) tout au long des XX^e et XXI^e siècles. C'est d'ailleurs pourquoi Élisabeth Angel-Perez écrit :

« Le chronotope Auschwitz – et c'est là la marque d'un traumatisme profond – résiste à toute tentative de limitation. Auschwitz n'existe pas que pour ceux qui l'ont vécu. Une littérature abondante qui donne à entendre les témoignages d'enfants ou de petits enfants de rescapés le corrobore. Il n'existe pas que dans une temporalité délimitée. La question de la transmission brouille la frontière entre le temps propre du traumatisme et son « après-coup », concept forgé par Maurice Blanchot [...] et qui a à voir avec le retour de l'enfoui, du refoulé mais aussi avec une tentative de rationalisation du passé.⁹⁹ »

C'est parce qu'Auschwitz, comme d'autres traumatismes collectifs antérieurs, a accouché d'une littérature du témoignage, rendue possible par la survie de la mémoire et la volonté d'hommes et de femmes de transmettre et de raconter ce qui s'est produit, que la question d'une filiation apparaît finalement comme centrale. Pensons ici aux textes de Primo Levi, Imre Kertész, Elie Wiesel ou encore de Charlotte Delbo qui ont chacun.e essayé de dire, de transmettre ou simplement d'évoquer (par le récit) une expérience « de l'extrême ». Cependant, le camp de mise à mort polonais fait naître quelque chose d'autre au théâtre, notamment au tournant de l'année 1968, année des révoltes sociales et d'une émancipation – somme toute relative – mais nécessaire des citoyen.ne.s français.e.s – entre autres, car « mai 68 » n'a pas été qu'un phénomène français. La parole se libère et le théâtre se métamorphose comme l'explique toujours Élisabeth Angel-Perez :

« Depuis la lapidation du bébé dans [...] *Saved* (1964) et les scènes de cannibalisme d'*Early Morning* (1967), les « aggro-effects » - ou « aggressivity effects », concept forgé par Edward Bond sur le mode du « Verfremdungseffekt » ou « Alienation effect » brechtien – [...] on est entré dans l'ère de la Nouvelle Brutopie, comme le dirait Barker,

⁹⁸ Nous reviendrons plus précisément, de toute façon, sur les littératures du témoignage dans le deuxième chapitre de cette partie.

⁹⁹ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible*, op. cit., p. 19.

ou encore dans l'ère de la Nouvelle Brutalité, à l'heure du théâtre coup-de-poing, du « In-Yer-Face Theatre », selon l'expression d'Aleks Sierz.¹⁰⁰ »

Une partie du théâtre qui se construit aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale (et si Élisabeth Angel-Perez mentionne principalement des auteurs et autrices anglais.e.s, nous pouvons tout aussi bien accepter cette affirmation pour le théâtre français et dit « francophone ») est par conséquent un théâtre de la brutalité et de la violence. Cela est à mettre en perspective avec la création mouawadienne puisque l'espace des guerres européennes et mondiales du XXe siècle ont fait naître chez une partie des dramaturges de notre époque cette nécessité de dire et de mettre en scène l'horreur et la brutalité dans sa « vérité » propre. Entendons par là que le théâtre qui nous est contemporain est un théâtre qui refuserait *a priori* toute censure et qui pourrait se définir comme un « théâtre coup-de-poing ». Encore une fois, la modalisation s'impose car toutes les dramaturgies contemporaines ne correspondent pas à des écritures de la violence mais force est de constater que les nouveaux enjeux du théâtre corroborent l'écriture et la mise en scène d'un (ou de plusieurs) traumatisme(s), notamment représenté(s) par l'expression de sa (leur) violence. Les massacres et génocides qui ont par ailleurs succédé à la Seconde Guerre mondiale favorisent aussi l'introduction du motif de la guerre comme de l'expression de la violence, tout d'abord dans les rapports sociaux et intersubjectifs à l'intérieur même de chaque pays européen, mais également dans les rapports qu'entretiennent les pays entre eux. Cette nouvelle géopolitique du conflit – guerre froide, génocides ou « épurations ethniques », guerres civiles, etc. – provoque une prise de conscience des artistes européens, comme en témoignent ces propos de Wajdi Mouawad lui-même :

« Pour les gens de notre âge (tous les trois sommes nés aux alentours de 1968), on peut dire, comme une litanie : nous sommes nés à la fin de la guerre du Vietnam et nous nous sommes éveillés avec la guerre du Liban, puis celle de l'Irak contre l'Irak. Nous avons été dépassés par la guerre des Malouines, et puis nous avons senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre en ex-Yougoslavie. Les hécatombes du Rwanda ont été le relais à la guerre du Golfe et ont précédé les ravages du Kosovo. Nous n'avons encore rien compris aux massacres en Algérie et personne ne nous a parlé du Tibet et très peu de la Somalie. Nous sommes devenus adultes avec le début de l'Intifada de septembre 2000 et notre quotidien a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001.¹⁰¹ »

Auschwitz, par sa brutalité et son caractère « inédit », semble avoir ouvert le champ à une époque gangrénée par la violence et les massacres. Wajdi Mouawad rend par conséquent compte de l'absurdité du monde dans lequel il a grandi et évolué. Les négations précédant la

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰¹ MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent et BAECQUE, Antoine, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Paris, POL, 2009, p. 16-17.

mention de l'Algérie le prouvent, ainsi que l'emploi du pronom personnel « nous » qui englobe toute une génération d'artistes (et, plus largement, d'hommes et de femmes) dont il fait lui-même partie. La dernière mention, après cette longue énumération, est celle du 11 septembre 2001, et laisse alors présager un XXI^e siècle lui aussi particulièrement meurtrier. De ce fait, c'est un constat tout à la fois individuel et collectif qui est ici dressé et qui laisse entendre le maintien de la violence dans l'espace du théâtre.

Cependant, avant d'évoquer la manière dont Wajdi Mouawad s'intéresse et reste toujours attentif à la géopolitique mondiale pour créer, revenons un court instant sur l'écriture de la Seconde Guerre mondiale dans *son* théâtre. Pour cela, il faut questionner la chose suivante : Wajdi Mouawad, comme nous l'avons précisé en introduction, est né au Liban en 1968, avant de migrer en France, puis au Canada. Ainsi pourrions-nous émettre l'hypothèse qu'il pourrait être davantage, de ce fait, « familier » des conflits du Proche et Moyen-Orient plutôt que de ceux qui ont eu lieu en Europe, au XX^e siècle¹⁰². Pourtant, comme tout.e citoyen.ne du XX^e siècle, il a tout de même été attentif à la mémoire de la Seconde Guerre mondiale dont il a lu les témoignages et écouté les récits de déporté.e.s. Car au-delà de la littérature des camps, les écritures d'Auschwitz constituent aujourd'hui une véritable culture du devoir de mémoire dont n'héritent pas seulement, à notre avis, les Européen.ne.s, en ce que le conflit a été mondial. C'est également en ce sens que nous aimerions nous distancier des propos de Léa Polverini car si Wajdi Mouawad ne s'inscrit effectivement pas dans la tradition « européenne d'une écriture post-Seconde Guerre mondiale », il n'en reste pas moins que ce dernier convoque, à la fois dans ses œuvres mais également dans ses notes et entretiens, les deux conflits mondiaux comme *matière* de sa création. Il ne s'agit donc pas uniquement, nous semble-t-il, pour le dramaturge de « convoquer ponctuellement » la Seconde Guerre mondiale mais d'en faire, dans ses pièces et en reprenant ses propres termes, « une goudronneuse de nos existences¹⁰³ ». Le « chronotope » Auschwitz est présent dans l'écriture mouawadienne et, comme nous tentons de le démontrer depuis le début de ce travail, les conflits du XX^e sont à étudier comme autant de phénomènes liés les uns aux autres plutôt que comme des faits

¹⁰² En ce qu'il ne les a pas « directement » vécus, ce qui fait d'ailleurs écrire à Léa POLVERINI, dans son mémoire : « [...] sans compter qu'il est nécessaire de garder à l'esprit que l'œuvre de Mouawad ne s'inscrit pas dans la tradition européenne d'une écriture post-Seconde Guerre mondiale marquée par l'après-Auschwitz – bien qu'il en convoque ponctuellement la situation –, mais plutôt dans une double tradition, à la fois orientale et du « nouveau monde », de transmission des histoires, notamment orale. », POLVERINI, Léa, *Codicilles au désastre : réinventer la filiation chez Wajdi Mouawad (Forêts, Temps, Anima)*, mémoire de recherche effectué sous la direction d'Olivier Neveux, École Normale Supérieure de Lyon, 2016, p. 31.

¹⁰³ Voir, au besoin, la citation liminaire de ce chapitre.

séparés¹⁰⁴. D'ailleurs, Wajdi Mouawad observe en partie nos sociétés actuelles en gardant à l'esprit les événements du siècle dernier. Le fait historique se caractérise comme une manière d'interroger le monde contemporain et l'époque dans laquelle il évolue :

« Peut-on lier le traumatisme des grandes guerres européennes au XXe siècle et des camps à la montée d'une suspicion sur le récit et les histoires ? Cette suspicion *ne cesse d'être renouvelée par la violence et la barbarie du monde moderne*, des régimes totalitaires comme du capitalisme. En même temps, cette suspicion a permis d'inventer de nouvelles formes artistiques et théâtrales, de Beckett à Castellucci. [...] 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.¹⁰⁵ »

Le dramaturge met ici en relation l'Histoire du XXe siècle ainsi que la barbarie du monde moderne et contemporain, puisqu'il entreprend une comparaison avec le capitalisme, système économique qui est le nôtre. Qui plus est, en se référant aux propos d'Adorno que nous citions précédemment, Wajdi Mouawad s'inscrit consciemment dans une lignée de penseurs qui revendiquent Auschwitz comme « un fondement » pour créer, écrire et penser le monde. L'écriture théâtrale – et ainsi le détour par un théâtre épique, rendu possible par la narration chez le dramaturge libano-québécois – devient une manière de penser le réel et de possiblement dépasser une dialectique humanité/barbarie que l'on croyait, justement, indépassable. Dès lors, le théâtre se propose comme un matériau artistique en mesure de mettre en place des procédés stylistiques et dramaturgiques pour pouvoir, à nouveau, penser le réel grâce à l'artifice littéraire. En s'extirpant de la « confusion », Wajdi Mouawad se sert du « chronotope » Auschwitz pour donner, à nouveau, un texte théâtral cohérent, narratif¹⁰⁶, défiant d'une certaine manière les théories de l'absurde et de la distanciation, qui s'étaient jusqu'à cette époque construites comme des réponses, entre autres, aux traumas du XXe siècle.

Maintenant que cela est clarifié, observons que les références aux Guerres mondiales sont explicites dans certaines pièces du dramaturge. Le personnage de Lucien Blondel, dans *Forêts*, naît de cette nécessité de faire entrer la guerre dans la diégèse théâtrale. Charlotte Farcet, dans la postface de la pièce, explique en effet qu'en visitant un cimetière ardéchois, Wajdi Mouawad s'est arrêté sur la sépulture d'un soldat, justement nommé Lucien Blondel. Cet homme, qui a vécu de 1856 à 1949, a donc traversé les trois guerres franco-allemandes. Et

¹⁰⁴ Il est en ce sens impossible de lire le conflit libanais et, plus largement, les conflits proche et moyen-orientaux du XXe siècle sans les mettre en relation avec les guerres européennes du même siècle.

¹⁰⁵ MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent et BAECQUE, Antoine, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 38. Nous soulignons.

¹⁰⁶ Les notions de cohérence et de narrativité du texte théâtral seront principalement discutées dans la deuxième partie de ce travail.

puisque ce soldat devient un personnage de fiction, Charlotte Farcet peut affirmer que cette pièce est bien née de ces « [...] hommes qui, durant la Première Guerre mondiale, en 1917, décident de désertir. Ils quittent les champs de bataille et vont se protéger dans une forêt. L'un d'eux s'appelle Blondel. Il sera le seul survivant.¹⁰⁷ » De plus, *Forêts* se déploie sur huit générations et, par ce biais, met en scène la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, Luce Davre (grand-mère de Loup qui, dans la pièce, se lance dans la quête de ses origines) est-elle la fille de Sarah et Samuel, deux résistants du Réseau Cigogne ; tandis que sa mère adoptive, Ludivine Brouillard, meurt à Treblinka en 1944¹⁰⁸. Si la guerre apparaît comme un « arrière-plan » de la fable (qui est, avant tout, une enquête généalogique) elle entrave néanmoins les liens de filiation et modifie le visage même des familles. En d'autres termes, les « personnages-soldats » comme nous pourrions les nommer n'apparaissent à aucun moment sur le champ de bataille puisque leur arrivée dans la fable théâtrale est différée (Lucien Blondel, par exemple, est un déserteur). Il convient donc d'inscrire le théâtre de Wajdi Mouawad dans l'héritage, entre autres, de Sophocle et William Shakespeare puisque les modalités de mise en scène de la guerre semblent *a priori* être similaires. Pour chacun des trois, la guerre « concasse » les personnages. Elle modifie leur trajectoire et leurs filiations généalogiques mais, à aucun moment, cette dernière ne devient pourtant *sujet* de la fable. Ce qui diffère en revanche est la manière dont les conséquences de la guerre (mise en scène et représentation de la violence, de l'horreur, de l'indicible, etc.) sont insérées et intégrées au texte théâtral (plus particulièrement à la tragédie, en ce qui nous concerne) et ce, depuis le XVI^e siècle. Prenons à titre d'exemple *Tous des oiseaux*, pièce dans laquelle David (le père de famille), qui se pense juif, refuse que son fils, Eitan, entretienne une relation amoureuse avec Wahida, une « arabe » :

« DAVID. Cet homme [Etagar] a vu sa mère se faire abattre d'une balle tirée dans l'indifférence d'une cohue à la descente d'un train à bestiaux et depuis cette détonation, que tu le veuilles ou non, il nous incombe, à moi, à toi, à tes enfants et aux enfants de tes enfants une responsabilité de survie puisque personne ne portera à notre place le goût de la cendre de nos familles disparues. [...] La transmission, la chair, le sang. [...] Et les enfants qui naîtront de vous, est-ce qu'ils naîtront juifs si leur mère a le nom qu'elle a ? » (*Tdo*, p. 27-28)

Force est de constater que David se sert de l'Histoire – la mort de la grand-mère tuée à l'arrivée dans un camp de concentration ou de mise à mort – afin de s'opposer à l'union des deux adolescents. La cause historique, aussi éloignée du présent soit-elle, conduit à une conséquence indiscutable : pas d'union possible entre *un juif* et *une arabe*. C'est bien la violence comme

¹⁰⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009, p. 170, postface rédigée par Charlotte Farcet.

¹⁰⁸ Voir l'arbre généalogique en annexe 1.

conséquence de la guerre qui est exposée (et non l'acte de guerre en lui-même) puisqu'il s'agit d'entretenir – ou non – la mémoire tant individuelle, familiale que collective du génocide juif. Nous reviendrons dans les prochains chapitres sur la représentation de la violence chez Wajdi Mouawad, mais ce qu'il faut comprendre est que la Seconde Guerre mondiale apparaît si ce n'est comme un motif d'écriture, au moins comme une manière pour Wajdi Mouawad d'inscrire sa création dans la perception d'une Histoire qui a modifié et modifie toujours les lignages généalogiques et les relations sociales. De ce fait, l'écriture de la Seconde Guerre mondiale s'inscrit chez le dramaturge dans une filiation littéraire et culturelle qui amène à l'écriture d'Auschwitz dans l'espace du théâtre contemporain, tout en conduisant à une écriture du traumatisme.

I.3. Les conflits du Proche et Moyen-Orient

Au-delà des traumatismes collectifs dont la génération de Wajdi Mouawad a hérité, l'écriture de ce dernier est aussi marquée par les souvenirs de sa propre expérience de la guerre du Liban. En effet, il est né dans ce pays en 1968, avant de le quitter pour la France, quelques mois après le début de la guerre civile libanaise, le 13 avril 1975. Rappelons rapidement la genèse et les conditions géopolitiques de ce conflit, pour en relever les traces et les stigmates dans l'écriture mouawadienne. Commençons par le fait que le Liban voit, au lendemain des « accords » Sykes-Picot de 1916, s'installer le mandat français sur son territoire¹⁰⁹. Ce régime de tutelle, comme l'avoue Leyla Dakhli, divise les minorités et crée, évidemment, des rapports de force et zones de conflit sur le territoire libanais :

« La politique française de division des minorités – qu'elle veut faire correspondre à un découpage par États au sein du territoire qui lui est confié – se heurte à de vives résistances non seulement auprès des élites urbaines, mais aussi et surtout dans les zones rurales moyennes qui ne veulent pas remettre en question leur système de gouvernement et d'allégeance [Méouchy, 2004]. La politique française trouve néanmoins un appui dans sa clientèle traditionnelle, celle des chrétiens, ses protégés. [...] À partir des années 1920¹¹⁰, la vie publique se concentre dans les villes bien plus fortement qu'auparavant. [...] De grandes questions agitent l'époque : comment doit-on éduquer les enfants de la nation ? Quelle doit être la place de la langue arabe ?¹¹¹ »

Les propos de l'historienne sont signifiants en ce qu'ils sont à mettre en parallèle avec les politiques impérialistes de la France au XXe siècle. De la même manière qu'au Liban, les littératures francophones des pays africains ou caribéens – pour ne citer qu'elles – n'ont eu de

¹⁰⁹ Voir le découpage des mandats en annexe 2, issu de l'essai de DAKHLI, Leyla, *Histoire du Proche-Orient contemporain*, Paris, Éditions La Découverte, 2015, p. 22

¹¹⁰ Date qui correspond en fait à l'indépendance du Grand Liban, toujours sous mandat français.

¹¹¹ DAKHLI, Leyla, *op.cit.*, p. 21-23.

cesse de signifier et de dénoncer ce système d'allégeance, de soumission et de colonisation des territoires. La question de la langue que soulève l'essayiste est au regard de cela essentielle. En s'implantant sur un territoire extra-européen, la France a imposé sa langue comme, très souvent, la langue administrative, ce qui a alors amputé toute une partie de l'identité nationale des pays colonisés. Contraindre une population à changer de langue n'entraîne pas simplement un rapport de force linguistique entre les populations colonisées et colonisatrices, mais demande l'oubli d'une culture commune, si ce n'est nationale et donc collective, qui lie et relie les individus entre eux. Imposer une nouvelle langue devient en ce sens facteur de division et se traduit souvent par l'expression de la violence¹¹². Pensons à cet égard à la prose de Vénus Khoury-Ghata, autrice elle aussi libanaise, chez qui on peut trouver l'un des plus beaux témoignages de dépossession d'une langue natale : « Décision sans suite, dictée par une honte passagère ; ma mère n'apprit ni l'anglais, ni le français ; elle continua à parler un sabir puisé dans deux langues : l'arabe dialectal et celle du colonisateur. Ma mère, une analphabète bilingue.¹¹³ » La dernière phrase, énoncée sous la forme d'une formule oxymorique cinglante éclaire relativement bien sur les enjeux linguistiques qui habitent alors, au XXe siècle, le pays proche-oriental qu'est le Liban.

Mais, outre la violence de cette dépossession, la présence du mandat français a aussi eu de réelles conséquences sur la constitution des armées libanaises ainsi que sur la gestion géopolitique du territoire. Cela est important à noter au regard de ce qu'explique, toujours, Leyla Dakhli :

« Ainsi les Phalanges libanaises, fondées en 1936 par Pierre Gemayel, s'inspirent-elles des mouvements nationalistes européens pour prôner un nationalisme libanais chrétien à travers un mouvement sportif à caractère paramilitaire. [...] L'expérience coloniale montre pourtant que la présence européenne ne fait que renforcer les hiérarchies sociales et la domination masculine redoublées par la domination coloniale.¹¹⁴ »

Les forces armées phalangistes, qui joueront par ailleurs un rôle central dans la guerre civile et les massacres de Sabra et Chatila, s'inspirent d'un certain imaginaire européen. Il est alors aisément compréhensible que la présence des forces armées françaises sur le territoire libanais n'ait fait qu'accélérer un certain mimétisme (para)militaire en même temps qu'elle reproduisait

¹¹² Nous reviendrons d'ailleurs sur le fait que Wajdi Mouawad n'a de cesse de mettre en scène des situations de plurilinguisme au sein de ses pièces, conséquences directes de ces situations d'assimilation linguistique, cette fois-ci présentes au Québec.

¹¹³ KHOURY-GHATA, Vénus, *Une maison au bord des larmes*, Actes Sud, 2005, p. 38.

¹¹⁴ DAKHLI, Leyla, *op. cit.*, p. 24-29.

un état phalocrate¹¹⁵. De plus, la Seconde Guerre mondiale a été la cause d'un dérèglement économique et social planétaire qui a aussi entraîné d'importantes répercussions sur la région du Proche-Orient. Leyla Dakhli propose par exemple les chiffres suivants : « Entre 1933 et 1935, 150 000 nouveaux immigrants juifs arrivent en Palestine, un accroissement de près de 30%. Les trois quarts d'entre eux viennent d'Allemagne en 1935.¹¹⁶ » Il n'est pas sans dire que l'ensemble de ces flux migratoires a eu de réelles conséquences sur la « gestion » politique des masses sociales et migrantes dans cette région, particulièrement fragilisée. Quelques années plus tard, l'indépendance du Liban en 1943 et la fin de la Seconde Guerre mondiale entérinent en quelque sorte les crispations géopolitiques qui se cristallisent progressivement au sein du conflit israélo-palestinien, dont le Liban se fait « malgré lui » un acteur. Parallèlement à l'explosion urbaine que le Proche-Orient connaît au XXe siècle, la Jordanie, le Liban et la Palestine « accueille[nt] des réfugiés et les concentre[nt] dans des camps qui deviennent un paysage familier à partir de 1948 et de la *Nakba*¹¹⁷ ». L'année 1948 marque ainsi un premier point de rupture dans la répartition et l'organisation des flux migratoires au Proche-Orient et, de la même manière, 1967 – l'année de la Guerre des Six Jours, nommée par les populations arabes « la grande défaite » – constitue un deuxième tournant historique et géopolitique pour la région¹¹⁸. Ce sont cette fois-ci les populations palestiniennes qui sont contraintes à l'exil puisqu'Israël acquiert davantage de terres et assoit son autorité sur la région. Leyla Dakhli précise que « la Palestine devient le « problème palestinien » (notamment celui des réfugiés) et se transforme en une sorte d'alibi anti-impérialiste pour des régimes de plus en plus soumis à l'ordre international et concentrés sur la gestion de leurs problèmes sécuritaires internes.¹¹⁹ » De nombreux et nombreuses palestinien.ne.s se voient dès lors « cloîtré.e.s » dans des camps

¹¹⁵ Amin Maalouf soulève aussi les conséquences de la présence européenne en Orient, qui a provoqué la création de structures politiques s'affirmant en rupture avec l'Occident : « Ainsi, par son action en Égypte, Churchill a favorisé l'émergence du nationalisme arabe dans sa version autoritaire et xénophobe ; et par son action en Iran, il a pavé la voie à l'islamisme khomeyniste. En toute bonne conscience, je présume, dans les deux cas... » MAALOUF, Amin, *Le Naufrage des civilisations*, Paris, Grasset, 2019, p. 46. Cette précision pour simplement signifier que l'ingérence occidentale a été la source d'un profond déséquilibre global dans toute la région, au moins, du Machrek.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 39. Amin Maalouf, à son tour, le précise, au sein d'une formulation relativement claire : « Le Liban a longtemps joué un rôle de terre d'asile pour les « mal aimés » du Moyen-Orient. », MAALOUF, Amin, *Le Naufrage des civilisations*, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 52. L'essayiste précise en note la signification du terme « *Nakba* » : « La « catastrophe », terme arabe désignant l'exode de plus de 700 000 Palestiniens durant la guerre de 1948 (guerre civile, puis guerre israélo-arabe). Environ 80% des Arabes habitant le territoire de l'État d'Israël proclamé en mai 1948 furent expulsés de leurs demeures. », p. 104-105.

¹¹⁸ Amin Maalouf, de nouveau, l'affirme de manière très explicite : « Il y a néanmoins, à mes yeux, un événement qui se détache de tout le reste, et qui marque un tournant décisif dans l'histoire de cette région du monde, et au-delà ; un affrontement militaire qui s'est déroulé sur une période incroyablement brève, et dont les répercussions vont pourtant se révéler durables : la guerre israélo-arabe de juin 1967. », MAALOUF, Amin, *Le Naufrage des civilisations*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

de réfugiés. Le Liban ne fait pas exception à la règle et installe par exemple deux camps tristement connus, proches de Beyrouth : Sabra et Chatila. C'est dans ce contexte de migrations et de tensions géopolitiques croissantes que s'amorce la guerre civile libanaise. Le mitraillage d'un bus transportant des palestiniens dans une localité chrétienne, le 13 avril 1975, finit par mettre le feu aux poudres et engage le conflit entre les chrétiens libanais et les Palestiniens. Cette guerre de quinze ans est connue pour son extrême violence, comme l'affirme la chercheuse au CNRS : « Dès lors, le Liban devient un terrain d'expérimentation d'une violence inouïe, dont le nombre de victimes est estimé à environ 150 000 morts, le double de mutilés et 750 000 déplacés.¹²⁰ [...] »

Cette courte cartographie de la construction géopolitique du Proche-Orient et de l'avènement de la guerre civile ne prétend aucunement être exhaustive mais demeure utile en ce qu'elle met en lumière les principaux conflits de cette région, nécessaires à la compréhension de l'œuvre qui nous intéresse. Les guerres et massacres, nous le savons, occupent une place centrale dans la création de Wajdi Mouawad puisqu'il a lui-même assisté au mitraillage du bus en 1975 et que cet événement constitue un réel traumatisme, lisible, par exemple, dans son roman autofictionnel, *Visage retrouvé*¹²¹ :

« [...] Le chauffeur le supplie : au nom de ta mère, au nom de ta mère ! Va te faire foutre, lui répond l'autre, et il lui tire une balle dans la tête. On crie. Le chauffeur tombe sur le klaxon. Des hommes partout. Mitraillettes entre les mains. Une femme veut sortir par la fenêtre. Trois longues rafales :

Tata

Tata

Tata

Et d'un coup, d'un coup vraiment, d'un coup, l'autobus flambe.¹²² »

L'expression du traumatisme est d'autant plus saisissante qu'elle est narrée à travers les yeux d'un enfant. Cependant, si la guerre civile libanaise provoque l'exil de la famille Mouawad en France, il n'en reste pas moins que le dramaturge n'a de cesse d'essayer d'approcher, par le biais de sa création, la violence de ce conflit et la façon dont il a modifié les filiations et les relations interfamiliales. Nous avons pu précédemment constater que la Seconde Guerre mondiale, dans la dramaturgie mouawadienne, est l'une des manières de représenter l'éclatement généalogique des personnages. Il en va de même pour les conflits du Proche-Orient qui traduisent une crise de la filiation en ce que les personnages sont aux prises avec la

¹²⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹²¹ Nous nous autoriserons, de manière très ponctuelle, à faire appel à l'œuvre romanesque de Wajdi Mouawad si cela nous paraît pertinent au regard des sujets traités.

¹²² MOUAWAD, Wajdi, *Visage retrouvé*, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2002, p. 23.

guerre. Nous pouvons ainsi noter de multiples références au conflit civil libanais : *Incendies* met en scène, à titre d'exemple, l'incendie du bus, tandis qu'*Anima* fait clairement référence aux massacres de Sabra et Chatila et, qu'enfin, *Tous des oiseaux* place au centre de sa fable la Guerre des Six Jours. Toutes ces références – explicitement mentionnées, ou non – sont tout d'abord un moyen pour Wajdi Mouawad de porter sa responsabilité d'écrivain libanais francophone mais demeurent surtout le reflet d'une nécessité de dire, de peindre et de témoigner des horreurs de la guerre. De la même manière que la Seconde Guerre mondiale avait provoqué l'avènement de nouvelles formes théâtrales, les guerres du Proche-Orient et, plus généralement, les massacres ayant succédé à l'année 1945 sont à l'origine, entre autres, de la mise en place d'une nouvelle dramaturgie francophone. Ces analyses sont à mettre en perspective avec les propos de Catherine Naugrette qui, en s'exprimant à propos du dramaturge anglais Edward Bond, explique :

« Au-delà de l'entreprise, certes désespérée, mais rationnelle et pédagogique, menée par exemple dans le théâtre de Bond, afin d'utiliser la catastrophe comme un repoussoir et comme un avertissement du pire, comme une leçon adressée en particulier aux nouvelles générations de spectateurs, de nouvelles dramaturgies sont apparues, dans lesquelles il ne s'agit plus d'écrire *sur* la violence, mais bel et bien d'écrire *dans* la violence.¹²³ »

Si l'essayiste joue avec les prépositions, c'est bien car les conditions d'écriture des théâtres de l'après-guerre évoluent. Les dramaturges contemporains, en inscrivant leurs pièces dans cette nécessaire filiation de la mémoire des conflits semblent aux prises avec un monde dérégulé par la violence dont le théâtre se fait tout à la fois dépositaire, témoin et miroir. Il ne s'agit donc plus de faire de la violence un motif de création, un support ou pré-texte, mais d'écrire au sein même de la violence-même, dans un monde qui ne se construit plus qu'à travers son expression. Faire entrer la violence dans le théâtre ne naît plus, en d'autres termes, d'une volonté esthétique mais répond davantage à un principe éthique, à une urgence de peindre et de dénoncer les abysses de cette nouvelle humanité se construisant selon « un principe », paradoxalement, d'inhumanité.

Nous reviendrons sur la mise en récit et la mise en scène de l'expression de cette violence dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Mais il faut, avant cela, préciser que la violence au Proche-Orient, liée de près comme de loin aux crises migratoires, peut aller jusqu'à être

¹²³ NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés : Le théâtre et le sens de l'humain*, op. cit., p. 127. Nous soulignons.

qualifiée de génocide. C'est en tout cas ce qu'affirme Leyla Dakhli lorsqu'elle écrit à propos des conséquences de la guerre de 1948 :

« Les historiens ont depuis longtemps établi la liste des massacres et des expulsions qui ont accompagné la fondation de l'État d'Israël. Ce qui fait débat à présent, c'est le caractère systématique de cette politique : si certains considèrent que ces morts et ces villages supprimés de la carte ont simplement été la conséquence de combats et de la résistance palestinienne – une sorte de pis-aller [Morris, 2004] –, d'autres analysent ces événements comme un véritable nettoyage ethnique.¹²⁴ »

Ce qui est ici intéressant n'est évidemment pas de trancher le « débat » mais bien d'admettre, en restant fidèle à certaines recherches historiographiques contemporaines, que le Proche-Orient a subi des excès de violence pouvant être mis en perspective avec les techniques de crimes de masse que l'Europe employait quelques années auparavant. Nous connaissons également les accointances qui liaient alors l'État d'Israël avec l'Europe et les États-Unis. En ce sens, et à la lumière de ces analyses, il est possible de « rapprocher » par système comparatif le génocide juif et les massacres commis en Orient, non pas dans une volonté de les hiérarchiser, mais plutôt, pour reprendre les termes d'Enzo Traverso, de « mettre en parallèle, [...] non seulement les sociétés, mais surtout leurs crises.¹²⁵ » De fait, en Europe comme au Proche-Orient, naissent des « crises » qui libèrent des phénomènes de violence et qui apparaissent comme l'une des causes de ces nouvelles dramaturgies à l'extrême de l'humain. Ces dernières cherchent, envers et contre tout, à interroger, remettre en question ou dénoncer ces excès de brutalité. Et il est intéressant de voir que ce n'est qu'au tournant des années soixante – jusqu'à la fin de siècle et conjointement de la guerre civile – que le théâtre libanais connaît un essor notable. Jusqu'alors, en effet, le théâtre était relativement absent de la cartographie libanaise, la poésie ayant toujours été, à en croire les termes de Kattia Haddad, « le genre noble de la littérature arabe classique¹²⁶ ». Or, les bouleversements géopolitiques favorisent l'émergence d'un art nouveau :

« Les années soixante attestent donc d'un essor du théâtre francophone amorcé par des écrivains ouverts aux apports de la modernité, convaincus de la nécessité du changement dans le monde arabe, et profondément conscients des problèmes de l'homme contemporain. Renonçant au didactisme, ils invitent le lecteur (spectateur) à abdiquer son attitude de réceptivité, à participer à l'acte théâtral en cherchant à trouver lui-même les réponses aux questions auxquelles il se trouve confronté : le pouvoir, l'aspiration au

¹²⁴ DAKHLI, Leyla, *op. cit.*, p. 54.

¹²⁵ TRAVERSO, Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2011, p. 153.

¹²⁶ HADDAD, Katia (dir.), *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique (2^e édition)*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008, p. 76.

progrès, la violence et la guerre, le conformisme, l'identité en crise, la société de consommation.¹²⁷ »

En conséquence, le théâtre mouawadien, même s'il n'a jamais été écrit depuis le Liban, s'inscrit plus largement dans un théâtre francophone désireux de modifier les imaginaires tout à la fois *du* monde arabe mais aussi *sur* le monde arabe. En invitant les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s à abandonner leur position de « réceptivité », Wajdi Mouawad questionne évidemment la guerre et la manière dont la violence, qui en a été l'une des conséquences, a modifié tout à la fois nos rapports sociaux puis nos imaginaires entre Orient / Occident. En ce sens, le conflit libanais a été l'un des événements historiques au principe de l'avènement d'un nouveau théâtre dans l'espace géographique du Machrek, en plus d'être un vecteur pour repenser la géopolitique internationale. Cela a été possible puisque le Liban, terre enclavée entre la mer Méditerranée, l'Israël et la Syrie a aussi connu des affrontements avec l'Égypte, la Jordanie, la Turquie, puis indirectement avec l'Europe et les États-Unis dont les conflits se sont aussi exprimés sur son propre territoire. Ce pays permet à la fois de penser la géopolitique et les relations sociales du Machrek tout autant que les relations internationales. C'est d'ailleurs puisque le conflit devient mondial que le théâtre du XXe siècle s'en fait le dépositaire. Nous dépasserons en ce sens quelque peu les considérations d'Isabelle Patroix qui, dans sa thèse, écrit :

« Le Liban et la langue arabe ne sont qu'éphémères dans l'œuvre de Mouawad, ils n'apparaissent que par touches et sont tout de suite mis au service d'un symbole bien plus grand qui est celui de la perte et de l'exil. Comme le souligne Nathalie Petrowski, « le Liban [est le] pays que [Mouawad] ne sait ni fuir ni habiter » donc un pays tout le temps dans l'entre-deux. Un pays qui est donc onirique, image des sensations de l'enfance perdue.¹²⁸ »

En effet, le Liban est évoqué par « touches » et apparaît comme un pays « de l'entre-deux », à la fois rassurant et effrayant. En revanche, il nous paraît délicat de considérer ce pays comme une présence « éphémère » ou uniquement « onirique » dans l'œuvre du dramaturge. Bien qu'il ne soit pas toujours explicitement mentionné, ni même cité, il reste néanmoins le lieu du traumatisme premier – celui de l'enfance – que Wajdi Mouawad ne cesse de mettre en scène. Ce n'est pas parce que le Liban n'est que rarement mentionné qu'il ne s'écrit pas dans un sous-texte ou en filigrane. Affirmons plutôt, dans le prolongement de la pensée d'Isabelle Patroix, que le pays de l'enfance, s'il est certes un moyen de symboliser l'exil et la perte, permet au dramaturge d'universaliser et de rendre visible un processus de violence, somme toute transfrontalier, qui traverse les pays et les époques. Ne pas mentionner ce pays ne signifie pas,

¹²⁷ DARWICHE-JABBOUR, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient, Égypte, Liban, Syrie, Les Écritures du Sud*, 2007, p. 168.

¹²⁸ PATROIX, Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, thèse effectuée sous la direction de Jean-Pol Madou, Université de Grenoble, 2014, p. 54.

en conséquence, le rendre absent. Le Liban se présente surtout, semble-t-il, comme un point d'ancrage dans l'écriture mouawadienne vers lequel elle fait sans cesse retour. Enfin, et pour aller encore plus loin, il s'agira dans un dernier temps d'étudier l'événement du 11 septembre 2001 qui interroge le dramaturge libano-québécois et qui, à son tour, va être l'une des portes d'entrée de la violence dans l'acte d'écriture.

I.4. L'entrée dans le XXI^e siècle : le 11 septembre 2001

En introduction de son texte « Généalogie des Minotaures », Wajdi Mouawad cite Roberto Calasso et écrit :

« Trente siècles séparent la fin de la civilisation minoenne du 11 septembre 2001. Ces deux événements que tout éloigne se recourent cependant par l'irruption de l'étranger et l'attentat au cœur de l'empire. Quand Ariane pose son regard sur le visage de Thésée, elle signe sans le savoir la fin de son monde, car ce jeune Grec venu en Crète en compagnie de quelques autres pour être, selon la loi ancienne que Minos imposa aux Athéniens, dévoré par le Minotaure, est là pour commettre un crime. Avec l'aide d'Ariane, il va pénétrer au foyer secret du dédale pour lui porter le coup fatal : tuer le monstre divin. Les terroristes aux commandes de leurs avions détournés se sont peut-être inspirés de l'antique Thésée ; New York n'est pas aussi labyrinthique, mais la pensée qui a dû les gagner à l'instant où ils ont pénétré les tours vitrées ne devait pas être très éloignée de celle qui a gagné Thésée au moment où il décapitait le Minotaure.¹²⁹ »

En mettant en perspective le mythique Minotaure et les attentats du 11 septembre 2001, Wajdi Mouawad établit une « généalogie poétique », pourrait-on dire – ou tout du moins littéraire – visant à figurer la rupture qu'ont respectivement été le meurtre du monstre divin et les attentats qui ont ouvert le XXI^e siècle. Car ces deux événements ont été un moment de rupture et de basculement entre un ancien et un nouveau monde. En effet, dans le premier cas, le meurtre du Minotaure peut symboliquement marquer la rupture des relations athéniennes avec la Crète minoenne. Dans l'autre cas, les attentats du 11 septembre sont unanimement, à notre connaissance, considérés comme l'expression paroxysmique d'une nouvelle violence – celle du terrorisme – marquant l'imminence d'une nouvelle époque : celle du XXI^e siècle. C'est en tout cas ce qu'affirme Stanley Hoffmann, lors de sa conférence de rentrée de l'École doctorale à l'Institut d'études politiques de Paris, le 22 janvier 2002, faisant, au début de son discours, le constat suivant : « Tout le monde a ressenti les événements du 11 septembre comme une rupture, comme l'avènement d'une ère nouvelle.¹³⁰ » Dans le même sens, certains historiens, à

¹²⁹ MOUAWAD, Wajdi, « Généalogie des Minotaures », *Relations*, n°751, septembre 2011, ressource en ligne : <https://cjf.qc.ca/revue-relations/publication/article/genealogie-des-minotaures/>

¹³⁰ HOFFMANN, Stanley, « Le 21^e siècle a commencé », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 76, « Dossier : Le tonnerre du 11 septembre », RIOUX, Jean-Pierre (dir.), 2002, p. 5.

l'instar de Jean-Jacques Becker, ont pu comparer l'attentat du 28 juin 1914 à ceux du 11 septembre 2001 :

« Il [l'historien contemporain] ne pouvait s'empêcher toutefois de se demander si on ne se trouvait pas à un des tournants de l'histoire, si on ne venait pas de vivre un de ces événements fondateurs qui, de siècle en siècle, jalonnent l'histoire humaine et il recherchait ce à quoi il pouvait tenter de le comparer. Dans le tumultueux 20^e siècle, une seule date semblait de même nature : celle du 28 juin 1914, quand l'attentat qui coûta la vie à l'archiduc François-Ferdinand, héritier du trône d'Autriche-Hongrie, et à son épouse, avait ouvert la voie à la Grande Guerre [...].¹³¹ »

Il devient donc évident que ces deux événements historiques apparaissent comme « fondateurs » de leur époque. Cependant, si l'attentat de Sarajevo a provoqué la Première Guerre mondiale qui, nous l'avons vu, a marqué l'Histoire contemporaine ; les attentats du 11 septembre 2001 ont bouleversé et modifié le monde d'une autre manière. À ce sujet, les thèses d'Hoffmann tendent à démontrer que la violence des événements a provoqué une onde de choc plus « surprenante » par le biais, notamment, du système globalisé qui domine aujourd'hui notre époque. Cette globalisation a eu pour effet d'accélérer la circulation de l'information des attentats. En conséquence, la totalité des individu.e.s ont eu accès aux mêmes images, en même temps et au même moment, ainsi qu'aux témoignages qui en ont résulté. De plus, il est important de souligner que l'humanité a pris conscience, d'une certaine manière, de l'existence d'un danger qui pouvait à présent surgir de nulle part, en tout temps, ce qui a modifié nos rapports à la violence, comme le précise toujours Hoffmann :

« [...] la globalisation s'étendait aussi à une forme atroce de violence aisément accessible aux fanatiques [...]. On a soudain compris qu'un monde où des milliards d'individus [...] peuvent être des acteurs, en plus des États ou contre eux, risque de signifier l'insécurité et la vulnérabilité pour tous.¹³² »

Force est de constater que les attentats du 11 septembre 2001 ont certes marqué les États-Unis, mais ont aussi frappé « l'imaginaire international ». Ils se chargent dès lors d'une double signification : une atteinte à la première puissance mondiale (et à ses symboles économiques et politiques, les tours du World Trade Center et le Pentagone) en même temps qu'ils apparaissent comme un « événement-monde », comme le précise Jean-François Sirinelli : « [...] la concomitance entre l'attentat et son onde de choc quasi

¹³¹ BECKER, Jean-Jacques, « Rien ne sera plus comme avant ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 76, « Dossier : Le tonnerre du 11 septembre », RIOUX, Jean-Pierre (dir.), 2002, p. 40.

¹³² HOFFMANN, Stanley, *art. cit.*, p. 5-6.

instantanée lui a conféré un tel statut : l'événement-monstre a été, en même temps, un événement-monde. Guernica, en quelque sorte, en direct sur CNN !¹³³ »

Cette description des événements ne prétend pas, encore une fois, être exhaustive tant il y aurait de choses à dire et à étudier. Nous avons uniquement fait le choix de nous concentrer sur la manière dont les événements ont été traités par la presse et les médias afin de comprendre les modalités d'une nouvelle expression de la violence au XXI^e siècle. Il s'agit d'une violence « globalisée » qui semble dominer notre monde, qui peut s'exprimer en tout lieu, en tout temps et être couverte médiatiquement¹³⁴, et donc propagée dans des délais records puisqu'immédiats. L'idée d'une violence globalisée est reprise par Lino, artiste à qui on doit notamment les affiches et les premières de couvertures des pièces de la tétralogie *Le Sang des Promesses*, dans sa participation aux *Tigres de Wajdi Mouawad* :

« J'étais donc dans l'avion le 11 septembre 2001. Hé oui, au moment même où les tours s'effondraient à New York, j'étais moi tranquillement en train d'atterrir à l'aéroport Charles-de-Gaulle. [...] Quand on [Lino et Wajdi Mouawad] s'est vu la première fois à Paris cette année-là, nous avons beaucoup parlé de cet événement. C'était immense comme geste. C'était aussi peut-être le signe que le temps de la barbarie avait commencé. La barbarie contemporaine, celle dans laquelle nous baignons tous les jours maintenant.¹³⁵ »

À son tour, Lino définit les attentats comme un point de rupture puisqu'ils ont plongé le monde dans une violence certes globalisée, mondiale, mais surtout constante. Un nouveau « temps de la barbarie » s'est ouvert, temps dont Wajdi Mouawad se fait le dépositaire. Il n'est pas question pour le dramaturge d'introduire les événements, en tant que matière dramatique, dans ses pièces¹³⁶ mais de les inclure dans une réflexion sur la violence contemporaine. Les attentats marquent pour l'écrivain un nouveau seuil de brutalité dont le théâtre doit se faire caisse de résonance, comme l'indiquent aussi les mots de Virginie

¹³³ SIRINELLI, Jean-François, « L'événement-monde », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 76, « Dossier : Le tonnerre du 11 septembre », RIOUX, Jean-Pierre (dir.), 2002, p. 35.

¹³⁴ Les médias permettent bel et bien la propagation immédiate de l'information en même temps qu'ils « dématérialisent » la mort. Sylvie Chalaye le précise, en faisant référence au théâtre de Koffi Kwahulé : « Pour Koffi Kwahulé la dématérialisation médiatique de la mort, la vaporisation des corps représente une tragédie qui a pris une dimension emblématique avec l'attentat du 11 septembre 2001 [...] ». CHALAYE, Sylvie, « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », *Études théâtrales*, n°51-52, « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre. », SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), 2011, p. 132.

¹³⁵ FARCET, Charlotte et al., *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Éditions Joca Seria, 2009, p. 44.

¹³⁶ Les attentats du 11 septembre ne sont jamais, en effet, explicitement mentionnés dans les pièces à l'étude.

Rubira, qui affirme : « Le monde de Wajdi Mouawad est celui né des guerres du XX^e siècle, notamment celle du Liban, et du 11 septembre 2001.¹³⁷ »

Cela dit, une pièce du dramaturge place tout de même le terrorisme comme sujet de sa fable. Il s'agit de *Ciels*, dernière pièce de la tétralogie, qualifiée par l'auteur lui-même de « cri », cri qui « referme la porte du « Sang des promesses ».¹³⁸ » Elle s'ouvre ainsi :

« 1. Le temps hoquetant

Lieu sans présence humaine.
Technologie informatique.
Ciel de millions de voix.
Chaos de langues, de paroles, d'intimités,
Interceptées, scannées, classées. [...]
Une voix est repérée ;
Décodée, syntonisée, clarifiée.
Elle surgit.

VOIX MASCULINE. Vous nous avez habitués au sang.
Mais le chien qui n'a plus que la chair sur les os
N'en a pas moins la rage en plus.
Compter les morts ne nous suffit pas pour pleurer les morts.
Vous nous croyez en guerre alors que nous sommes en manque
Vous nous surveillez mais vous ne voyez rien
Vous nous écoutez mais vous n'entendez rien [...] » (C, p. 15)

Notons que la scène d'exposition est introduite par une didascalie liminaire qu'il faut rapidement prendre le temps d'étudier. Le décor planté semble être apocalyptique : aucune présence humaine, amas de voix dont on ne connaît ni l'identité, ni la provenance, voix qui sont elles-mêmes « scannées » et « classées », etc. Ces premières lignes, visant probablement à désorienter les lecteurs.trices / spectateurs.trices, semblent néanmoins mettre en scène un « désordre polyphonique » que personne ne peut réellement saisir. Il semblerait d'ailleurs que ces voix n'aient aucun lien entre elles, puisqu'il s'agit bien « d'un chaos de voix », chaos babélien qui traduit une nouvelle dispersion des êtres humains. En déjouant les marqueurs classiques de l'énonciation – qui sont ces voix ? d'où viennent-elles ? à qui s'adressent-elles ? – Wajdi Mouawad désoriente volontairement son public. L'émergence de « la voix masculine » ne permet pas, d'ailleurs, de comprendre davantage l'action dramatique : les pronoms personnels sujets sont toujours sans référentialité et la métaphore animale énoncée est

¹³⁷ RUBIRA, Virginie, *Les Mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Éditions Acoria, 2014, p. 14.

¹³⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009, p. 9.

difficilement compréhensible. Tout ce que nous savons à ce stade de la lecture est que le monde dans lequel évoluent ces voix paraît être un monde « en guerre », guerre certainement liée au terrorisme puisqu'il est le sujet de la fable. Ainsi, le spectre du terrorisme devient, pour le dramaturge, une manière de représenter différemment la violence contemporaine. L'usage de la polyphonie¹³⁹ vise à « mimer » la confusion et la panique que provoquent de tels événements. C'est une manière de représenter ce que nous évoquions précédemment : la multiplication des réseaux de communication qui diffusent les informations relatives aux attentats, relatent dans l'immédiateté la parole des témoins et mêlent ainsi des centaines de voix autour d'un même sujet. Le terrorisme marque, pour ces dramaturges, un nouveau stade de représentation de la violence dans le champ théâtral : la brutalité éloigne les êtres humains, dont les paroles se multiplient autant qu'elles semblent les disperser. Il paraît difficile de ne pas faire écho, en ce sens, à la pièce de Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, qui, comme son nom l'indique, a pour sujet les attentats. La note liminaire de la pièce explique :

« Texte écrit dans les semaines qui ont suivi la destruction des « Twin Towers » de Manhattan. Écrit en anglais (plus précisément : en américain), sans doute en raison de la localisation de l'événement et parce que c'est la langue des paroles rapportées, provenant de la presse quotidienne. [...] La forme se rapproche de celle des cantates et des oratorios, se composant d'airs (à une, deux ou trois voix), de parties chorales (qui, dans la version française, restent dans la langue originale), et de récitatifs pris en charge par un « journaliste », fonction qui peut faire penser à celle de l'évangéliste dans les Passions de J.-S. Bach.¹⁴⁰ »

Il s'agit bien de « paroles rapportées » venues de la presse et, plus largement, des médias. La violence prend un nouveau visage puisqu'elle devient planétaire et que, surtout, sa diffusion crée une angoisse permanente et « internationale ». En outre, le texte théâtral se rapproche, chez Michel Vinaver, des cantates et oratorios – œuvres vocales, instrumentales et parfois lyriques du XVII^e siècle – mettant en scène un chœur et souvent fondées sur des *topoi* sacrés et religieux. Ces emprunts aux cantates et oratorios légitiment la présence, justement, d'une polyphonie vocale et chorale, servant à peindre un nouvel état de violence mondiale. Le constat à dresser est identique concernant le chœur, présent dans les deux traditions musicales, puisqu'il est aussi un élément constitutif de la tragédie antique qui, selon Pierre Vidal-Naquet, est « l'organe de l'expression collective et civique¹⁴¹ ». Ce dernier peut d'ailleurs, de temps à autre, tenir un rôle de médiateur ou d'intercesseur entre les personnages. Ainsi, écrire une pièce aux croisements

¹³⁹ Nous entendons ici le terme « polyphonie » dans un sens strictement étymologique : l'insertion énonciative de plusieurs voix dans un même texte. Il faut par ailleurs préciser que l'emploi de la polyphonie au théâtre est présente bien avant les XX^e et XXI^e siècles.

¹⁴⁰ VINAVER, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002, p. 9.

¹⁴¹ SOPHOCLE, *Tragédies complètes, op. cit.*, p. 17.

de ces différents genres est l'affirmation de cette volonté qu'ont certains dramaturges de se servir de la polyphonie énonciative, entre autres, pour représenter ce nouvel état de violence contemporain. Afin de poursuivre le parallèle entre la pièce de Michel Vinaver et celles de Wajdi Mouawad, nous pourrions alors faire mention de l'extrait suivant :

« VOIX DE L'ÉQUIPAGE DU CARGO MILITAIRE C-130

C'est un Boeing 75
Volant à grande vitesse à de plus en plus basse altitude

CHŒUR

One More Night
The Ultimate Check-out
Enjoy a Complimentary Fourth Night
At One of
The Leading Hotels of the World
Rising and Falling
A Boom a Bust
The Slump but a Rebound

VOIX DE FEMME

Ici Madeline Sweeney
Hôtesse sur American Airline 11

VOIX D'HOMME

Michael Woodward à l'appareil
Ground manager Logan Airport hi Madeline

MADELINE

Michael cet avion
A été détourné
Ils viennent d'accéder au cockpit
L'appareil est en train de faire demi-tour
On perd de l'altitude rapidement¹⁴² »

Par le biais d'une écriture de l'éclatement, dont chaque fragment de parole correspond à une voix, un personnage ou une entité, le texte théâtral, qui se veut polyphonique, mime la terreur qui s'empare des personnages. L'absence de ponctuation témoigne d'une urgence à dire ce qui se passe et la dernière tirade de Madeline est en ce sens révélatrice : les pronoms personnels sont toujours sans référentialité (à quoi renvoie ce « ils » ? Les terroristes, certes, mais qui sont-ils ? personne ne le sait), et la confusion domine les échanges. Seuls les propos du chœur, avertissent peut-être ou, du moins, laissent entendre le pire : « Rising and Falling /A Boom a

¹⁴² VINAVER, Michel, *11 septembre 2001*, op. cit., p. 15.

Bust / The Slump but a Rebound ». À travers cette série de rythmes binaires antithétiques, tout laisse présumer que le pire est à venir : les termes « falling », « slump », « boom » permettent d'entrevoir la catastrophe par le biais d'une sémantique de la chute tandis que les termes « Rising », « Rebound » symbolisent la nécessité de se *re*-lever et de se *re*-construire. Il n'est de toute façon pas évident d'interpréter de tels extraits puisque le caractère fragmentaire et polyphonique (et qui plus est bilingue) du texte théâtral a pour but de désorienter, volontairement, les lecteurs.trices / spectateurs.trices et de les confronter à l'événement-terroriste dans sa violence la plus extrême et la plus désarmante. D'ailleurs, les desseins sont semblables dans *Ciels* :

« *Matin. Salle de travail. Une voix surgit.*

VOIX DE FEMME. HAÏËT BAHR EL BALTIK.

DOLOROSA HACHE. Là, en arabe !

VOIX DE FEMME. NAKKEL RA'M SABAA / OUWIID : NAKKEL RA'M SABAA
[...]

Version hongroise du même message :

VOIX DE FEMME. BALTI TENGERRI RÉGIÒ / HETES SZÀM Û SZÀLLÍ TMÀNÝ
[...]

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. » (C, p. 24-25)

Une équipe de chercheur.se.s tente ici, à l'inverse, d'intercepter des extraits de messages vocaux afin de *déjouer* un attentat. De la même manière que pour le texte de Michel Vinaver – bien qu'on soit *avant* l'attentat – les messages nous parviennent par fragments, en langues différentes et créent une position d'inconfort pour les lecteurs.trices / spectateurs.trices qui peuvent ne pas parvenir à les comprendre. La réplique de Vincent Chef-Chef confirme l'état d'un monde plongé dans une violence globalisée : les messages viennent du monde entier et sont anonymes. La fiction théâtrale peint un monde en proie à une menace tant invisible qu'imprévisible et dont les ressorts littéraires cherchent à ébranler le public pour le faire réfléchir à sa propre perception du monde contemporain et, peut-être, à l'héritage que ce monde, habité par la peur, peut ou pourrait laisser aux futures générations. Mais, outre cette première recontextualisation historique, il faudrait à présent s'intéresser à la trajectoire propre au dramaturge, marquée par la guerre civile libanaise et l'exil, dans l'optique de toujours vouloir s'approcher au plus près de sa création artistique.

II. EXILS ET TRAJECTOIRES : NAISSANCE DE L'ÉCRIVAIN FRANCOPHONE

« Mon rapport au théâtre et à la littérature ressemble à ce chat, qui nous fixe alors que son corps se dirige vers la clarté. Tout en moi aspire au roman, mais il y a eu un fracas, un fracas que l'on nomme l'exil, la guerre ou la violence. Cela m'a « interrompu » dans ma marche et a provoqué en moi la nécessité de prendre la parole tout de suite ; or, quand on a dix-huit ans, on n'a pas le temps d'écrire un roman. Le théâtre est l'art de l'urgence auquel l'immédiat peut répondre.¹⁴³ »

Wajdi Mouawad

II.1. L'exil au principe des littératures francophones : l'exemple du bassin méditerranéen

Conséquemment, entre autres, aux multiples conflits internationaux, les XXe et XXIe siècles sont émaillés d'exils de masse et d'exodes, qui ont redessiné les contours des géopolitiques mondiales. Nous prenions précédemment l'exemple des Juifs d'Europe venus s'installer au Proche-Orient dans les années trente. Nous pouvons tout autant faire référence aux flux migratoires qu'ont été ceux de l'Europe jusqu'aux États-Unis – en témoigne, par exemple, l'exil d'Hannah Arendt – et dans une autre direction, les flux migratoires qui ont précipité les populations proche et moyen-orientales à venir s'installer en Europe. C'est le cas de la famille Mouawad qui, aux lendemains de la guerre civile libanaise, s'est exilée en France. Il conviendra, dans ces conditions, de comprendre la manière dont cet exil a permis l'émergence de l'écriture théâtrale comme vecteur privilégié de la parole chez Wajdi Mouawad ainsi que celle d'autres écrivain.e.s, dont nous ferons mention, pour replacer la création du dramaturge libano-québécois dans un ensemble plus large. Le but étant de s'intéresser, *in fine*, aux processus migratoires et à leur mise en scène / mise en récit.

Comme le directeur artistique de La Colline l'avoue lui-même, le théâtre est bien cet « art de l'urgence » qui apparaît comme la réponse possible (car immédiate) à la guerre et à l'exil. Si nous souhaitons reformuler lapidairement : sans exil, pas de théâtre. C'est en tout cas ce qu'il précise dans *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes* :

¹⁴³ MOUAWAD, Wajdi in DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, collection « Apprendre », 2017, p. 62.

« Je me reconnais parfaitement en ce chat qui fut attiré un instant par un éclat le détournant de sa destination première. Dans ma vie, cet éclat s'appelle le théâtre. Il a surgi tout à coup avec l'exil. Il a bien fallu trouver quelque chose pour recréer l'espace du bonheur, celui qui me gardait en lien avec la nature, avec ces éléments si présents au quotidien dans ma vie d'enfance.¹⁴⁴ »

Le processus de migration est à percevoir comme ce qui a modifié la trajectoire du dramaturge dans un double rapport, tout à la fois de perte et de re-création. L'exil s'accompagne en effet, aux dires de ce dernier, d'une profonde mélancolie (expression de la perte, que nous savons ô combien centrale dans l'analyse des récits de filiation), liée à la perte des territoires de l'enfance (territoires et paysages tout autant géographiques qu'intérieurs), et qui s'exprime conjointement par le désir de recréer l'espace du bonheur qui fut. L'œuvre du dramaturge est à lire selon cette dialectique très nette de ce qui fut perdu et de ce qui *doit* pourtant être retrouvé. Il est par ailleurs à noter l'importance de l'enfance dans le phénomène migratoire qu'a été celui de Wajdi Mouawad. Ce dernier a quitté le Liban à l'âge de dix ans et, par conséquent, la mémoire du pays natal est régulièrement, dans son œuvre, interrogée. Les pièces autofictionnelles – principalement *Seuls* et *Sœurs* – qui témoignent de l'exil questionnent souvent cette mémoire de l'absence : quels sont les souvenirs réels ? Quels sont ceux qui ont été inventés ou recréés ? Ces questions trouvent quelques réponses lorsque le dramaturge retourne au Liban, en 1992 :

« Mon voyage au Liban a brisé un fil très fragile qui me retenait à l'espoir que ce que j'avais vécu comme horreurs n'était au fond qu'un mauvais rêve. En y allant, cette illusion est tombée. Revoir des lieux oubliés fut un souvenir horrible, cela m'a ramené à un passé réel, qui a existé et que j'ai vécu. [...] malgré toutes ces retrouvailles, jamais je ne m'étais senti aussi étranger que là-bas. Plus qu'à Paris et encore plus qu'à Montréal. Je ne peux pas vous expliquer. C'est assez compliqué, complexe, humain. J'ai compris pourquoi mon père n'avait jamais été capable de lire mes textes, parce que mon langage lui est tout à fait étranger (il parle parfaitement le français) mais la culture, la façon de parler, de vivre n'ont aucun rapport avec ce qu'il conçoit de la vie.¹⁴⁵ »

À n'en plus douter, le fait mémoriel doit s'analyser dans son rapport d'étrangeté à la terre natale. Le dramaturge francophone, comme tout.e écrivain.e francophone déraciné.e, entretient un rapport de proximité tout autant que de distance avec le pays de l'enfance. Partir, quitter son pays, apprendre une nouvelle langue, se familiariser à de nouveaux codes culturels, se « fondre » dans une nouvelle société sont autant d'indices de cette déterritorialisation qui modifie la perception du pays natal et, par conséquent, la création littéraire. C'est ainsi que Wajdi Mouawad définit son exil : à travers un rapport empirique au monde, vecteur d'une découverte de l'autre tout autant que d'une « division de l'intime » et d'une dissolution du lien

¹⁴⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Actes Sud, 2009, p. 6.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

filial. Si son père n'a jamais su lire ses œuvres ce n'est pas, comme il le précise lui-même, car leurs codes linguistiques sont différents mais bien parce que l'exil n'a pas été vécu de la même manière, et a en ce sens modifié leurs relations et leur rapport au réel. C'est d'ailleurs par cette distance vis-à-vis du « Heimat » qu'Adorno définit le rapport d'éloignement d'un sujet à sa terre, comme le précise Enzo Traverso : « Pour Adorno, l'exil est tout d'abord une blessure, un déchirement, une séparation cruelle, un arrachement à son *Heimat*, au sens le plus noble et profond du terme : le terrain fécond de l'écrivain qui désormais ne peut même plus « habiter » sa propre langue.¹⁴⁶ »

Réside néanmoins dans cette « inquiétante étrangeté » de l'exil le salut – peut-être – d'un certain nombre d'écrivain.e.s francophon.e.s qui, par le déplacement géographique, vont bénéficier d'une position « particulière » face à l'Histoire. Car si l'exil est évidemment un *topos* littéraire, il demeure aussi sujet d'histoire comme le précise, toujours, l'historien italien :

« Les migrations, les diasporas et les exils ont laissé des traces profondes sur la culture du XXe siècle. Souvent inextricablement enchevêtrées, ces expériences du déplacement ont été des sources extraordinaires de production intellectuelle. Elles ont tissé des liens entre les langues et les littératures, en les décloisonnant, en les hybridant, en leur donnant des traits cosmopolites et supranationaux. Une histoire de la pensée critique ne peut ignorer l'apport des intellectuels exilés – au sens le plus vaste du terme, non exclusivement réduit aux bannissements politiques – qui en ont été l'une des principaux foyers. Sismographes sensibles, en vertu de leur instabilité et précarité d'*outsiders*, des contradictions et des conflits qui traversent la planète, ils ont été les premiers analystes, probablement aussi les plus aigus, des violences de l'« âge des extrêmes » [...] leur condition d'étrangers, d'apatrides ou de déracinés constituait un observatoire privilégié des cataclysmes qui affectaient le monde (et leur propre existence).¹⁴⁷ »

L'exil est bien une expérience intime, mais tous ces déplacements du XXe siècle ont aussi modifié nos perceptions collectives du réel en investissant le champ littéraire, historique et plus largement culturel. Les « migrants », comme nous les nommerions aujourd'hui par ce terme aussi inconvenant que péjoratif, ont pourtant été les bâtisseurs d'une sphère culturelle hybride et partagée, dans laquelle s'entremêlent pensées et réflexions sur l'altérité, le voyage, le fait historique, etc. Être exilé.e selon Enzo Traverso signifie acquérir une posture « d'outsider », certes, mais surtout d'étranger.ère éclairé.e, conscient.e des violences et des failles historiques dont chacun.e des exilé.e.s a été l'un.e des premières victimes. Ainsi l'exilé, de manière générale, est-il avant tout un observateur du monde en train de se construire et apparaît comme celui qui relie plusieurs cultures entre elles. Cette condition, dans un même temps essentielle et

¹⁴⁶ TRAVERSO, Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille*, op. cit., p. 228.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 211.

marginalisée, est une manière d'apercevoir l'Histoire à travers la métaphore de « la fenêtre » qu'utilise lui-même Wajdi Mouawad. La personne exilée est celle qui regarde l'Histoire du monde à travers sa « propre fenêtre », c'est-à-dire son propre rapport au réel ou sa propre expérience de déracinement et d'extraterritorialité et qui fait de l'écriture une caisse de résonance du fait historique, social et économique :

« Décrire ce que l'on perçoit par la fenêtre, s'intéresser à ce que les autres voient et pousser ceux qui se taisent à faire part de leur vision, cela signifie, je crois, prendre part au monde, au temps, dans l'espace qui est le nôtre puisque justement l'insatisfaction de la vie est puissante et nous touche tous, dans son incohérence et dans sa violence terrifiante.¹⁴⁸ »

Encore une fois, l'écriture devient la matrice d'un positionnement clair et conscient dans un monde en construction. Le(s) déplacement(s) de l'exilé.e permet(tent) en ce sens une production intellectuelle et littéraire à ne pas négliger. Wajdi Mouawad est par-là un véritable analyste de la violence qui se joue tant au Proche-Orient qu'en Europe. Sa condition d'observateur, depuis la France, légitime un regard subjectif de témoin qui s'interroge sur les conflits se déroulant sur sa terre natale et, plus largement, à l'échelle européenne et mondiale. Témoin en même temps que rejeté de l'Histoire, comme il l'avoue à demi-mots lui-même, lors de l'entretien qu'il nous a accordé : « Ici, je reste un étranger qui écrit sur des choses étrangères. Je suis un exilé qui écrit sur un exil qui n'est pas le sien...¹⁴⁹ » ; le dramaturge n'en reste pas moins un scripteur et spectateur indispensable à la compréhension de notre monde, de plus en plus métissé et mondialisé.

Qui plus est, Wajdi Mouawad n'est évidemment pas le seul écrivain francophone à tendre l'oreille aux violences d'un monde à présent global. D'autres l'ont fait et il paraît ici essentiel d'en citer quelques un.e.s afin d'inscrire cette étude dans la perspective des littératures francophones du Machrek – et, par ricochets, du Maghreb – puisqu'elles ont toutes deux entretenu d'étroits liens avec l'Europe et la France¹⁵⁰. Tout comme Wajdi Mouawad, Vénus Khoury-Ghata a elle aussi quitté le Liban aux premiers soubresauts de la guerre civile. Elle ancre sa création dans un rapport tout à la fois d'observation et de dénonciation d'une Histoire collective qui a eu de dramatiques répercussions sur sa vie familiale, au point que cette dernière puisse confier : « *Ma mère pleure dans le soir, dans le matin, dans l'hiver et dans l'été, sur ma*

¹⁴⁸ MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent et BAECQUE, Antoine, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁹ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », art. cit., p. 165.

¹⁵⁰ Nous insisterons en particulier, pour justifier ce rapprochement, tant sur le traitement de la guerre que sur celui de la colonisation comme facteur, entre autres, d'exils individuels en même temps que collectifs.

*main qui écrit.*¹⁵¹ » Le geste de l'écriture, s'il est lié à l'exil puisqu'*Une maison au bord des larmes* se construit comme un récit autobiographique rétrospectif, est en même temps l'écriture d'une blessure. L'écrivaine, depuis la France, se souvient du Liban et la figure maternelle apparaît au lecteur comme l'expression la plus intime d'une douleur familiale – douleur des femmes – que l'autrice ne parvient pas à faire taire, dans une écriture qui pourrait pourtant se présenter comme cathartique. Pour cette « autrice endeuillée », d'une certaine manière, la distance de l'exil sert à dénoncer (notamment l'impérialisme français, mais aussi les ravages de la guerre) et à construire, à l'aune de ce rapport mémoriel à l'Histoire, une réflexion sur ce qui fut : « *On a contrarié ton cerveau en t'obligeant à écrire de gauche à droite quand tes origines voulaient le contraire. La faute en revient à la France qui a imposé sa langue à des bouches arabes.*¹⁵² » Le récit poétique se meut progressivement en brûlot politique et, « sismographe » des travers collectifs de l'Histoire, l'autrice rétablit une vérité subjective mais nécessaire : celle de son statut de femme colonisée, contrainte à un « rapport d'étrangeté » à elle-même. C'est de la même manière qu'Assia Djébar, exilée à son tour, si l'on fait toujours écho aux littératures du bassin méditerranéen, peignait les deux « phases » de la colonisation dans *L'Amour, la Fantasia*. Ce roman est écrit selon une construction binaire : l'auteure se fait d'une part « historienne », narrant la conquête de l'Algérie par la France par le biais d'une certaine rigueur historique. Elle s'exprime, d'autre part, « personnellement », dans un récit autobiographique, qui met en scène son rapport intime à la colonisation. Ainsi les chapitres se dédoublent-ils : les uns narrent l'enfance de la jeune écrivaine en Algérie, ses premières découvertes du désir ainsi que ses relations familiales, les autres racontent la colonisation avec, semble-t-il, un certain recul et une pensée plus objective. Par une structure narrative du dédoublement, le roman d'Assia Djébar a le mérite de confronter la grande Histoire et la petite, liant les conquêtes militaires aux vies des *casbah* algériennes. À ce titre, les chapitres historiques témoignent d'une réelle rigueur objective : « Explosion du Fort l'Empereur, le 4 juillet 1830, à dix heures du matin.¹⁵³ » Le troisième chapitre débute donc par cette construction averbale, simple constat d'un fait historique. En revanche, dans les chapitres de l'intime, Djébar laisse libre cours à sa parole d'algérienne colonisée : « Image inaugurant les futures « mater dolorosa » musulmanes qui, nécrophores du harem, vont enfanter, durant la soumission du siècle suivant, des générations d'orphelins sans visage.¹⁵⁴ » En bref, lorsqu'elle écrit ce roman en 1985, l'Algérie

¹⁵¹ KHOURY-GHATA, Vénus, *op. cit.*, p. 14. Nous conservons la typographie en italique.

¹⁵² *Ibid.*, p. 54.

¹⁵³ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la Fantasia*, Albin Michel, 1995, p. 45.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

est indépendante, tout comme l'écrivaine l'est. Assia Djébar s'exprime en tant qu'auteure-monde et adopte un regard rétrospectif, qui représente et interroge le fait historique. D'ailleurs, c'est parfois à l'intérieur même de passages *a priori* historiques qu'Assia Djébar fait entendre le « chuchotement » ironique de sa propre énonciation :

« Le Français relate l'autre événement significatif : à l'hôpital, un blessé n'a pu être amputé d'une jambe à cause du refus de son père venu en visite ! Mais notre auteur n'avoue pas ce que nous comprenons par ailleurs : la foule d'interprètes militaires moyen-orientaux, que l'armée française a amenés, se révèle incapable de traduire les premiers dialogues – l'arabe dialectal de ces régions serait-il hermétique ?¹⁵⁵ »

La dernière proposition de cet extrait correspond bien à l'insertion de la voix de Djébar, camouflée dans le récit des événements, mais dont la modalité interrogative évoque sans contester une puissante ironie, tournant en dérision les colons. Les frontières sont ainsi poreuses entre l'Histoire collective et l'histoire individuelle. Ce détour par le roman francophone du bassin méditerranéen peut *a priori* sembler hors propos dans un travail sur le théâtre francophone contemporain. Il nous semble toutefois essentiel d'accorder une véritable importance aux littératures francophones de cet espace, dans leur ensemble, sans contrainte générique, pour pouvoir en relever les principales caractéristiques, « revendications » ou combats. En outre, rappelons que le théâtre est un genre tardif au Machrek et que la poésie, ou même le roman, constituent de ce fait un solide et nécessaire socle à la compréhension de l'Histoire et à la construction des imaginaires culturels et littéraires de cette région. Cela est enfin une façon de décentrer notre regard de lecteur ou lectrice européen.ne, geste là aussi fondamental dans l'étude des littératures francophones.

En somme, l'impérialisme européen a su s'implanter dans l'espace mondial et a su imposer (et impose toujours, d'une façon peut-être plus détournée) son empreinte. En ce sens, nous avons nécessairement manqué d'un certain recul, qu'il aurait pourtant fallu prendre, pour saisir l'Histoire qui s'est jouée de l'autre côté de la Méditerranée du côté, cette fois-ci, des « vaincu.e.s ». L'écrivain.e francophone, par ses fictions, permet alors ce décentrement du regard, tant indispensable que salutaire, pour appréhender tout à la fois notre rapport à la mémoire et le monde que nous souhaitons imaginer pour demain. C'est dans ce rapport de distanciation qu'Enzo Traverso analyse, une fois de plus, le rapport entre exil et écriture :

« [...] on pourrait sans doute formuler l'hypothèse d'une herméneutique de la distance, d'un privilège épistémologique de l'exil : une sorte de compensation intellectuelle, certes cher payée, des privations, de la perte et du déracinement liés à la condition de l'exil. Autrement dit, l'exil serait à l'origine d'un modèle cognitif qui consisterait à regarder

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

l'histoire et à interroger le présent du point de vue des vaincus et qui, par conséquent, constituerait la prémisse d'une connaissance du réel autre que celle des points de vue dominants, voire officiels. L'existence de l'intellectuel en exil porte les traces d'un déchirement, d'un trauma profond qui, très rapidement, le prive de son contexte social et culturel, de sa langue, de ses lecteurs, de son métier et de ses sources de subsistance [...] d'un paysage familier où fixer un ordre de pensée.¹⁵⁶ »

L'historien met l'accent sur le fait que les écritures de l'exil – et, concernant notre étude, les écritures francophones – donnent la parole aux « vaincu.e.s » de l'Histoire et non plus seulement aux « vainqueur.e.s ». Cela autorise un changement axiologique essentiel puisque le théâtre de Wajdi Mouawad, qui se définit au regard d'une perception occidentale de l'Histoire¹⁵⁷, représente celles et ceux qui, comme lui, ont été victimes des conflits et violences des XXe et XXIe siècles. L'exemple le plus révélateur dans l'œuvre mouawadienne est peut-être celui de Wahida, personnage de *Tous des oiseaux*, qui énonce, au moment de sa rupture amoureuse avec le jeune Eitan :

« WAHIDA. Ton père avait raison, Eitan. Jamais je n'avais osé me l'avouer. Je suis Arabe et personne ne m'a jamais appris à l'être, au contraire, on a tout fait pour m'en dégoûter. Et j'ai tout fait pour vomir ça hors de moi. [...] je préférerais mille fois qu'on me pense bonne à baiser plutôt qu'on me crache au visage le mot arabe, mille fois plus être traitée de pute que d'Arabe ! [...] 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, comme si moi j'en étais dégagée ! [...] Pardon, Eitan. Pardon. Mon amour, pardon, mais j'avais besoin que tu te réveilles pour que je puisse te quitter. Je te quitte. [...] Pendant cette guerre, ma place est là-bas. De l'autre côté de ce mur. Avec ceux qui vont perdre. Je veux me tenir avec mes sœurs. » (*Tdo*, p.70-71)

Si le personnage n'énonce pas les blessures de l'Histoire en tant que tel, elle semble cependant mettre en évidence certaines violences, qui sont les résidus de siècles de colonialisme et d'impérialisme blanc. Ces derniers entravent, comme elle le dit elle-même, sa capacité à pouvoir être « l'Arabe » qu'elle désire. Il s'agit donc de se déplacer, comme le démontre la multiplication des compléments circonstanciels de lieu à la fin de sa réplique, et de revenir auprès des siens, quitte à vivre un nouvel exil, pour retrouver sa place dans le monde. De la même manière, ce déplacement sera l'occasion de quitter le statut de « vaincue » dans lequel on – entendons par-là les Occidentaux – a eu de cesse de l'emprisonner, pour devenir vainqueur, maîtresse de sa propre existence. À l'image du dramaturge, les personnages qui sont mis en scène dans la fable sont celles et ceux qui sont « de l'autre côté du mur » donc, de

¹⁵⁶ TRAVERSO, Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille*, op. cit., p. 227.

¹⁵⁷ C'est ce que nous tentions implicitement de démontrer au début de cette sous-partie, en soulignant le fait que le père de Wajdi Mouawad (dont la culture paraît enracinée – comme la racine ne parvient pas à s'extraire du sol pour vivre – en Orient) n'était pas en mesure de « lire [l]es textes [de son fils] », pour reprendre les termes de Wajdi Mouawad ; ce dernier étant davantage le dépositaire d'une culture de l'exil – et donc en mouvement – plutôt que d'une culture « figée » ou « immobile » dans son rapport à l'Histoire.

l'autre côté de la forteresse occidentale. Ne souhaitant pas généraliser notre propos ou le rendre trop manichéen, il est à noter que tous les personnages n'entretiennent pas pour autant un rapport aussi « tranché » au fait historique. Certains d'entre eux ne sont pas liés aux processus de colonialisme ou ce qui s'y apparente à l'échelle de la fiction. Mais dans leur chute, car nous le verrons, il s'agit souvent de chute chez les personnages de Wajdi Mouawad, ces derniers n'en émettent pas moins, généralement, une réflexion sur la manière dont s'est façonnée l'Histoire et dont les rapports de force se sont exprimés dans la dialectique Orient / Occident.

Constatons dès lors que l'écrivain.e francophone, tant par son expérience que par les fictions qu'il ou elle crée, apparaît si ce n'est comme le ou la gardien.ne, du moins le ou la producteur.trice d'un nouvel ordre international ou chacun.e a sa place : témoin ou acteur de l'Histoire, « vainqueur.e » ou « vaincu.e ». C'est peut-être en ce sens qu'Enzo Traverso mobilise la pensée d'Edward Saïd dans ses recherches, précisant :

« Dans un essai séminal sur la « théorie voyageuse » (*traveling theory*), Edward Saïd nous a donné quelques clefs pour comprendre la géographie de la pensée critique du XXe siècle. Les hommes et les marchandises ne sont pas seuls à se déplacer ; les théories aussi émigrent, se croisent et s'hybrident, s'enracinent et se transforment en se greffant sur d'autres cultures, selon les circonstances historiques concrètes qui orientent et façonnent l'élaboration de la pensée.¹⁵⁸ »

L'écrivain.e francophone apparaît au carrefour des cultures et civilisations, tant passeur que relais, permettant l'hybridité des pensées. Les littératures francophones du bassin méditerranéen sont en ce sens à considérer comme des littératures qui légitiment le décentrement de notre regard et mettent d'une part en perspective les récits des colonisé.e.s et des victimes de l'Histoire puis, d'autre part, les récits de celles et ceux qui ont consciemment conquis les territoires. En confrontant les différents points de vue, l'écrivain Wajdi Mouawad apparaît, certes, comme un écrivain francophone parce qu'il écrit dans une langue « d'adoption » qui n'est pas sa langue maternelle, le français ; mais il le devient surtout selon la définition qu'en donne Michel Le Bris :

« Transfuges, immigrés, nomades, nés dans une culture que les hasards de l'histoire ou la volonté personnelle avaient fait abandonner pour vivre dans une autre, déchirés entre leurs communautés, en équilibre instable entre les traditions dont ils se séparaient et les libertés individuelles que promettait notre civilisation, écrivant dans une langue autre que leur langue maternelle, « hommes traduits », pour reprendre l'expression de Rushdie, « bâtards internationaux nés dans un endroit et qui décident de vivre dans un autre, qui passent leur vie entière à se battre pour retrouver leur

¹⁵⁸ TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*, p. 236.

patrie ou la faire », selon Ondaatje, tous ces auteurs s'affirmaient à la fois les créateurs et les produits d'un nouvel ordre international.¹⁵⁹ »

Malgré leurs blessures, leurs trajectoires et leurs exils, les écrivains migrants trouvent dans la définition qu'en propose Le Bris leurs lettres de noblesse. Ainsi est-ce alors la meilleure façon de les décrire et de leur rendre hommage : ces hommes et ces femmes, qui, faisant vœu d'un nomadisme tantôt contraint, tantôt choisi, deviennent les « créateurs d'un nouvel ordre international », d'une nouvelle manière de penser le monde, par le biais d'une écriture que nous devons rendre visible. C'est d'ailleurs l'une des ambitions de ce travail de recherche et c'est pourquoi nous nous attarderons davantage, à présent, sur la création de Wajdi Mouawad.

II.2. Entre quête du souvenir, fragmentation et « plancher d'écriture »

Écrivain francophone donc, Wajdi Mouawad l'est doublement puisque si né au Liban, il a composé ses premiers textes au Canada, pays où il a suivi sa formation de comédien. Dès lors, le dramaturge a dû faire le deuil de sa langue natale, l'arabe, afin d'apprendre le français. Cet apprentissage s'est tout d'abord effectué en France, expérience qu'il qualifie lui-même de tragique :

« Debout, dans une classe de CM2. L'instituteur fait des signes. Explique sans doute la situation. Son absolue ignorance de la langue française. Il fait encore quelques gestes et l'invite à gagner sa place. Il s'assoit. Cours d'histoire sans doute : 732, Charles Martel repousse les arabes à Poitiers. Chacun entre dans le tragique comme il peut. Pour Charles Martel ce fut à Poitiers. Pour lui, ce fut en CM2 avec la tâche immense de venger les arabes contre Charles Martel.¹⁶⁰ »

L'emploi du pronom personnel sujet de troisième personne dénote une volonté claire : celle de se distancier de l'enfant qu'il était. Certes, il s'agit bien de sa propre histoire que le dramaturge nous livre ici, mais ce dernier s'autorise, grâce à la distanciation pronominale, à interroger l'absurdité de la situation qu'il décrit. Cela conduit à soulever la question de la langue dans le processus migratoire car, en effet, comment s'approprier la langue de l'autre et comment, par ce biais, se fondre, pour le dramaturge, dans ce nouveau pays qu'est l'hexagone ? De plus, la volonté de « venger les arabes contre Charles Martel » participe de cette difficulté liée à l'exil : être dans un inconfortable entre-deux, entre deux cultures, deux pays, deux langues, etc. C'est alors par le motif de la langue que Wajdi Mouawad va opérer ce qu'il nommait sa « vengeance » :

« Sentiment de solitude, comme si vous étiez nu devant tous. Quatre ans durant, je travaillerai de manière acharnée pour annihiler ce sentiment. J'y suis arrivé. Seul. Avec le désir de vaincre. Parler le français mieux que les Français, l'écrire mieux

¹⁵⁹ LE BRIS, Michel (dir.), ROUAUD, Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, Paris, 2007, p. 34-35.

¹⁶⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson soi : version quarante-deux ans*, Boréal, 2011., p. 73.

qu'ils ne l'écrivent, me débarrasser de mon accent, blanchir de peau, bref, nier toute différence pour pouvoir me faire un copain.¹⁶¹ »

Des yeux de l'enfant ne restent que l'expression d'une douleur intarissable : celle de ne pas être *comme tout le monde* et de devoir toujours s'assimiler, s'arracher à sa langue natale, à sa culture d'origine pour migrer et ressembler à celle ou celui qu'on n'est pourtant pas. L'exil se traduit par ce sentiment d'étrangeté à soi mais s'exprime aussi paradoxalement par une volonté de dépassement, de métamorphose de l'individu qui souhaite devenir autre. Dans ces mots de Wajdi Mouawad résonnent d'ailleurs intimement ceux d'Assia Djébar, qui confiait à Lise Gauvin : « [...] Plus tard] je me suis dit : « Le français n'est pas ma langue mais je vais être la meilleure. Si je suis la meilleure dans cette langue, ce sera une manière de montrer qu'à travers moi tous les miens sont aussi bons que vous.¹⁶² » Le lexique est le même et traduit cette volonté inhérente de « vengeance » ou, tout du moins, de devenir « meilleur.e que » et de répondre, en ce sens, à la violence de la colonisation comme à celle de l'exil.

Après son départ de la France pour le Canada, le dramaturge libano-québécois ne doit pas apprendre une nouvelle langue mais doit néanmoins rencontrer une nouvelle culture, de nouveaux us et coutumes et se confronter à des modes de pensée qui lui étaient jusqu'alors inconnus. Ainsi est-ce, en quelque sorte, l'expression d'un nouveau déracinement et d'une nouvelle fracture de l'intime qui s'opère¹⁶³. Pourtant, c'est dans ce contexte des années 90, que Wajdi Mouawad commence à publier ses textes et qu'il crée sa première compagnie. Sa trajectoire d'exilé et d'*homo viator* se meut en celle d'un *homo scriptor*. Lévinas (cité dans le collectif de Hyacinthe Carrera) l'évoque déjà, non pas en qualifiant l'œuvre du dramaturge libano-québécois, mais en tentant d'approcher la question du métissage :

« Ainsi, entre exil et asile, entre uniformisation croissante et exacerbation des particularismes identitaires pourrait s'ouvrir « une troisième voie, [le] métissage, à la fois expérience individuelle de la désapprobation et culture de l'incertitude ». Le parcours de l'*homo viator* et *scriptor* ne peut plus désormais rester à l'instar de « celui d'Ulysse dont

¹⁶¹ MOUAWAD, Wajdi, CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2005, p. 82.

¹⁶² GAUVIN, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, « Lettres du sud », 2000, p. 27-28.

¹⁶³ Il est à noter que Wajdi Mouawad n'a cependant pas été le seul à arriver au Canada dans la deuxième moitié du XXe siècle, c'est en tout cas ce que démontre Daniel Chartier dans son article « Origines de l'écriture migrante », puisqu'il cite les chiffres du recensement de 1996 dont l'étude estime à 664 500 le nombre d'immigrants au Québec, correspondant à 9% de la population dans ces dernières années du XXe siècle. Il précise alors : « Ces taux ne reflètent toutefois pas les particularités urbaines des métropoles, dans lesquelles se concentrent les populations immigrées et qui sont les foyers culturels et littéraires d'où émergent et sont diffusées les œuvres. » CHARTIER, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *La Sociabilité littéraire*, vol. 27, n°2, RAJOTTE, Pierre (dir.), hiver 2002, p. 303-316.

l'aventure dans le monde n'a été qu'un retour à son île natale – une complaisance dans le Même, une méconnaissance de l'Autre.¹⁶⁴ »

La comparaison avec la figure d'Ulysse paraît féconde puisqu'en effet le passage à l'écriture chez Wajdi Mouawad n'est pas à considérer comme une odyssee, c'est-à-dire comme le retour à un point de départ par des stratégies de fuite (Ulysse correspond entre autres à l'archétype de l'homme fuyant : il fuit les sirènes, Circé, Polyphème, etc.) ; mais plutôt comme une quête, à savoir un élan vers le futur qui permet cependant, par la fiction ou les récits, de *reconstituer* l'Histoire et de tenter de *redonner* un sens aux désastres des guerres et de l'exil. La posture de cet écrivain francophone est à entendre ici comme celle d'un « anti-Ulysse » en ce que son écriture peut être lue comme une volonté de recréer le souvenir de la perte, voire de la blessure, et non plus comme une introspection mélancolique ne cessant de regretter ce qu'elle a perdu. L'écriture s'inscrit de ce fait dans la perspective d'une dynamique positive de recréation du souvenir, ce qui entraîne une certaine tentative de compréhension du passé. D'ailleurs, il est à noter que les racines étymologiques de l'exil portent cette double « signification », si l'on peut dire, comme le précise Carrera : « le terme *exul / exilium* repose sur deux notions ; celle du point de départ et celle d'une marche en avant, sans pouvoir réellement savoir si la langue latine a voulu originellement marquer l'idée d'expulsion ou celle d'errance.¹⁶⁵ » Sans avoir à départager cette incertitude, il nous faut simplement interpréter l'écriture mouawadienne à l'aune de cette « marche en avant » ou de cette « errance » qui visent toutes deux à recréer un souvenir passé avant d'être mis en écriture et livré aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s.

De plus, la fracture de l'intime, conséquente à l'exil, s'est aussi exprimée par ce que nous pourrions nommer un « défaut transmissionnel » dans la famille Mouawad. L'exil et la guerre ont *a priori* modifié, voire bouleversé, les relations familiales du dramaturge en ce que tout *n'a pas été dit*. Comme il l'avoue lui-même, un épais silence s'est formé au cœur des récits familiaux ; ceux, notamment, relatifs aux événements du passé. Et cela l'a empêché de comprendre sa propre histoire. Il nous faut alors évoquer Laurent Demanze qui explique à ce sujet, dans son essai *Encres orphelines*, que cette rupture de la mémoire et du verbe est chose fréquente dans ce qu'il nomme « la modernité » :

« Comme l'ont en effet montré les sociologues, l'entrée dans la modernité n'a pas été sans conséquences sur les cohésions familiales, les récits identitaires et les solidarités communautaires, au point que l'évolution des deux siècles passés a pu être décrite comme le passage des communautés organiques aux sociétés hétérogènes. De morcellement social

¹⁶⁴ CARRERA, Hyacinthe (dir.), *Exils*, Presses Universitaires de Perpignan, 2010, p. 152.

en effritement des circuits de la transmission, la communauté désormais fait défaut qui réconcilierait l'individu avec l'ensemble de ses prochains.¹⁶⁶ »

L'essayiste insiste sur le morcellement communautaire qui a été l'une des conséquences, pour paraphraser Amin Maalouf, du « dérèglement » du monde contemporain. Nos sociétés, en devenant « hétérogènes », ont sacrifié le récit filial et la tradition (c'est aussi, en partie, la thèse arendtienne de la crise de la culture) pour des récits qui ne s'inscrivent plus dans le temps de la filiation mais uniquement dans l'immédiateté de l'expérience individuelle. C'est en d'autres termes ce que nous pouvons étudier en prenant pour preuve l'histoire de la famille Mouawad, qui semble avoir toujours été traversée de non-dits et de silences. Cela a tout à la fois contrarié les liens filiaux et la perception individuelle de l'Histoire, pour l'enfant qu'était alors Wajdi Mouawad. Ainsi, lors d'un entretien qu'il a accordé à Laure Adler, sur France Culture, le dramaturge revient indirectement sur l'importance qu'occupe le silence dans son œuvre, au regard de la transmission filiale :

« [...] j'ai commencé à mesurer la schizophrénie qui existait entre le silence brisé grâce à la littérature et le silence opaque de la famille dès que je refermais le livre. J'ai voulu à partir de ce moment-là rendre plus transparente cette opacité qu'était le silence de ma famille. [...] J'ai peu à peu compris qu'il y avait là des silences qui n'étaient pas dus à des silences tout simplement parce qu'on ne parlait plus mais des silences qui étaient dus au fait qu'il y avait trop de honte, trop d'humiliations dues aux douleurs, aux souffrances vécues par mes parents et par la génération de mes parents et qu'il y avait une impossibilité de raconter à ma génération ce qui s'était passé.¹⁶⁷ »

Au-delà des traumatismes et de la violence des scènes de l'Histoire, c'est le silence et cette impossibilité de raconter ou, plus encore, de témoigner qui a constitué, année après année, la blessure fondamentale du dramaturge qui le poussera, entre autres, à écrire¹⁶⁸. D'ailleurs, nous remarquons que certains événements ont marqué les sociétés civiles ainsi que les familles et, plus précisément, chacun des membres dans leur propre rapport subjectif à la matière historique. Les conflits et l'exil ont été quelques-unes des raisons de la fragmentation du tissu social et familial ; fragmentation que nous n'aurons de cesse de retrouver dans le théâtre de Wajdi Mouawad. En ce sens, nous pouvons déjà constater que les motifs de la guerre et de l'exil se constituent tantôt comme une limite au langage (puisqu'il est parfois impossible de décrire ou de transmettre la mémoire de la guerre aux générations futures, ne serait-ce que par

¹⁶⁶ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti Éditions, 2008, p. 44.

¹⁶⁷ ADLER, Laure, MOUAWAD, Wajdi, « Il faut trouver le courage de raconter », émission « Hors-Champs », France Culture, 22 juin 2016.

¹⁶⁸ Il faut ici faire écho à la réflexion de Carine Trevisan, qui écrit : « À la différence du père muet, sorte d'*in-fans*, le fils écrit. Dans *Le Premier homme*, le début du récit coïncide avec la naissance de celui grâce auquel s'écrit l'histoire, aussi lacunaire soit-elle, du père que l'Histoire a englouti. [...] ». Par la référence camusienne, l'écrivaine démontre à quel point le silence du père, symbolisant ici son absence, peut conduire son enfant à écrire comme s'il fallait, en quelque sorte, parler pour lui, in TREVISAN, Carine, *op. cit.*, p. 197.

honte, à en croire ses propres dires), tantôt comme l'expression d'un monde contemporain absurde qui ne peut, en substance, être raconté. Cette absurdité est sans cesse réaffirmée par le dramaturge, et il est possible d'en prendre pour preuve un extrait de l'entretien qu'il nous a accordé :

La guerre civile libanaise, je la connais par cœur et la fragmentation du récit est tellement dingue dans cette guerre... Il a été tellement traumatisant, oppressant de ne rien piger, de ne rien comprendre et d'avoir honte parce qu'on ne sait pas ce qui se passe alors qu'on peut pourtant observer que les conséquences dans la vie réelle sont immenses ! Alors on part, on quitte, on ne va pas à l'école... et on ne sait pas pourquoi ! On ne sait pas qui sont les méchants. On dit : « C'est eux », mais qui est « eux » ? Pourquoi ce sont « eux » qui sont méchants ? Et puis un jour, on rencontre un « eux » et on lui dit : « Alors c'était vous les méchants ! » et il te répond : « Ah non, c'était vous ! ». Alors on répond : « Mais pourquoi nous ? » et, eux, de nous dire : « Ah, on ne sait pas, mais c'était vous car ce n'était pas nous ». J'ai toujours envie de répondre dans ces cas-là : « Est-ce qu'on peut aller voir un autre « eux », tous les deux, et lui dire « Bonjour, t'es un « eux » ! Nous aussi nous sommes les « eux » mais de l'autre côté ! C'était toi le méchant ?...¹⁶⁹ »

En insistant sur la fragmentation du récit de la guerre civile et au moyen d'un dialogue fictif avec des pronoms sujet ou complément à la référentialité vague (« on », « eux »), Wajdi Mouawad met ici l'accent sur l'impossibilité de totalement saisir le conflit libanais et de ne pas pouvoir le transmettre aux générations futures. La guerre, provoquant un exil contraint, apparaît ainsi dans le théâtre mouawadien comme l'expression, peut-être d'un trauma, ou du moins d'une blessure intime et familiale qui va régulièrement être mise en scène, à travers, notamment, le motif de la filiation. Car c'est sans doute parce que Wajdi Mouawad a été confronté à une crise au sein de sa famille que son théâtre devient, lui-même, l'espace de la crise filiale et familiale. Pour ces raisons, nous retrouvons dans ses pièces les motifs du silence (et par là, de l'impossibilité de dire, d'une rupture de la transmission et de l'héritage), corrélés à ceux de la guerre, de l'Histoire et de l'absurdité de ces dernières.

Enfin, et pour conclure ces premières réflexions autour des mécanismes de son écriture, pensons aux propos du dramaturge, lors du 63^e festival d'Avignon, auquel il est alors associé. Hortense Archambault, Vincent Baudrier et Antoine Baecque publient une série d'entretiens et d'échanges au sein desquels ils reviennent sur les liens qu'entretient l'artiste avec la guerre et l'exil. Il explique :

« Si je devais questionner chaque seconde de ma vie en ce moment – pourquoi je suis ici, entre Montréal, Ottawa, Paris et Avignon, pourquoi je parle avec ces mots, ce français, etc. –, je trouverais toujours le même plancher, très solide, qu'on peut figurer par une expression familiale que j'ai beaucoup entendue : « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a

¹⁶⁹ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 164.

quitté le Liban... » [...] C'est le plancher de toutes les questions de ma vie, de ma famille. Dès que je fouille autour d'une question, j'atteins ce plancher. C'est pourquoi je ne peux pas écrire autre chose. [...] [J]e reviens toujours à ça : « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban... » C'est aussi cela mon horizon historique : l'Histoire avec un grand H vient dans mon travail relancer les récits et les personnages en leur lançant très directement à la figure : « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban !¹⁷⁰ »

La guerre s'exprime effectivement, chez l'écrivain, par cette expression polysémique : « un plancher d'écriture ». Une sémantique double est ici sensible puisque le plancher signifie tout à la fois ce qui *supporte* l'acte de création, lui apporte une stabilité puisque, littéralement, le plancher est bel et bien ce sur quoi nous nous appuyons et qui nous maintient en équilibre. Néanmoins, ce même « plancher » apparaît également comme la formulation d'une impossibilité, d'un éternel retour – *a fortiori* regretté – qui tout en la rendant possible, entrave la création artistique et lui « interdit » de pouvoir se construire à travers d'autres motifs d'écriture. Le dramaturge l'avoue par ailleurs lui-même : « J'ai essayé d'écrire une pièce détachée de ça [...] Mais cette pièce me tombe très vite des mains.¹⁷¹ » Ce « plancher d'écriture », se définissant dans ce paradoxal double rapport de possibilité et d'impossibilité, se constitue comme l'expression d'une blessure d'enfance, liée à la guerre puis à l'exil. Ces deux épreuves auxquelles le dramaturge a été confronté sont exprimées dans un rapport de contiguïté et de conséquence : « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban... ». La proposition conjonctive introduite par « parce que » et coordonnée à l'autre, renforce évidemment le lien de proximité qu'entretiennent la guerre et l'exil. Il est d'ailleurs important de noter les points de suspension qui succèdent à l'évocation du terme « Liban », dans la précédente citation mais aussi plus largement à l'échelle de l'entretien, puisqu'ils témoignent entre autres, si ce n'est d'un regret, du moins d'une impossibilité de « comprendre » et de transmettre pleinement la violence de ce qui a été vécu. La métaphore du « plancher d'écriture » devient dès lors centrale dans l'esthétique mouawadienne et inscrit sa création théâtrale dans une profonde dichotomie que nous n'aurons de cesse de retrouver tout au long de cette étude : celle de la volonté d'appréhender ce qui s'est passé malgré l'impossibilité de le formuler correctement et de le transmettre.

II.3. Créer après la guerre et l'exil : une écriture qui « déterre ses morts »

Il faut alors admettre que cette transmission brisée constitue l'un des socles de la création mouawadienne. Le théâtre du dramaturge ne cesse, à l'évidence, de mettre en scène

¹⁷⁰ MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent et BAECQUE, Antoine, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 64-65.

¹⁷¹ *Ibid.*

l'expression de cette « parole silencieuse » comme pour tenter de la retrouver puis de l'interpréter. Il est évident que nous analyserons la manière dont est représenté le *topos* du silence dans le théâtre de Wajdi Mouawad mais il est avant toute chose essentiel de faire référence à ce que Laurent Demanze écrit :

« Dès lors, l'écrivain contemporain se confronte au récit impossible de son ascendance, à la parole emmurée d'une famille blessée par l'histoire. Si bien que le récit contemporain tourne sans cesse autour d'une faille ou d'une parole en souffrance à désenfouir.¹⁷² »

Si les théories demanziennes concernent explicitement et exclusivement le récit narratif, il semble pertinent de pouvoir ici les appliquer au théâtre. Ces propos font sens puisque l'œuvre de notre dramaturge se construit comme une création visant justement à « déterrer » des paroles jusqu'alors enfouies par la honte et les horreurs de l'Histoire. À ce titre, il est intéressant d'analyser le lexique antithétique employé par Demanze, puisque « la parole *emmurée* » s'oppose à « la parole en souffrance à *désenfouir* ». Il s'agit d'opposer un rapport d'immobilité (ce qui est *emmuré* ne peut pas, par définition, se mouvoir) à une création qui doit *a contrario désenfouir*. Le préfixe verbal *dés-* témoigne de cette nécessité de hisser hors du sol, de rendre à nouveau libre (et donc mobile) une parole qui ne l'était plus. Ainsi le théâtre est clairement un moyen pour le dramaturge libano-qubécois de s'inscrire, à la lumière de son expérience personnelle, dans la catégorie des auteur.e.s qui se font porte-parole de leur génération. En tentant de comprendre la parole inaudible de ses parents, Wajdi Mouawad fait l'effort de redonner du sens à cette dernière et, en conséquence, de devenir, en quelque sorte, l'un des représentants de toute une génération brisée par le silence de l'ascendance. Le motif générationnel devient dès lors un motif essentiel de l'esthétique mouawadienne, et se caractérise par un mouvement qui « déterre », désenfouit et rend à nouveau libre des paroles que l'on pensait *a priori* oubliées.

Mais il faut, pour « s'arracher au silence », raconter les charniers de l'Histoire. Ce retour à la matière historique est exprimé par le dramaturge lui-même :

« Le temps ! 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. Et si raconter une histoire était, précisément, l'énigme moderne ?¹⁷³ »

¹⁷² DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 29.

¹⁷³ MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent et BAECQUE, Antoine, op. cit., p. 17-18.

Lier l'acte de création au temps accorde à Wajdi Mouawad la possibilité d'interroger à nouveau la dialectique mobilité / immobilité puisque le temps qui avance, qui est mobile, « enterre » l'homme qui, de ce fait, ne peut plus se mouvoir. C'est d'ailleurs à l'horizon de cette difficulté de vivre, de supporter l'écrasement du temps historique et de sa banalité, tout autant que de son horreur, que Beckett écrivait peut-être *Oh les beaux jours*, faisant dire à Winnie :

« WINNIE. [...] c'est toi qui as raison, Willie. (*Un temps.*) L'ombrelle sera de nouveau là demain, à côté de moi sur ce mamelon, pour m'aider à tirer ma journée. (*Elle ramasse la glace.*) Je prends cette petite glace, je la brise sur une pierre – (*elle le fait*) – je la jette loin de moi – (*elle la jette derrière elle*) – elle sera de nouveau là demain, dans le sac, sans une égratignure, pour m'aider à tirer ma journée. (*Un temps.*) Non, on ne peut rien faire. (*Un temps.*) ça que je trouve si merveilleux, la façon dont les choses... si merveilleux.¹⁷⁴ »

Que sont ces beaux jours, si ce n'est une série de longues et monotones journées à revivre une histoire qui toujours revient ? Les propos du personnage témoignent de la fragilité de sa capacité à se tenir debout dans une Histoire qui déraisonne et qui n'a plus de sens : il ne reste plus qu'à tenir l'ombrelle, briser la glace, etc., tant de gestes voués à se répéter mais qui pourtant la maintiennent, *in extremis*, en vie. C'est dans cette effarante banalité et tristesse de la vie que se joue paradoxalement l'espoir de l'esthétique beckettienne, car à la mélancolie des derniers mots de Winnie survit l'adjectif « merveilleux ». Malgré la perte des humains dans les méandres de l'Histoire, résiste cette force de la vie que Samuel Beckett ne parvient à exprimer qu'à travers de longs monologues, mettant en scène ce personnage prisonnier de son « mamelon ». À l'inverse ou, plutôt, dans son prolongement, Wajdi Mouawad marque une nouvelle manière de s'affranchir de la douleur de l'immobilité à travers, justement, cette esthétique de l'exhumation. Étymologiquement, *ex-humer* pourrait correspondre au latin à *ex-humus*, c'est-à-dire *sortir du sol* et s'inscrit parfaitement dans la volonté qu'a Wajdi Mouawad de remettre du mouvement là où il n'y en avait plus. La parole morte retrouve alors son sens ou, du moins, le dramaturge s'en fait l'archéologue afin de lui octroyer, dans ce processus d'extraction, une nouvelle « sémantique ». L'œuvre théâtrale exhume et change de paradigme : là où l'œuvre antique se construisait par exemple autour d'une énigme¹⁷⁵, c'est-à-dire d'une question ontologique et nécessaire à la *catharsis*, l'œuvre contemporaine se pose plutôt, *a priori*, la question de

¹⁷⁴ BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours*, Éditions de Minuit, 1963, p. 46.

¹⁷⁵ La pièce la plus significative est bien sûr *Œdipe-Roi* de Sophocle. L'énigme structure la tragédie (et le mythe lui-même) en deux temps : tout d'abord lorsque la Sphinx met au défi Œdipe mais également lorsque ce dernier doit trouver le responsable de la peste, qui ravage alors Thèbes. C'est en comprenant qu'il est la réponse à cette dernière énigme que le personnage tragique découvre ses origines et sa filiation (inceste et parricide). L'énigme possède ainsi un sens « ontologique » (que l'on pourrait reformuler, d'une certaine manière, par « connais-toi toi-même »), mais aussi cathartique : la résolution de l'énigme, à la fin de la pièce, provoque terreur et pitié chez les spectateur.trice.s, notamment lorsqu'Œdipe se crève les yeux avec les broches de sa mère.

l'Histoire (mais d'une manière détournée, puisque celle-ci semble ne plus avoir de sens) pour déterrer les paroles jadis mortes et leur donner un sens nouveau. Ainsi, une partie du théâtre contemporain se construit, dès à présent, à travers un principe de re-création en ce que le dramaturge francophone contemporain se propose comme archéologue et historien :

« Certains auteurs deviennent témoins d'une époque ou d'un événement. Ils cherchent alors à se faire entendre, à transmettre ce qu'ils ont vu et entendu, à faire passer l'écrasante et assourdissante vibration du silence vers l'espoir d'un dire qui sera entendu par un autre. Car le témoin lutte pour oublier et, en même temps, souhaite que les autres n'oublient pas : il devient trace de sa propre histoire, historien de sa propre histoire.¹⁷⁶ »

Déterrer ce que l'histoire a inhumé devient, si ce n'est un acte de création artistique, au moins un geste transmissionnel. Se définissant comme l'historien de sa propre histoire, puisque la création débute au moment où les parents de Wajdi Mouawad se sont tus et n'ont plus véritablement été en mesure de « léguer », le dramaturge exilé se métamorphose en archéologue et en porte-parole de toute une génération d'enfants qui n'ont pas hérité d'une histoire dans laquelle ils pouvaient se reconnaître. Déterrer son histoire individuelle revient dès lors à déterrer l'histoire collective. Et c'est dans ce va-et-vient entre ces deux histoires que le dramaturge imagine sa création et, plus précisément, ses personnages.

Il paraît alors nécessaire – avant d'étudier les personnages de la fiction – de proposer une « cartographie » de la création mouawadienne, que nous diviserons, par souci de simplicité, en deux parties différentes. Tout d'abord, cette exhumation de l'Histoire est un moyen pour Wajdi Mouawad d'écrire des pièces autofictionnelles – c'est le cas du cycle des domestiques qui, à ce jour, comporte deux pièces : *Seuls* et *Sœurs*¹⁷⁷. Ces dernières exhument l'Histoire par la mise en scène de personnages proches de l'entourage de Wajdi Mouawad, ou de lui-même. Ce théâtre constitue inmanquablement un théâtre de la blessure, si bien que pour reprendre les termes de Zoé Schweitzer, à propos de la pièce *Riding on a cloud* de Rabih Mroué : « Se raconter c'est raconter la blessure et inversement, la blessure de la mémoire implique la mémoire de la blessure, si bien que blessure et je sont indissociables.¹⁷⁸ » Tout comme la pièce de son homologue libanais, celles de Wajdi Mouawad mettent en scène cette indissociabilité d'un *je* écrivain et de son personnage, à travers le motif de la blessure. Prenons-en pour preuve

¹⁷⁶ COTE, Armando et PATSALIDES, Béatrice, *Transmettre et Témoigner. Les effets de la violence politique sur les générations. Hommage à Primo Levi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 9.

¹⁷⁷ À l'heure où nous relisons ces pages, le 21 septembre 2022, une troisième pièce vient de rejoindre ce cycle. Il s'agit de *Mère*, montée l'année dernière au Théâtre National de La Colline, par Wajdi Mouawad lui-même.

¹⁷⁸ SCHWEITZER, Zoé, « Yasser Mroué ou la mémoire jumelle », LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle et TEULADE, Anne (dir.), *La mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », 2018, p. 157.

deux extraits de *Seuls*¹⁷⁹ qui témoignent de l'effet de miroir que le dramaturge entretient avec ses personnages. Lorsqu'il cherche par exemple un prénom, commençant par la lettre « W », pour le personnage de sa pièce, le dramaturge souhaite consciemment renvoyer le lecteur à celle qui débute son propre prénom¹⁸⁰. De la même manière, l'écrivain émet la réflexion suivante : « Et si Harwan c'était Wajdi si Wajdi n'avait pas fait de théâtre ? » L'hypothétique et la modalité interrogative ne servent pas réellement à s'interroger mais définissent plutôt une affirmation, énoncée indirectement. « Harwan » se présente comme l'avatar de « Wajdi » mais, plutôt que de le faire dramaturge, il est un doctorant rédigeant une thèse sur le théâtre de Robert Lepage. Ici réside un élément essentiel de la création mouawadienne : les personnages semblent écrits et pensés au regard de l'expérience personnelle du dramaturge ; et sont peut-être le résultat de blessures intimes dont il se sert, entre autres, pour raconter l'histoire ou, du moins, la « déterrer ». En effet, si les humains ne peuvent pas transmettre la violence de la blessure et de la guerre, la fiction le peut néanmoins et, pour en revenir aux propos de Zoé Schweitzer, si *je* et blessure sont indissociables ; force est de constater que l'acte d'écriture permet dans un double rapport de les représenter mais aussi de s'en affranchir. Les personnages mouawadiens portent alors en eux la blessure du dramaturge, certes, mais la transforment également, en font autre chose par la force et la possibilité de la fiction.

En revanche, les pièces de Wajdi Mouawad ne se revendiquent pas toutes comme étant autobiographiques ou autofictionnelles. D'ailleurs, ce dernier affirme même dans *Seuls* : « Aucune des pièces que j'ai écrites ne comporte le mot Liban.¹⁸¹ » Dès lors, un paradoxe doit être expliqué : comment peut-on affirmer que le théâtre de Wajdi Mouawad est l'espace d'une blessure personnelle, liée à la guerre civile libanaise et à l'exil, si ce dernier ne mentionne jamais le nom de son pays natal ? La réponse se trouve en fait dans le truchement de la fiction théâtrale : si le dramaturge ne mentionne jamais son pays explicitement, il fait cependant écho à demi-mots aux événements historiques de son pays, qu'il laisse aux spectateurs.trices / lecteurs.trices le soin d'analyser. Ce jeu d'inférences propres à la fiction lui permet de mettre en scène l'Histoire tout en s'en distanciant. Il avoue d'ailleurs lui-même, dans un entretien avec Laure Adler :

« Il y a une chose que je fais toujours au départ [du travail de mise en scène], c'est de rassembler tout le monde dans le lieu où on va répéter, de s'asseoir en cercle et de dire : « l'objet sur lequel on va travailler n'est pas moi ». C'est important de le formuler, du fait

¹⁷⁹ Voir annexe 3.

¹⁸⁰ De la même manière, le prénom de la sœur de Wajdi Mouawad, « Layla », est utilisé pour l'un des personnages féminins de *Seuls* et *Sœurs*.

¹⁸¹ MOUAWAD, Wajdi, *Seuls : chemin, textes et peintures*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2008, p. 78.

que j'écrive et mette en scène, pour éviter la confusion : *Littoral, Incendies, Forêts*, ce n'est pas moi, j'en suis juste le metteur en scène et l'auteur.¹⁸² »

En d'autres termes, ce n'est pas précisément l'histoire de Wajdi Mouawad lui-même qui est mise en scène dans ses pièces que l'on pourrait qualifier de « fictionnelles » puisque la fable fait office de distanciation, mais bien des « bribes » d'Histoire, fragments que le dramaturge utilise à son gré pour constituer un propos qui soit tant fictionnel qu'à « teneur » historique. Aux lecteurs et lectrices, peut-être, d'interpréter ensuite le texte théâtral comme un moyen de déterrer leur propre histoire et de construire leur réflexion sur la matière historique.

La poésie mouawadienne – dans son acception large, *poiein*, signifiant avant toute chose « créer » – se construit ainsi comme une nécessité d'exhumation, tant dans les pièces autofictionnelles que strictement fictionnelles. Le théâtre, par cette dynamique, permet de se faire violence pour laisser parler les souvenirs de l'enfance :

« Que reviennent les sensations oubliées du bonheur, perforant ma mémoire, créant des trous d'air, pour que je puisse enfin chuter, pour que les cloisons et les parois construites à force de domestication s'écroulent et fassent entrevoir un monde vaste. L'œuvre d'art comme un geste de guerrier qui engage en moi un combat dont je suis à la fois le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant.¹⁸³ »

Nous le comprenons, déterrer n'est pas chose facile et induit d'entrer en guerre contre soi-même. Si le dramaturge se fait à la fois « le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant » de sa propre histoire, c'est peut-être pour atteindre une vision du fait historique et de sa propre trajectoire aussi objective que possible. Car tenter de comprendre les silences qui ont été transmis nécessite une certaine rigueur dans l'acte de recréation afin de ne pas faire dire *ce que l'on veut* à l'Histoire. C'est en tout cas, nous semble-t-il, dans cette vision du passé certes subjective mais surtout consciente de sa complexité que s'inscrit cette création. Les mots deviennent des armes et le théâtre de Wajdi Mouawad s'écrit dès lors à l'encre de la guerre, comme le dramaturge l'avoue dans *Le Poisson soi* :

« Mais ses parents, croyant fuir la guerre, ont fui le pays. Alors, à force d'impatience, il a tendu la main pour saisir le premier objet qui pouvait, un tant soit peu, ressembler à une kalachnikov et ce fut un crayon *Staedtler pigment liner 0.05 résistant à l'eau sur papier et à la lumière*.¹⁸⁴ »

Là où la kalachnikov tue, le *Staedtler pigment liner* libère et exhume le passé : deux pratiques diamétralement opposées, témoignant du fait que le dramaturge, pour reprendre les termes de

¹⁸² MOUAWAD, Wajdi, ADLER, Laure, *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité*, Préface Hortense Archambault, Avignon, collection Entrevues, Éd. Universitaires d'Avignon, 2011, p. 41-42.

¹⁸³ FARCET, Charlotte et al., *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, op.cit., p. 54-55.

¹⁸⁴ MOUAWAD, Wajdi, op. cit., p. 72.

Jean-Paul Sartre (qui paraphrase à son tour Brice Parain), emploie des mots qui sont des « pistolets chargés ». L'écrivain, de ce fait, s'il parle : « [...] tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre des détonations.¹⁸⁵ » En écrivant, Wajdi Mouawad devient d'une part adulte, mais se fait d'autre part le porte-parole de sa génération. Il est un combattant invétéré pour redonner sens à l'Histoire et aux transmissions trouées. Son théâtre, loin d'être prisonnier d'une mélancolie indépassable, se revendique tout à la fois comme lutte et errance dans le but de retrouver les mots perdus. Ces mots se font finalement les gardiens d'une Histoire qu'il faut reconstruire et retrouver. Les balles tirées par le dramaturge, pour poursuivre la métaphore sartrienne, correspondent à ses personnages. Ces derniers sont, à l'échelle de la fiction, ceux par lesquels va finalement pouvoir s'exprimer la lecture et la compréhension de l'histoire – qu'elle soit individuelle ou collective.

III. AU CROISEMENT DE L'HISTOIRE ET DE LA FICTION : NAISSANCE DU PERSONNAGE TRAGIQUE

III.1. Éprouver la violence : personnages machiavéliques ou ordinaires ?

Avant de nous pencher sur les enjeux dramatiques et dramaturgiques de la représentation des traumas liés aux guerres et aux exils, portons notre attention sur la question du personnage mouawadien. En effet, la matière historique, mise en avant depuis le début de ce propos, agit évidemment sur la « formation » et l'écriture des personnages. Les thèses portées par Myriam Revault-d'Allones soulignent d'ailleurs les dynamiques d'écriture des personnages d'une partie du théâtre contemporain, parfois contraintes aux soubresauts de l'Histoire et aux bouleversements des XXe et XXIe siècles. Certaines dynamiques d'écriture apparaissent alors *en réponse* à des années de massacres¹⁸⁶. Pour recontextualiser cette approche, revenons à Hannah Arendt qui dressait déjà, lors de la publication de ses comptes-rendus du procès d'Adolf Eichmann, tenu à Jérusalem dès 1961, les premiers éléments de ce qu'elle nommait « la banalité du mal¹⁸⁷ ». Ses rapports de procès sont sans appel : Eichmann n'est pas l'homme diabolique qu'on pense alors juger, mais un homme sans profondeur morale,

¹⁸⁵ SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 31.

¹⁸⁶ Il est ici important de préciser que le personnage tragique a avant tout été théorisé par Aristote, bien sûr. Nous y ferons constamment référence, mais souvent de manière implicite, puisque la philosophe française en fait mention à de nombreuses reprises. De plus, nous nous appuyons aussi sur le penseur grec dans le troisième chapitre, au moment d'étudier plus précisément l'écriture des filiations dans le théâtre de Wajdi Mouawad.

¹⁸⁷ ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002.

grotesque – si ce n’est comique –, exécuteur zélé de l’ordre nazi. Myriam Revault-d’Allonnes revient à son tour sur les hypothèses arendtiennes en précisant :

« [...] elle reconnaît que le motif de la « banalité du mal » [...] prenait à rebours la pensée traditionnelle (littéraire, théologique, philosophique) sur le problème du mal. Il la prenait à rebours car il interdisait toute dimension démoniaque ou diabolique, toute méchanceté essentielle, toute malveillance innée et, plus généralement, tout mobile ancré dans la dépravation, la convoitise et autres passions obscures : tout ce que donne à voir, par privilège, le drame shakespearien.¹⁸⁸ »

La philosophe résume en quelques lignes la pensée de son homologue juive-américaine, féconde en ce qu’elle redéfinit les rapports qu’entretiennent les humains avec le mal et, surtout, nous concernant, les violences du XXe siècle. Il n’est plus question, dès lors, de considérer les crimes de masse comme des organisations menées par des personnes dites « démoniaques » ; mais plutôt de concevoir chacun des meurtriers comme un homme ordinaire, « respectant simplement » les ordres établis. Adolf Eichmann devient par-là une sorte d’archétype de l’Européen du XXe siècle qui ne peut plus être considéré – et donc représenté au théâtre – comme un humain machiavélique, habité et poussé à l’action par des phénomènes de vengeance et de quête de pouvoir, comme c’est le cas dans les *revenge tragedies* shakespeariennes du XVIe siècle. En outre, Hannah Arendt elle-même avait appuyé son argumentaire sur l’exemple shakespearien, affirmant : « Eichmann n’était ni un Iago, ni un Macbeth ; et rien n’était plus éloigné de son esprit qu’une décision comme chez Richard III, de faire le mal par principe.¹⁸⁹ » Il n’est pas question, ici, de comparer *stricto sensu* l’organisation politique et sociale des XVIe et XXe siècles mais d’observer comment chacune des époques a su mettre en scène ses personnages. Chez Shakespeare, donc, ces derniers cultivent bel et bien les phénomènes de représailles et de ressentiments dont les applications machiavéliques ont longtemps été pensées avant d’être mises en acte. Les *dramatis personae* font de la violence un spectacle – au sens premier du terme – qu’ils souhaitent exposer à la vue de toutes et tous. Hamlet déclare en ce sens : « Le théâtre est le piège / Où je prendrai la conscience du roi.¹⁹⁰ », tandis que Macbeth et sa femme préparent, méticuleusement, le crime du roi après la prédiction des trois sorcières :

« MACBETH
Me voici résolu ! Et je rassemble
Toutes mes énergies pour ce terrible exploit.
Allons, dupons-les tous de notre air affable !

¹⁸⁸ REVAULT D’ALLONES, Myriam, *Ce que l’homme fait à l’homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1995, p. 22.

¹⁸⁹ ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 494.

¹⁹⁰ SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, *op. cit.*, Acte II, scène 2, p. 119.

Trompeur
Doit être le visage quand l'est le cœur.¹⁹¹ »

Le personnage prémédite et organise son meurtre pour le livrer aux lecteur.trice.s : les modalités exclamatives sont employées, la périphrase « terrible exploit » évoque le meurtre par le biais d'un lexique quasiment épique tandis que le personnage semble tout d'un coup se sentir submergé par une force homérique. De la même manière, les scènes de meurtre s'enchaînent dans *Henri VI*, et les personnages s'adonnent même au cannibalisme dans *Titus Andronicus*. Nul doute : le théâtre shakespearien est un théâtre de la violence qui se montre, se cultive et s'exprime par sa fascination et son mystère – et il en est de même, si ce n'est pire, dans les tragédies antiques.

A contrario, le XXe siècle bouleverse et métamorphose nos « grilles de lecture » de la violence. On comprend à partir de la Shoah, comme le démontre Hannah Arendt et, plus tard, Myriam Revault-d'Allonnes, qu'un seul être est capable de conduire à la mort des milliers de personnes, sans aucune fascination pour le crime, et sans aucun rapport affectif à la violence. Cela explique pourquoi une partie des représentations du personnage à l'intérieur même du dispositif théâtral est dès lors, à notre avis, contraint d'évoluer. En effet, et toujours selon la philosophe et universitaire, le héros tragique des XX et XXIe siècles serait justement à l'image de ces hommes et femmes « intermédiaires », ces Eichmann comme il y en a tant eu – et comme il y en a encore tant aujourd'hui – qui, sans éprouver aucune fascination pour le mal, parviennent tout de même à le commettre et pour des motifs souvent très ordinaires. Myriam Revault-d'Allonnes développe en ce sens la thèse suivante en s'appuyant, et ce qui est particulièrement intéressant, sur les travaux d'Aristote :

« Le texte de la *Politique* vient ici rappeler l'instabilité fondamentale à laquelle s'affrontent les institutions réglées : l'homme accompli, exercé et perfectionné par l'habitude, est le meilleur des êtres. Mais lorsqu'il est séparé des institutions – de la loi et de la justice – il est le pire de tous. Entre ces deux extrêmes – l'excellence hors du commun et l'homme absolument dépravé – auxquels on peut difficilement s'identifier, il est permis d'imaginer toute la gamme des cas intermédiaires. Or c'est précisément l'homme « intermédiaire » (*metaxu*), celui qui n'atteint ni l'« excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice » ni la pure méchanceté, qui est, comme l'explique le chapitre 13 de la *Poétique*, le héros tragique par privilège, l'homme faillible [...].¹⁹² »

¹⁹¹ SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, op. cit., Acte I, scène 7, p. 45.

¹⁹² REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, op. cit., p. 80.

Prenant appui sur les théories antiques, la philosophe opère un parallèle qui nous semble relativement fécond, et qui va aussi de pair avec les réflexions de Laurent Demanze¹⁹³, précédemment soulevées. Il s'agirait de concevoir un personnage qui ne puisse se ranger dans aucune extrémité et qui serait donc, par définition, ni parfait, ni complètement « dépravé », pour reprendre les termes de la philosophe. Si ces prescriptions d'écriture étaient présentes dès l'Antiquité, force est de constater que le théâtre contemporain les réemploie à son tour, en les réécrivant dans une autre perspective. Nous savons en effet que les mythes habitent la tragédie grecque, les héros subissant alors le poids de certaines malédictions, ou celui des erreurs de leurs ancêtres, ce qui les conduit bien souvent à des situations, par définition, tragiques. Cet aspect semble, dans le théâtre post Auschwitz, et chez Wajdi Mouawad en particulier, évacué et « remplacé », pourrait-on dire, par un tragique à taille humaine, façonné par les humains eux-mêmes. Ces personnages intermédiaires évoluent dans un monde fragmenté et dissolu par les conflits des siècles précédents. Plus de dieux ni de malédictions : les personnages nous ressemblent, ils sont ordinaires et évoluent dans une époque qui demeure être le fruit de leurs actes. Par conséquent, si les travaux de Revault-d'Allonnes définissent tout au long de sa démonstration le personnage tragique dans sa tradition aristotélicienne, elle le replace en même temps dans l'Histoire du XXe siècle et en renégocie, par conséquent, les caractéristiques héritées de l'Antiquité. C'est la raison principale pour laquelle nous l'avons ici mentionnée. Car cette définition du personnage tragique est celle qui correspondrait le mieux, à notre avis, aux personnages de Wajdi Mouawad. La théorisation d'Aristote, quant à elle, nous paraissait insuffisante, puisqu'elle peint en partie le personnage tragique de cette manière :

« Reste par conséquent le cas intermédiaire ; c'est le cas d'un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur – l'un des hommes qui jouissent d'une grande réputation et d'un grand bonheur, comme Œdipe, Thyeste et les membres illustres des familles de ce genre. Pour être belle, il faut donc que l'histoire [...] que le retournement de fortune se fasse [...] du bonheur vers le malheur, et qu'il soit provoqué non par la méchanceté mais par une erreur grave du personnage qui, ou bien possèdera les qualités qu'on a dites, ou bien sera bon plutôt que mauvais.¹⁹⁴ »

Il paraît difficile, à la lecture de cet extrait, de comprendre le personnage mouawadien comme un personnage issu, par essence, du théâtre antique. Si les tragédies grecques se construisent autour d'une erreur, souvent hors champ, précipitant le héros dans sa chute (Œdipe qui tue son père et couche avec sa mère), les personnages de Wajdi Mouawad – s'ils sont bien ces hommes

¹⁹³ Rappelons de quoi il s'agit : selon ce dernier, l'entrée dans la modernité a favorisé l'éclatement des sociétés, devenant alors hétérogènes, et ouvrant le champ à un relatif morcellement social qui va de pair, à notre avis, avec l'esseulement des individus. Cela le rend de toute évidence plus « faillible ». Voir le II.2. de ce chapitre.

¹⁹⁴ ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 103.

et femmes « intermédiaires » – ne semblent pas pour autant responsables de leur chute. Nous en revenons alors aux leçons de la philosophie du XXe siècle, précédemment mises en exergue : le paradigme change puisque ce sont la guerre et la violence, dans la destruction des liens sociaux qu’elles opèrent, qui poussent les personnages à leur perte. Le tragique ne se présente plus sous la forme d’un tragique traditionnel, entretenu par les dieux ou par la mise en place d’un stratagème de vengeance, mais se construit chez Wajdi Mouawad comme un tragique à taille humaine. Les propos de Nawal, dans *Incendies*, le laissent penser : « NAWAL. [...] Écoute ce que je te dis : le sang est sur nous et dans une situation pareille, les souffrances d’une mère comptent moins que la terrible machine qui nous broie. » (*I*, p. 86) La « machine » dont parle le personnage n’est bien sûr pas celle des dieux mais plutôt celle des humains ordinaires, (se) faisant la guerre. D’ailleurs, la mère des jumeaux est affirmative, certaine de ce qu’elle affirme. Cela vient dès lors insister sur cette nouvelle représentation du fait tragique. En ce sens, le personnage mouawadien se construit au carrefour de plusieurs traditions, antique et moderne, mais les transcende pour s’ancrer dans un contexte historique d’anéantissement du lien social et politique. La guerre, qui a généralement commencé avant les scènes d’exposition, devient d’une certaine manière le moteur tragique de l’action. Elle réduit les personnages « intermédiaires » et conséquemment « ordinaires » pour reprendre les termes arendtiens, à s’affronter les uns les autres et à vivre dans *ces paysages dévastés* où ils errent, tentant de fuir la violence ou, à l’inverse, la commettant parfois *malgré eux*. C’est par exemple le cas de Nihad qui apparaît, pour la toute première fois dans *Incendies*, à la scène 31. Cette dernière est titrée « L’homme qui joue » et déroute le/la lecteur.trice/spectateur.trice, puisque le personnage joue avec... un fusil qu’il finit par utiliser. La didascalie suivante le prouve : « *Il épaule son fusil, rapidement, vise tout en continuant à chanter. / Il tire un coup, recharge très rapidement. / Tire de nouveau en se déplaçant / Tire de nouveau, recharge, s’immobilise et tire encore* », le tout en chantant Supertramp (*I*, p. 107-108). Exemple prototypique de l’homme façonné par la guerre, le personnage est marginalisé et reclus avec son arme dont il a fait son métier : franc-tireur. La didascalie révèle bien, à notre avis, l’existence précisément tragique du personnage. L’antithèse formée par la dichotomie entre la violence (marquée par la quadruple répétition du verbe « tirer ») et l’attitude du personnage, qui *chante*, surprend et interroge. Ce décalage semble exprimer l’incapacité pour Nihad de conscientiser la violence de son acte – le meurtre – qu’il considère comme une tâche routinière. Ici se niche l’expression inéluctable de son destin : produire la violence, puisque la société dans laquelle il a grandi et dans laquelle il vit

aujourd'hui ne lui a toujours appris que cela¹⁹⁵. Il lui est impossible de s'en défaire et il ne peut s'exprimer différemment. En somme, il répond à des ordres, comme l'ont fait avant lui des dizaines d'hommes et de femmes, et ne peut entièrement être tenu responsable de cela pour autant. Il faut aussi comprendre à travers cet extrait que ce sont les conflits et la violence qui ont poussé Nawal Marwan à abandonné Nihad, son fils, à la naissance (comme le précise l'échange qu'elle a avec son amant alors qu'elle est enceinte : « WAHAB. On ne le cachera pas. / NAWAL. On nous tuera. Toi le premier. » (I, p. 34)). La violence est ici représentée sans détours et s'exprime par la déstructuration, justement, des relations sociales : Wahab disparaît, Nawal abandonne Nihad et les liens familiaux se dispersent, les récits familiaux sont entravés et le tragique peut alors librement s'exprimer. Pour le dire autrement, ce sont bien ces humains ordinaires qui sont intégrés à la fiction par Wajdi Mouawad. Ils sont à la fois victimes et coupables d'une violence sourde et d'un monde qui déraisonne, poussant alors l'écriture contemporaine à se réinventer et à proposer de nouvelles manières d'aborder la question de la tragédie et du personnage tragique. *De facto*, les personnages mouawadiens s'écrivent certes au regard d'une tradition antique, héritée d'Aristote, mais la dépassent surtout puisqu'ils évoluent dans un monde qui n'est pas le même et où l'ancrage mythologique figure dans les fables d'une autre façon – nous y reviendrons. Ce dernier paraît surtout être la conséquence des actions humaines elles-mêmes. Ces dernières prennent racine dans un monde éclaté, fragmenté par les guerres et les massacres au sein duquel les personnages semblent avoir du mal à exister.

III.2. Territoires en guerre, personnages acosmiques

Il est alors possible d'affirmer que les violences passées et, dans une moindre mesure, les exils ont été l'occasion de redessiner les contours des personnages de la dramaturgie contemporaine. Si nous souhaitons aller plus loin, nous pouvons même définir les personnages de Wajdi Mouawad comme des personnages « acosmiques », terme de nouveau emprunté à Hannah Arendt. Myriam Revault-d'Allones prend le soin, dans *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, de définir ce terme :

« Car le monde devient inhumain ou acosmique lorsque se défait l'entrelacs que les hommes ont tissé, lorsque s'éparpille la durée où ils entretiennent leurs conversations infinies et qu'il ne reste plus aucune trace des paroles depuis longtemps expirées,

¹⁹⁵ Le personnage répond ici machinalement à un système éducatif qui lui a été inculqué depuis son plus jeune âge. Ce dernier a en effet été abandonné à la naissance par Nawal Marwan, avant d'être formé par des chefs de guerre, comme le précise Chamseddine : « CHAMSEDDINE. [...] Un jour, un homme [Nihad] est venu vers moi. Il était jeune et fier. Imagine-le. Tu le vois ? C'est ton frère. Nihad. Il cherchait un sens à sa vie. Je lui ai dit de se battre pour moi. Il a dit oui. Il a appris à manier les armes. Un grand tireur. Redoutable. » (I, p. 122-123) Ensuite, il est précisé que Nihad a également été entraîné par « l'armée étrangère », qui l'avait remarqué pour ses talents de tireur. Une grande partie de l'existence du personnage peut donc se résumer par l'exercice de la violence.

lorsqu'enfin – faute d'avoir encore en partage assez de mots intelligibles – ils se demandent ce qu'aux tard venus ils pourraient bien léguer.¹⁹⁶ »

Prendre appui sur cette définition est une manière de définir des personnages « acosmiques » comme des personnages dont les liens intersubjectifs ont été détissés par la guerre, les violences et les exils. Par sa définition, la philosophe souligne effectivement qu'un monde acosmique est un monde dans lequel les conversations humaines et, par-là, les liens du langage, « s'éparpille[nt] [dans] la durée ». Les conversations ne sont plus structurées ni structurantes, le langage perd ses qualités de lien social et « défait » les humains, les sépare voire les esseule. Le monde acosmique se définit aussi par la disparition de sa tradition orale puisque les paroles sont « depuis longtemps expirées », l'espace social et politique est alors un monde en crise où le fil de la tradition se détend et s'efface, plongeant ces mêmes humains dans le « chaos » de leur relation. Nous ne faisons pas ici référence au chaos glissantien, mais au chaos obscur au sein duquel ces derniers perdent leurs repères et ne parviennent plus à construire un espace collectif. Prenons pour exemple cet extrait de dialogue, à notre avis particulièrement révélateur :

« NEYIF. Tu ne dis pas bonjour à ton père ?
WALTER. Je me bats contre lui à longueur de journée.
SOUHAYLA. Walter ! Tu saignes !
WALTER. Depuis l'enfance. Je continue avec les moyens que la vie me donne.
NEYIF. Tu vas rester longtemps ?
WALTER. Je suis là pour les noces de ma sœur et avec moi la guerre qui nous a élevés éduqués et nous a appris à nous parler. » (*Jdn*, p. 63)

Il est aisé de remarquer le malaise qui habite cette famille. En effet, cette dernière tente vainement de communiquer mais se confronte constamment à un échec. Walter l'annonce dès sa première prise de parole : il se bat sans cesse contre son père, ce qui souligne en creux l'absurdité de la guerre – civile, nous nous en doutons – et l'incapacité des pères à protéger, si ce n'est à sauver, leur(s) fils. D'ailleurs, si Neyif adresse deux questions à son enfant, ce n'est jamais pour savoir s'il va bien ou s'il a besoin d'aide. Il tente maladroitement, dans la première réplique, de réaffirmer une sorte d'autorité patriarcale tandis qu'il semble engager son fils, en filigrane, à ne pas trop s'attarder et à repartir à la guerre lors de sa seconde intervention. Cette conversation symbolise le signe d'un échec de communication manifeste entre les pères et les fils. La tragédie de la filiation commence dès lors à se mettre en place. En ce sens, le verbe « parler », en dernière réplique, répond au verbe « dire » de la toute première. La langue n'est plus une transmission mais un apprentissage que l'on doit à la guerre. Cette dernière est même considérée comme un double par Walter qui ne semble se déplacer qu'avec elle.

¹⁹⁶ REVAULT D'ALLONES, Myriam, *op. cit.*, p. 15.

Par voie de conséquence, nous pouvons lire une partie des personnages mouawadiens comme des personnages acosmiques, c'est-à-dire privés de repères, en crise existentielle – d'une certaine manière – écrasés par le poids de l'Histoire et par une filiation éclatée. À n'en plus douter Histoire, violence, personnages et crise (identitaire, sociale et politique) sont liées à la question de la filiation qui structure et relie ces motifs dramaturgiques entre eux. Laurent Demanze, dans son essai *Encres orphelines*, analyse ces relations entre Histoire, filiation et « perte de repères ». Pour ce faire, il met en exergue, en citant Honoré de Balzac, le tournant historique qu'a été l'exécution de Louis XVI :

« Car depuis la Révolution française, l'héritage paternel ne fait plus recette, tant l'exécution du Roi en 1793 est vécue comme un parricide. Balzac aura des mots inoubliables pour dire la déshérence généralisée dans laquelle sombrent les fils parricides qui firent la Révolution. « En coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille. Il n'y a plus de famille aujourd'hui, il n'y a plus que des individus.¹⁹⁷ »

Le motif du parricide (que l'on sait essentiel dans la tragédie antique) est réactualisé à l'aune d'une réflexion historique. Le Roi incarne, ni plus ni moins, le père de la nation et permet aux humains de se rassembler autour d'une figure commune dans laquelle chacun peut se reconnaître. En ce sens, il ordonne la cité, et symbolise ce qui lie et unit les sujets. Cette hypothèse peut se confirmer à des degrés divers de l'Histoire et ne s'applique pas qu'aux monarchies. Nous pouvons conséquemment faire référence, pour rapprocher notre propos aux références historiques employées par Wajdi Mouawad, à l'assassinat de Bachir Gemayel, la veille des massacres de Sabra et Chatila. Ce meurtre est l'image d'un parricide politique qui bouleverse en profondeur le maillage social du Liban. Avant d'en venir à la manière dont cet assassinat peut nous faire saisir la construction du personnage mouawadien, il faut donc s'attarder en quelques lignes sur ces massacres.

Il est à noter que le Liban, comme le rappelle le réalisateur du documentaire *Rond-Point Chatila*¹⁹⁸, est composé de dix-neuf communautés, dont quatre principales : les Druzes, les Chiïtes, les Sunnites et les Chrétiens maronites. Le Liban est de ce fait un pays déjà confessionnellement divisé. Aux tournants des années 80, Reagan accède au pouvoir aux États-Unis et travaille étroitement avec Israël pour « changer les choses au Liban », selon les dires de Joseph Bahout, politologue, interviewé à la suite du documentaire d'animation *Valse avec*

¹⁹⁷ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 96.

¹⁹⁸ SAMRA, Maher Abi, *Rond-point Chatila*, Les Films d'Ici, France, 2004.

*Bachir*¹⁹⁹. La manœuvre consistait principalement à venir en aide aux chrétiens libanais, majoritairement « de droite », incarnés par la milice des forces libanaises. C'est à ce moment précis qu'émerge la figure politique de Bachir Gemayel, fils du fondateur du parti phalangiste – le principal parti maronite de l'échiquier politique. Cet homme fédère et devient, aux yeux des Israéliens et des chrétiens maronites un repère solide pour « régler le problème palestinien », se faisant père symbolique et politique d'une majorité de la population libanaise. L'un des phalangistes maronites, anonymement interrogé dans *Massaker*, s'exprime alors de la sorte :

« Au début, c'était barbare : on kidnappait, on trucidait selon la religion. [...] On suivait nos aînés. Si l'un des nôtres était tué, on enlevait quatre ou cinq personnes. On les liquidait. On était encore des miliciens, des voyous jusqu'à l'arrivée de Bachir Gemayel. Il a fait le ménage, il a attribué un rôle à chacun, il a ordonné qu'on s'entraîne dans les règles et il a interdit ces pratiques.²⁰⁰ »

Le point de rupture est facilement repérable : la guerre ne semblait s'exprimer, avant l'arrivée de Gemayel, qu'à travers une logique de vengeance. L'avènement au pouvoir de ce dernier a finalement entraîné un « art de la guerre » et le lexique employé par le milicien est à ce titre remarquable : « il a attribué un rôle », « il a ordonné », « il a interdit », etc. Ces tournures verbales marquent toutes l'ordre et l'autorité et nous autorisent à entendre le rapport entre Gemayel et ses miliciens proche d'une relation archétypale père/fils. L'un ordonne, l'autre applique. L'arrivée de Gemayel marque la possibilité de retrouver un socle commun – certes orienté vers la violence et la haine du peuple palestinien – mais qui fait tout de même société et qui solidifie le lien social.

Si l'assassinat de Gemayel devient central dans notre étude, c'est parce que les massacres de Sabra et Chatila surviennent le lendemain. Ils en sont la réponse directe. La mort du président est à lire comme l'expression d'un parricide symbolique qui est le vecteur d'un déchainement d'une violence sourde, sans aucun dessein si ce n'est l'expression d'une brutalité collective aveugle, symptomatique d'une blessure profonde. Les miliciens, désorientés, tuent « le bouc-émissaire palestinien » pour venger le père. C'est en tout cas ce qu'explique un milicien, toujours dans le documentaire *Massaker*, avouant qu'« un souffle s'est éteint » après la mort du dirigeant, laissant les soldats sans personne pour les représenter, ni les guider. Dans

¹⁹⁹ FOLMAN, Ari, *Valse avec Bachir*, Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion GmbH, 2008.

²⁰⁰ BORGMANN, Monika, SLIM, Lokman et THEISSEN Hermann, *Massaker*, Umam Production & Dschoint Ventschr Filmproduktion, 2004.

le documentaire *Rond-point Chatila*, nous pouvons aussi observer deux hommes discuter et se remémorer :

- « - C'est bientôt la commémoration des massacres.
- Oui. On accroche des photos énormes de Bachir Gemayel à Achrafieh.
- [...] Il y a quatre mois, les Français et les Italiens sont venus. Le camp perd tout espoir.²⁰¹ »

Des années après 1982, c'est bien l'image et le souvenir de ce père symbolique qui subsiste pour une partie des Libanais, atemporellement reliée à celle des massacres. Les deux hommes quittent à la suite de ce court dialogue le cadre de la caméra, comme s'il était vain d'imaginer la communauté internationale venir en aide aux camps de réfugiés. L'amertume et le regret de l'Histoire sont ici filmés et témoignent du fait que le dirigeant ou le représentant politique n'apparaît pas seulement comme garant de l'ordre mais parfois comme « un modèle » que l'on peut suivre tout en devenant, par ce biais, une figure d'identification. Un autre exemple édifiant de cette construction sociale et politique, construction que l'on pourrait qualifier de « filiale », est mentionné par Amin Maalouf dans *Le Dérèglement du monde*, à propos de la présidence de Nasser. Nous souhaitons nous intéresser à l'Égypte, car cet exemple sera un moyen de comprendre avec plus de facilité la construction des modèles politiques du Proche et Moyen-Orient et devrait faciliter, par-là, notre approche de la dramaturgie mouawadienne. L'essayiste libanais présente Nasser ainsi :

« Le plus important de tous fut sans conteste Gamal Abdel Nasser, qui gouverna l'Égypte entre 1952 et 1970, date de sa mort. Je parlerai longuement de lui, parce qu'il me semble que c'est de lui – de son ascension fulgurante, de son échec tout aussi fulgurant, puis de sa brusque disparition – que date la crise de légitimité que vivent aujourd'hui les Arabes, crise qui contribue au dérèglement du monde comme à cette dérive vers la violence incontrôlée et vers la régression.²⁰² »

Amin Maalouf insiste sur la fulgurance de l'accession au pouvoir de Nasser comme de sa chute, qui ont marqué au fer rouge la mémoire égyptienne et moyen-orientale²⁰³. Cet homme, qui était parvenu à redonner un souffle au peuple arabe de cette région a finalement bouleversé, selon les propos de l'académicien, la géopolitique mondiale. Le « dérèglement du monde » que nous avons souvent tendance à ethnocentrer, nous autres Européen.ne.s, est ici renégoié par Amin Maalouf à la lecture des conflits arabes. Plus fort que cela, la chute de Nasser, considéré comme le nouveau père des nations arabes, entraîne avec elle celle des espérances et des idéaux, à la manière, au Liban, d'un Bachir Gemayel : « En s'écroulant à nouveau, de manière si

²⁰¹ SAMRA, Maher Abi, *op. cit.*

²⁰² MAALOUF, Amin, *Le Dérèglement du monde*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2009, p. 112.

²⁰³ C'est exactement la même « configuration » pour Bachir Gemayel, au Liban.

spectaculaire, si dégradante, les Arabes, et avec eux l'ensemble du monde musulman, ont eu le sentiment d'avoir tout perdu, irrémédiablement.²⁰⁴ » Nous avons volontairement choisi Nasser et Gemayel puisque l'un et l'autre incarnent respectivement les espoirs de peuples « ennemis », tantôt arabe, tantôt juif et chrétien. Et la chute de ces deux pères symboliques a entraîné des conflits pour « recueillir [leur] héritage²⁰⁵ », en même temps qu'elle a modifié les visages de l'Orient. D'ailleurs, Maalouf déploie un lexique filial pour évoquer les lendemains de la mort de Nasser :

« Si Sadate devint une icône, ce fut pour l'opinion occidentale, pas pour l'opinion arabe. Qui, à aucun moment, ne s'identifia à lui. [...] Sans doute en voulait-on inconsciemment à Sadate d'avoir succédé à Nasser, comme on peut détester le nouvel époux d'une mère du seul fait qu'il a pris la place d'un père adoré.²⁰⁶ »

L'importance de l'identification au représentant politique est bel et bien soulevée et devient un moyen de remobiliser la présence d'un lien filial entre le représentant de l'ordre et ses « sujets ».

Cette digression historique nous semble utile en ce qu'elle permet de percevoir la manière dont l'organisation géopolitique a conduit les êtres humains à être progressivement séparés les uns des autres. Ces derniers, « acosmiques », se construisent donc autour du seul lien restant, après la mort du Père : celui de la violence qui fait *in extremis* office de *polis*. Bien qu'absurde, son expression marque la volonté d'une vengeance sans fin dont personne ne semble comprendre totalement l'expression. Les personnages de Wajdi Mouawad ont par ailleurs été créés à l'aune de ces bouleversements sociaux et politiques. Nous pouvons tout d'abord en prendre pour preuve l'un de ses deux romans, qui n'entre pas dans notre corpus principal, mais qui sera somme toute l'occasion de justifier, voire de valider notre approche :

« Les 16, 17 et 18 septembre 1982, après l'assassinat du Président Bachir Gemayel, les miliciens chrétiens, appartenant aux Forces libanaises, sont entrés dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila et ont commis les atrocités dont vous et votre famille avez été les victimes. [...] J'aimerais vous montrer deux films. Deux documentaires. Le premier concerne l'armée israélienne, le second concerne les miliciens chrétiens. Ils ne vous donneront pas de réponses, ils préciseront simplement votre question.

- Quelle question ?
- Pourquoi avez-vous survécu à votre famille ?²⁰⁷ »

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 170.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 172.

²⁰⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2012, p. 428.

La mention de Gemayel est présente dans *Anima* et s'exprime dans sa concomitance avec les massacres de Sabra et Chatila. Si les deux documentaires ne sont pas présentement nommés dans le récit, les notes à la fin de l'œuvre corroborent à leur tour notre analyse :

« Page 430. Descriptions inspirées de certaines séquences du documentaire *Valse avec Bachir* d'Ari Folman [...] Page 431. Ces témoignages sont tirés du documentaire *Massaker* de Monika Borgmann [...]»²⁰⁸ »

Force est alors de constater que la composition même des textes de Wajdi Mouawad entretient un lien étroit avec un travail de documentation qui interroge, dans ce cas précis, les massacres de Sabra et Chatila. De ce travail naissent des personnages à qualifier, au premier abord, d'« acosmiques », évoluant à l'échelle des fictions dans un univers instable, mouvant et caractérisable par l'expression de ses massacres. L'expression de la violence est à l'image de l'Histoire, diffuse, soudaine et absurde, en témoigne par exemple, dans un autre registre, la description des atrocités des camps dans *Incendies* :

« SAWDA. [...] Ils sont entrés dans les camps comme des fous furieux. Les premiers cris ont réveillé les autres et rapidement on a entendu la fureur des miliciens ! Ils ont commencé par lancer les enfants contre le mur, puis ils ont tué tous les hommes qu'ils ont pu trouver. Les garçons égorgés, les jeunes filles brûlées. Tout brûlait autour, Nawal, tout brûlait, tout cramait ! » (*I*, p. 84-85)

Ici, Sabra et Chatila ne sont pas explicitement nommés. Seule la mention des « camps » peut retenir notre attention – mais de quels autres camps pourrait-il être question dans ce propos ? Les propos de Sawda témoignent d'ailleurs de la brutalité soudaine et incompréhensible, dont nous parlions précédemment, commise par des humains qui sont devenus ennemis les uns les autres. Le pronom personnel sujet « ils » est à ce titre intéressant puisqu'il ne marque aucune référentialité claire. Aucune confession n'est indiquée et aucun conflit n'est clairement mentionné. Si l'hypothèse la plus régulièrement soulevée dans les travaux de recherche portant sur la tétralogie souligne la volonté de Wajdi Mouawad d'universaliser son propos (puisque en ne nommant pas expressément qui commet le meurtre, le dramaturge n'implique aucune confession ou organisation militaire et sensibilise au fait que toute guerre est le théâtre de conflits « absurdes²⁰⁹ »), nous pouvons aussi avancer l'analyse que l'absence de référentialité insiste sur la distance « affective » que les personnages entretiennent avec leurs bourreaux. Sawda se distancie des miliciens, ne les nomme pas précisément et, ainsi, refuse de les

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 499.

²⁰⁹ Relevons à cet égard les propos de Charlotte Farcet dans la postface d'*Incendies* : « Le pronom « ils », sans antécédent, nomme tous et personne, renvoyant chacun dos à dos ; ce qu'ils défendent ne les distingue plus. [...] À quoi bon nommer ou distinguer, lorsque les actes sont semblables et les motifs noyés ? », *ibid.*, p. 155.

reconnaître dans leur propre humanité. L'accumulation des crimes commis dénote dès lors la brutalité innommable du massacre et nous permet d'affirmer que celle-ci est bien le résultat d'un lien social déjà détissé et anéanti. Ce n'est que parce que les hommes et les femmes ne se considèrent plus comme égaux que ces situations sont entrées dans le champ du possible. Ces personnages « acosmiques » sont peints de la même manière dans *Littoral*, lorsque Sabbé décrit la mort de sa famille :

« SABBÉ. [...] Je suis debout et je raconte mon histoire. Je dis : Je m'appelle Sabbé. Ils sont arrivés en hurlant, ont défoncé la porte, arraché mon père de son sommeil, brûlé les livres, incendié la maison, tué les animaux ! tout le monde hurlait, tout le monde criait ! On nous a emmenés jusqu'au terrain de jeu, nous ont craché au visage, violé ma mère devant mon père, frappé mon père devant ma mère, mis leur sexe dans ma bouche, devant ma mère mon père qui hurlaient ! « Tu hurles, tu hurles ! » ont dit les hommes à mon père et lui ont fracassé les dents, l'ont relevé : « Puisque tu sais écrire, écris maintenant », et ils lui ont tranché les bras. « Écris ! Écris encore ce que tu sais écrire ! Écrire avec tes pieds puisque tu n'as plus de bras, vas-y, avec tes pieds ! », et ils lui ont tranché les jambes ! » [...] Alors, dans cette folie, indicible indicible, je me suis mis à rire. » (*L*, p. 106-107)

Le personnage, de la même manière que Sawda, narre un récit dont les acteurs sont anonymisés par un usage pronominal à référentialité vide. Ne reste alors aux yeux des lecteurs.trices / spectateurs.trices que l'horreur brute, s'exprimant dans toute son absurdité, une violence « gratuite » pourrait-on dire qui *continue* de déconstruire le lien social et politique. Les ellipses de pronoms sont par ailleurs sensibles (« frappé mon père »), tout comme la disparition de marqueurs de ponctuation (« indicible indicible ») qui modifie le rythme du récit et renforce tantôt l'urgence de dire et de témoigner, tantôt l'émergence d'une parole à l'extrême de l'humain, aux frontières de la folie, où les mots ne parviennent plus réellement à qualifier le réel. En revanche, si Sabbé peut retrouver le langage, par un processus de résilience présent dans la pièce ; remarquons que sa tirade décrit paradoxalement un monde où la parole a disparu. Dans ce qu'il raconte, il ne reste plus, en effet, que le hurlement et le cri, comme l'exprime le double imparfait, renforçant alors la durée de ces mugissements (« tout le monde hurlait, tout le monde criait ! »). La bouche est détournée de sa fonction principale, elle ne sert plus à parler mais se transforme en une cavité propice à la torture. On y engouffre des sexes coupés et on y brise des dents. L'horreur atteint son paroxysme et le personnage finit par se mettre à rire, seule réponse possible à l'invraisemblance de cette scène.

Pour conclure en quelques mots, le personnage symbolise entre autres la dissolution de nos rapports sociaux et vient interroger les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. Certes, chacun.e des membres du public n'a pas connu la guerre ou l'exil, mais cela n'entrave pas, à notre avis, l'intention de l'auteur qui semble vouloir, par la mise en lumière de la matière historique, nous

amener sur la voie d'une réflexion autant individuelle que collective. Cette dernière porte en partie, nous l'avons constaté, sur le morcellement de nos sociétés et sur ses conséquences. Le personnage tragique, qui s'écrit au croisement des prescriptions antiques et d'une volonté, pour le théâtre contemporain, de faire état d'un monde qui a bien évolué depuis Aristote, s'affirme dès lors dans cette dynamique. « Ordinaire » et « acosmique », pourrait-on dire, il est à la fois bourreau et victime, coupable et innocent, mais tente quand même trouver un sens au chaos qui l'entourne. De la même manière, Darina Al-Joundi se confiait dans *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter* et affirmait : « Là, j'ai commencé à sentir que cette guerre allait transformer en loups à la fois les bourreaux mais aussi les victimes.²¹⁰ » En parlant de la guerre civile libanaise, l'auteurice résume bien, nous semble-t-il, la difficulté de rester humain dans un monde en guerre. Mais, et cela est à préciser, tous les personnages de Wajdi Mouawad n'évoluent pas au milieu des conflits ; c'est notamment le cas des plus jeunes d'entre eux qui n'en ont reçu qu'une mémoire parcellaire et éclatée. Dès lors, pour remonter le fil de leurs origines, ces derniers vont devoir se confronter à la guerre, mais d'une autre façon : à travers les témoignages de leurs ancêtres. C'est alors autour de cet enjeu que notre propos se poursuivra.

²¹⁰ AL-JOUNDI, Darina et KACIMI, Mohamed, *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Actes Sud, 2010, p. 37.

CHAPITRE DEUXIÈME

Représenter la violence : trauma(s) et témoignage(s)

I. METTRE EN SCÈNE LES TRAUMAS

« Ainsi, l'écriture du traumatisme est non seulement une question philosophique sur la possibilité ou l'impossibilité de l'écriture et de la mise en scène de l'événement traumatique, simultanément à son surgissement ou *a posteriori*, mais aussi une question esthétique et éthique contemporaine. Et, si tout a déjà été dit, tout n'a pas encore été entendu.²¹¹ »

Christiane Page

I.1. Éléments définitoires : qu'est-ce qu'un trauma ?

Afin d'étudier la mise en scène des traumatismes dans le théâtre de Wajdi Mouawad, et la manière dont ces derniers sont parfois transmis, notamment par le témoignage, il faudrait pouvoir retracer l'« histoire mouvementée d'une notion controversée²¹² » : celle du trauma. Anne Martine Parent rappelle dans son article « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens » l'origine étymologique de cette notion :

« Le terme grec « trauma » signifie étymologiquement « blessure ». Il a longtemps été réservé pour désigner des blessures physiques ; c'est notamment avec Freud qu'il prendra le sens de blessure psychique, mais il est encore utilisé en médecine dans un sens ou dans l'autre, de pair avec « traumatisme ».²¹³ »

Le trauma peut donc tout à la fois définir ce qui appartient au domaine du corps : le traumatisme physique, conséquence, par exemple, d'une blessure de guerre ; mais peut aussi traduire une blessure psychologique qui, elle, demeure invisible en ce qu'elle ne s'exprime par aucun stigmate physique. Nous reviendrons sur la « binarité » de cette notion – binarité qui, d'ailleurs, n'en est pas vraiment une puisqu'un trauma physique

²¹¹ PAGE, Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme. Esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », 2012, p. 19.

²¹² PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. 34, n°2-3, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », AUDET, René, XANTHOS, Nicolas (dir.), 2007, p. 114.

²¹³ *Ibid.*

peut être lié à un trauma psychologique, et inversement – mais ce qu’il faut déjà relever est la seconde distinction qu’établit Anne Martine Parent. Cette dernière différencie en effet les termes de « trauma » et de « traumatisme ». Ainsi reprend-elle les travaux de Jacqueline Rousseau-Dujardin qui explique : « On pourrait donc admettre la distinction : traumatisme s’applique à l’événement extérieur qui frappe le sujet, trauma à l’effet produit par cet événement chez le sujet, et plus spécifiquement dans le domaine psychique.²¹⁴ » Cette distinction nous permettra d’employer, tout au long de cette étude, le terme de « traumatisme » lorsqu’il s’agira d’événements (historiques, familiaux, mémoriels, etc.) qui frappent ou ont frappé le dramaturge et, à l’échelle de la fiction, les personnages. L’incendie du bus de civils palestiniens, le 13 avril 1975, pourra en ce sens être compris comme l’un des traumatismes fondamentaux auquel a été confronté Wajdi Mouawad et, plus largement, des communautés arabes du Liban. De la même manière, nous envisagerons ce même événement comme un trauma, cette fois-ci, lorsque nous étudierons les « effets produits » et conséquences de ce dernier sur le sujet (sensation d’incompréhension du fait historique, de perte, d’abandon, etc.) et sur les *dramatis personae* (cauchemars, angoisses, cris, sensations d’étouffement, etc.).

Il est par ailleurs à noter que les études scientifiques sur la notion de trauma n’ont vu le jour que très tardivement, c’est-à-dire au XXe siècle. Freud en a certes été l’un des précurseurs, mais il est surtout intéressant de constater que le point de départ de ces études est la Première Guerre mondiale. C’est de fait un traumatisme collectif, inédit par sa violence, qui est à l’origine d’une réflexion sur les traumas dans le champ avant tout médical, mais également psychanalytique, littéraire et culturel :

[...] mais la question du trauma se pose à nouveau à lui à la suite de la Première Guerre mondiale. C’est ainsi que, dans « Au-delà du principe de plaisir » (1920), Freud étudie le cas des névroses traumatiques. À cette époque, il n’est pas le seul à s’intéresser au phénomène. Pendant la Première Guerre mondiale, le monde médical tente de comprendre et de guérir le nombre important de soldats qui souffrent de ce qu’on appelle alors « shell shock » (littéralement : « choc dû à l’éclatement d’un obus ») ou « choc des tranchées ». On désigne ainsi la névrose de combat, parce qu’on croit que le choc psychique est provoqué par une cause physique. Cependant, il devient rapidement clair que l’origine du choc est psychologique, puisque des soldats n’ayant pas subi de traumatisme physique souffrent également du choc des tranchées. [...] La Première Guerre mondiale représente ainsi la première étape des études sur le trauma.²¹⁵ »

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

La Première Guerre mondiale marque une avancée considérable quant à la définition et à la prise en compte des traumatismes dans les recherches médicales et psychanalytiques. Il nous faut dès lors revenir sur la « binarité » du trauma précédemment soulevée. En effet, si le trauma peut être physique – dans le sens où le corps se fait le dépositaire de violences – il est pourtant attesté à cette époque que les traumatismes des soldats ne sont pas tant d'ordre physique que psychologique et moral. Il ne s'agit pas d'euphémiser les blessures du corps mais d'intégrer le caractère psychologique au trauma, élément que l'on prend pour la première fois en considération. De ce fait, le trauma n'est plus seulement ce qui se voit, physiquement, mais ce qui peut demeurer caché, à l'intérieur du corps, en quelque sorte, et que le sujet ne parvient pas à intégrer entièrement. Il y a, en conséquence, une impossibilité pour la personne traumatisée de réellement « savoir ce qui lui est arrivé » ce qui traduit, conséquemment, une difficulté – voire une impossibilité – à raconter l'événement traumatique. Ces nouvelles thèses seront renforcées, toujours selon les dires d'Anne Martine Parent, au tournant de la guerre du Vietnam :

« C'est avec la guerre du Vietnam que se développe la deuxième phase de l'histoire du concept de trauma, grâce, notamment, à l'Association des vétérans du Vietnam contre la guerre (*Vietnam Veterans Against the War*). Comme le souligne Judith Herman, l'organisation de cette association constitue un précédent : pour la première fois, un groupe de vétérans proteste contre une guerre qui n'est pas encore terminée.²¹⁶ »

La question qui se pose est de savoir de quelle manière le sujet, à présent hanté par son trauma, peut s'en affranchir ou, du moins, essayer de s'en libérer. Car c'est peut-être ici que la littérature, et plus précisément les littératures du témoignage, se proposent comme une possibilité, parmi d'autres, d'extérioriser ces blessures. Écrire et/ou mettre en scène son/ses trauma(s) n'est-il pas un moyen, en le(s) verbalisant, de le(s) placer *hors de soi*, notamment par une transmission aux lecteurs.trices/spectateurs.trices qui acceptent d'en devenir les dépositaires²¹⁷ ? Toutefois, tout n'est pas en mesure d'être dit ou raconté. Il faut dès lors différencier « l'événement » du « choc » traumatique. Anne Martine Parent fonde, dans ses articles, une différence entre « l'événement traumatique », celui qui a donc été vécu par le sujet, et « le choc traumatique », à savoir la conséquence et les effets de cet événement sur le sujet lui-même. C'est donc à partir du moment où l'événement traumatique est mis en récit (ou mis en scène), et qu'il entre ainsi dans la

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Ce qui instaure, nous le comprenons, une nouvelle filiation ou, du moins, une nouvelle transmission : celle du trauma.

sphère du dicible (même si le récit qui en est fait est lacunaire, fragmentaire ou qu'il ne restitue pas avec rigueur la réalité historique) qu'il peut, peut-être, être intégré au « psychisme » du sujet. Il existe, en revanche, un décalage certain entre l'événement traumatique tel qu'il est narré par le sujet et l'événement historique en lui-même. Afin d'être plus clair, il faut relire ces précisions :

« C'est le récit qui, à *partir* du choc traumatique, constitue « une histoire ». Autrement dit, avant la mise en récit, il n'y a pas d'histoire, pas de causalité, pas d'avant, de pendant, ni d'après, puisque le trauma déborde nos catégories habituelles de pensée et les paramètres de l'expérience quotidienne.²¹⁸ »

La mise en récit ou la mise en scène d'un trauma instaure une possibilité de linéarité, ou, en tout cas, une narration qui se structure « à partir » du choc traumatique. Raconter un événement traumatique et ainsi le faire entrer dans la sphère du dicible, forme bien, en ce sens, une « histoire » (donc un récit « crédible »), mais qu'il faut lire, également, dans sa difficulté à être exprimé et à être compris. Pensons ici au récit mené par Sawda, dans *Incendies*, qui décrit le massacre de camps auquel elle a assisté. Si la description qu'elle en fait forme « une histoire », un récit linéaire qui tente d'extérioriser le trauma, il n'en reste pas moins que sa parole demeure incertaine et qu'elle peine à y trouver du sens, ce qu'indique sa réponse à Nawal : « SAWDA. Alors on fait quoi ? On fait quoi ? On reste les bras croisés ! On attend ? On comprend ? On comprend quoi ? On se dit que tout ça, ce sont des histoires entre des abrutis et que ça ne nous concerne pas ! [...] Des mots ! À quoi ça sert, les mots, dis-moi, si aujourd'hui je ne sais pas ce que je dois faire ! On fait quoi, Nawal ? » (*I*, p. 86-87). La succession des modalités interrogatives, mais aussi exclamatives, démontrent un personnage encore marqué par le choc traumatique, qui cherche à donner un sens à ce qu'il a vécu. Dans cet exemple, le langage ne peut suffire et, aux dires de Sawda, la riposte par l'action serait la seule réponse possible à sa douleur.

Dans le théâtre de Wajdi Mouawad, la fracture qu'introduit l'événement traumatique dans la vie du sujet (fracture qui est aussi celle du temps) ne peut être totalement appréhendée, et devenir *pleinement* transmissible par le sujet. Le choc traumatique est bien, quant à lui, ce qui annihile toute temporalité et toute tentative de définition claire. La mise en récit d'un tel événement se caractérise en définitive dans ce qui ne peut réellement se dire et se raconter tout à fait, ce qui modifie, *in extremis*, les codes traditionnels de la linéarité des récits ou des mises en scènes traditionnelles.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 117. Nous soulignons.

Autrement dit, la représentation verbale d'un trauma ne peut plus se faire à l'aune d'une fable entièrement cohérente et continue, puisque l'événement traumatique est :

« [...] incompréhensible et c'est cette incompréhensibilité qui, précisément, nous hante, fonde certaines de nos actions et de nos paroles. Parce qu'il reste incompréhensible, parce qu'il ne se laisse ni oublier ni réduire à l'état de simple souvenir intégré dans l'ensemble de notre histoire personnelle, l'événement traumatique demeure inachevé, inabouti.²¹⁹ »

Par conséquent, pour reprendre les termes d'Hélène Lecossois à propos du théâtre de Debbie Tucker Green²²⁰, le théâtre du traumatisme est « un théâtre de/à la limite, puisqu'il se frotte nécessairement à ce qui excède le cadre de la représentation, à l'obsène.²²¹ » Le fait d'intégrer les traumas à la fable théâtrale excède bel et bien le cadre de la représentation et résiste, tant à la mise en récit (par les dramaturges mais également par les personnages eux ou elles-mêmes) qu'à la mise en scène. Lorsque Wajdi Mouawad s'entretient par exemple avec Charlotte Farcet à propos de *Fauves*, ce dernier explique d'ailleurs :

« Pour moi, le surgissement de cette violence, renvoie à ce matin du 13 avril 1975 où, jouant sur le balcon de notre maison à Beyrouth, j'ai assisté au mitraillage d'un bus de civils palestiniens par les milices chrétiennes. J'étais sur un tricycle rouge et c'est avec ce tricycle entre les jambes que, debout, j'ai vu se dérouler la brutalité de cette scène. Le rapport entre le tricycle, l'enfant, le bus, les miliciens et les morts, crée une violence qui surgit de l'extérieur. Je ne connaissais ni les morts ni les miliciens, pourtant cet événement m'a radicalement transformé. Aujourd'hui encore je n'ai toujours pas accepté. Je n'ai toujours pas avalé.²²² »

Wajdi Mouawad, en racontant ses blessures d'enfance, évoque dans un premier temps ce qui apparaît chez lui comme un traumatisme : l'événement extérieur qui correspond au mitraillage d'un bus de civils. Néanmoins, cette évocation représente aussi le trauma de l'artiste, puisqu'il mentionne en même temps les effets qu'a eu cet événement traumatique sur lui-même, précisant alors : « cet événement m'a radicalement transformé ». Remarquons ici l'emploi de l'adverbe qui renforce son constat et l'onde de choc que cet événement a provoqué en lui. Le trauma amène à une rupture, comme s'il y avait un *avant* et un *après* dans la vie du dramaturge : le temps de l'enfance, linéaire et heureux avec l'évocation du tricycle rouge ; et le temps d'après, inqualifiable – aux lendemains de

²¹⁹ *Ibid.*, p. 116.

²²⁰ Dramaturge, scénariste et metteuse en scène britannique, elle refuse le port de majuscules à son nom. On lui doit notamment *born bad* (2003), *trade* (2004) ou, plus récemment, *ear for eye* (2018).

²²¹ PAGE, Christiane, *Écritures théâtrales du traumatisme*, *op. cit.*, p. 176.

²²² MOUAWAD, Wajdi, FARCET, Charlotte, « La torsion du temps », présentation de la mise en scène de *Fauves*, mai 2019, ressource en ligne : <https://www.colline.fr/spectacles/fauves>, p. 4.

l'enfance – temps qui n'est toujours pas « avalé ». Il faut également souligner que le trauma provoqué par l'incendie semble incompréhensible. Le fait que le jeune Wajdi Mouawad ne connaisse ni « les victimes », ni « les bourreaux » participe d'ailleurs à cette incompréhension. Ainsi, la mise en scène du trauma dans l'esthétique mouawadienne n'est pas tant à considérer comme une volonté de comprendre ce qui s'est passé, nous semble-t-il, mais s'affirme plutôt comme une nécessité de rejouer inlassablement la même scène (puisque les mêmes traumas reviennent sans cesse dans les pièces du dramaturge) pour la mettre sous les yeux du plus grand nombre, pour la dénoncer et peut-être pour s'en affranchir. Cette hantise du trauma dans le dispositif théâtral engage une écriture en partie « circulaire », puisque le même événement fait sans cesse retour dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. En ce sens, c'est peut-être Régine Waintrater qui s'approcherait au mieux de la manière dont le trauma et le traumatisme seraient définissables dans le théâtre de notre dramaturge :

« L'axe unificateur est celui qui pose le traumatisme comme un débordement et une rupture : toutes les théorisations, en effet, présentent le traumatisme comme une effraction qui submerge le sujet et instaure une coupure radicale entre l'avant et l'après, accompagnée d'une désorganisation plus ou moins durable.²²³ »

Ce double mouvement « de débordement » mais aussi de « rupture » est bien à l'œuvre. Mettre en scène les traumas nécessite d'accepter que ces derniers ont introduit une brèche dans l'existence de celle ou celui qui les évoque mais, également, de se laisser « déborder » par cette blessure, c'est-à-dire d'accepter qu'elle remonte sans cesse à la surface, sans que cela puisse être réellement maîtrisé. Par la représentation de ces traumas, c'est finalement la création théâtrale qui, chez le dramaturge libano-québécois, finit par en porter les stigmates, faisant de son écriture la dépositaire d'une histoire personnelle bouleversée par l'Histoire collective.

I.2. La création théâtrale et le spectre des traumas

Dans son essai *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Régine Waintrater lie la question des traumas aux littératures du témoignage qu'elle considère comme étant intimement liées. Elle parvient à mettre en exergue, grâce à ce rapprochement, l'importance de la temporalité dans la mise en récit des traumas. L'écrivaine prend pour exemple la nouvelle de Cynthia Ozick, *Le Châle*, grâce à laquelle

²²³ WAINTRATER, Régine, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003, p. 67-68.

elle fonde le concept de « fragment de temps ». Dans cette nouvelle, Rosa, internée dans un camp de concentration, cache son bébé, Magda, dans les plis de son châle pour ne pas en être séparée. Le subterfuge est néanmoins découvert lorsqu'une autre prisonnière s'empare du châle pour se protéger du froid. L'enfant paraît à présent à la vue de toutes et tous. Un garde nazi le remarque, saisit l'enfant et le jette sur des barbelés électrifiés. Cet instant, vers lequel la nouvelle fait toujours retour (puisque Rosa reçoit, des années après, son châle par la poste), symbolise le paroxysme de la douleur dans l'expérience traumatique. C'est en réaction à cette scène, d'une extrême brutalité, que Régine Waintrater définit justement ce qu'est « le fragment de temps » : « Le fragment de temps qui contient le traumatisme est élevé à la dignité de relique, fragment sacré qui prend tout son sens « dans le désir de conserver quelque chose de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à s'en séparer.²²⁴ » » Par conséquent, l'évocation du trauma dans les littératures du témoignage, entre autres, est rendue possible par la description de ce moment où « tout a basculé », moment d'horreur, qui sans cesse revient dans la narration ou le texte théâtral. La brutalité de ce « fragment de temps » empêche l'oubli et hante tout à la fois le sujet et l'écriture, précisément car il est impossible de s'en séparer.

Néanmoins, les littératures du témoignage post-Seconde Guerre mondiale ne sont pas les seules à mettre en scène la répétition de ce « fragment de temps » dans leurs récits. Le théâtre francophone libanais le fait aussi et il s'avère important, nous semble-t-il, d'en faire mention. Comme nous l'avons déjà évoqué, les conflits proche et moyen-orientaux se présentent, dans l'Histoire du Machrek, comme de réels traumatismes et traumatismes tant individuels que collectifs. De nombreux dramaturges les représentent à travers l'évocation d'un épisode paroxysmique de violence. Ce « fragment de temps » devient un moyen de peindre la guerre par le biais d'un seul épisode qui toujours fait retour, hante les personnages et se meut, progressivement, en un motif qui sature le texte théâtral. Prenons, à titre d'exemple, la pièce de la dramaturge libanaise Arzé Khodr, *La Maison*, dans laquelle deux sœurs et un frère tentent de se partager la maison familiale, après la mort de leur mère. Lors d'une discussion qui, rapidement, s'envenime – car l'une des deux sœurs seulement souhaite vendre la maison – c'est l'évocation du trauma qui vient, sans prévenir, comme « perforer » le texte :

« RIM. [...] Déjà, qui m'adressait la parole dans cette maison ? Qui est venu me demander ce que j'ai ressenti quand j'ai vu papa par terre dans la cuisine ? Même

²²⁴ *Ibid.*, p. 103

toi, tu étais juste bonne à renchérir sur tout ce que maman disait, et à me regarder de travers. [...] J'y ai repensé un million de fois, si j'étais allée chercher l'eau moi-même au lieu de râler pendant une heure pour qu'on m'apporte à boire, il ne serait pas allé dans la cuisine et l'obus ne l'aurait pas tué. J'aurais pu aller boire et revenir, et l'obus serait tombé et personne n'aurait rien eu.²²⁵ »

Si la mort du père, pendant la guerre civile libanaise, resurgit au milieu de cette conversation, ce n'est pas par hasard, mais bien car le trauma de Rim l'habite depuis plusieurs années, à en croire l'expression emphatique « un million de fois ». La vente de cette maison n'est donc pas un moyen pour le personnage d'accepter l'héritage familial, mais cristallise, d'une manière inconsciente, l'expression d'un trauma toujours resté tu et qui n'a jamais pu être totalement assimilé. Le trauma hante le texte puisqu'il est continuellement question de vendre – ou non – cette maison. Ainsi, à chaque conversation, Rim est de nouveau contrainte de discuter de ce bien qui lui « a niqué la vie²²⁶ », précisément car l'habitation lui rappelle la mort de son père. Évoquer cette vente revient à évoquer la mort du père, parallélisme insupportable pour le personnage qui souhaite à tout prix liquider son bien pour tenter de s'affranchir de ce trauma. C'est en tout cas ce qu'elle semble signifier lorsqu'elle précise à sa sœur : « Je veux la vendre, je veux en finir, et je veux être sûre de ne plus jamais y revenir.²²⁷ » La mort du père apparaît de ce fait, dans la pièce d'Arzé Khodr, comme le « fragment de temps », c'est-à-dire le moment le plus violent ressenti par le personnage. Naît de cela une « blessure » première, une « brèche » dans le temps, qui semble sans cesse faire retour, dans une écriture spectralisée par le trauma. Rabih Mroué qualifie quant à lui cette « blessure », d'ailleurs, de la manière suivante :

« As there is before and after Christ,
As there is before and after World War I,
As there is before and after the Holocaust,
As there is before and after the Nakba,
As there is before and after the fall of the Berlin wall,
As there is before and after the Israeli withdrawal from Lebanon,
As there is before and after 9/11,
As there is before and after the Arab Spring,
As there is in every minor and major story a point that one or many decide to mark,
so that there is a before and after ; I decided to mark a point in my story, as well :
The injury.²²⁸ »

²²⁵ KHODR, Arzé, *La Maison*, Tunis, Elyzad, 2013, p. 33-34.

²²⁶ *Ibid.*, p. 32.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ MROUÉ, Rabih, *Riding on a cloud*, [texte envoyé par l'auteur lui-même], p. 3

Nous traduisons : « Comme il y a eu un avant et un après le Christ,
Comme il y a eu un avant et un après la Première Guerre mondiale,
Comme il y a eu un avant et un après la Shoah,

« La Blessure », avec une majuscule, comme la définit le dramaturge libanais, symbolise la brèche de son histoire personnelle. Son origine est d'ailleurs mentionnée quelques lignes plus tard : « It has been said that I was 17 years old when a bullet hit me in the head.²²⁹ » et est à l'origine, on peut le deviner, de la création théâtrale. C'est le trauma qui oblige, d'une certaine manière, le dramaturge à écrire. Là où Arzé Khodr propose une pièce entièrement fictionnelle, *Riding on a cloud* est, quant à lui, un texte autobiographique. La Blessure est ce qui emprisonne le dramaturge – comme la maison, empoisonne, pourrait-on dire, l'esprit de Rim dans la pièce précédemment citée – et dont la création théâtrale se fait la dépositaire. La Blessure, plus ou moins synonyme du « fragment de temps » cerne tant les dramaturges que les personnages et paraît indépassable. Le trauma, s'il devient un motif théâtral, se définit finalement par son caractère indicible, et impossible à évacuer entièrement. C'est le constat que Rabih Mroué semble faire, sous le mode d'un propos itératif : « I am still a prisoner of the strongest moment : the injury.²³⁰ »

De la même manière, il y a, chez Wajdi Mouawad, un équivalent à ce que Régine Waintrater nomme « fragment de temps ». Il s'agit de « la seconde oubliée ». Il nous paraît, malgré tout, complexe d'interpréter avec certitude la signification de cette expression, qu'il définit ainsi dans *Le Poisson soi* :

« Mais il est une seconde ancienne, laquelle, après avoir prononcé son tic et son tac, a choisi de ne pas mourir. Elle est restée là, insupportablement immortelle, altérant mon existence. Comment faire pour la retrouver, cette seconde enfouie quelque part dans les plis et les replis de mon être ? Comment faire pour trouver cet instant qui refuse de mourir et déchire la trame de ma vie ? La quête est d'autant plus douloureuse que cette seconde se situe quelque part, non pas dans le temps de ma propre existence, mais plutôt dans ton passé. [...] Comment faire lorsque l'on comprend que cette seconde qui détruit tout est cachée quelque part, non pas dans notre passé mais dans nos ténèbres ? [...] Comment en sommes-nous arrivés là ? Comment cela a-t-il commencé ? Quand cela a-t-il pu commencer ? Comment répondre lorsque se déconstruit la conversation du père au fils et du fils au père attablés avec le cadavre de la mère pour unique repas ?²³¹ »

Comme il y a eu un avant et un après la Nakba,
 Comme il y a eu un avant et un après la chute du mur de Berlin,
 Comme il y a eu un avant et un après le retrait d'Israël du Liban,
 Comme il y a eu un avant et un après le 11 septembre 2001,
 Comme il y a eu un avant et un après le printemps arabe,
 Comme il y a dans chaque moment de l'histoire, qu'il soit mineur ou majeur, un moment qu'une seule ou plusieurs personnes décide(nt) de retenir, de sorte qu'il y ait un avant et un après ; j'ai décidé d'en retenir un dans ma propre histoire : celui de la Blessure. »

²²⁹ *Ibid.* Nous traduisons : « Il a été dit que j'avais dix-sept ans lorsqu'une balle m'a été tirée dans la tête. »

²³⁰ *Ibid.* Nous traduisons : « Je suis toujours le prisonnier de ce moment le plus violent : celui de la Blessure. »

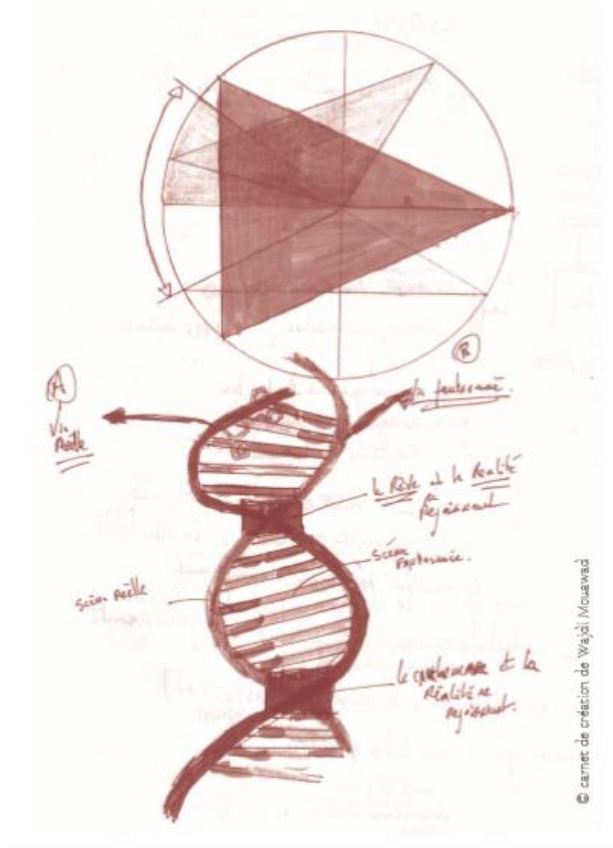
²³¹ MOUAWAD, Wajdi, *op. cit.*, p. 89-90.

Ce que le dramaturge nomme « la seconde oubliée » serait cette brèche temporelle qui, brutalement, aurait bel et bien provoqué un « avant » et un « après » dans son existence. Comment, dès lors, ne pas rapprocher cette notion du trauma, telle que l'ont pensé Anne Martine Parent et Régine Waintrater ? Il semble néanmoins difficile, pour Wajdi Mouawad, de réellement pouvoir situer cet événement. Le moment de « la seconde oubliée » n'est jamais clairement défini dans l'extrait et les nombreuses modalités interrogatives témoignent de cette difficulté à retrouver « l'instant T », instant où tout serait devenu différent. Toutefois, il semblerait que ce moment soit en lien avec le père, puisque l'écrivain affirme que la seconde oubliée se situe dans « *ton* passé », le déterminant possessif renvoyant évidemment à la figure paternelle, elle-même citée à la fin de l'extrait. « La seconde oubliée » serait-elle, par conséquent, liée à l'absence de communication père-fils ? Serait-ce la disparition de « ce » langage, et d'une certaine manière, la disparition de la transmission filiale, qui aurait provoqué un point de rupture dans la vie du dramaturge ? Malgré tout, il nous paraît hasardeux de réduire cette « seconde oubliée » au défaut transmissionnel²³². Afin de saisir à quoi correspond « cette seconde oubliée » (tant pour le dramaturge qu'à l'échelle de la fiction), il faudrait plutôt mettre les notions de « seconde oubliée » et de « fragment de temps » en perspective et, par conséquent, faire du trauma originel un point de rupture dans la vie du dramaturge. En d'autres termes, c'est bien car il y a eu la guerre civile libanaise et donc, l'incendie du bus de réfugiés (qui en est le déclencheur et dont le jeune Wajdi Mouawad a été témoin) que le temps s'est fracturé. C'est à partir de cet événement précis que la famille Mouawad a dû se contraindre à l'exil, à deux reprises, créant entre autres hontes et silences et, de ce fait, une impossibilité pour le père de communiquer avec le fils. L'origine du silence entre Wajdi Mouawad et la figure parentale est certes linguistique, mais elle reste symbolique : le début de la guerre civile et la fuite du pays natal ont finalement broyé les relations familiales, éloignant aussi culturellement les deux hommes. Le défaut transmissionnel ne devient qu'une *conséquence* du trauma originel et du « fragment de temps », ici reformulable par l'expression de « seconde oubliée ». Ainsi, l'écrivain et son père ont-ils pu se retrouver atablés devant le corps de la mère, morte en exil, ne sachant plus quoi se

²³² PATROIX, Isabelle, *op. cit.*, p. 182. Isabelle Patroix dans sa thèse *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, donne sa propre interprétation de ce que pourrait être « la seconde oubliée ». Selon elle, les personnages eux-mêmes débutent la quête de leurs origines pour « s'avoir » (se comprendre, se connaître tout en sachant, donc, puisque la quête des origines a pour but de lever les doutes) et, ainsi, pour retrouver la seconde oubliée. Cette quête les obligera, par ailleurs, à se confronter à la mort (réelle ou symbolique) afin de retrouver l'instant où tout a basculé.

dire. Le corps maternel renvoie, dans cet exemple, à l'absurdité de la guerre, ce que le dramaturge avoue lui-même à Charlotte Farcet lors de la présentation de *Fauves* :

« J'ai toujours été hébété par l'aléatoire qui a déterminé mon existence et celle de ma famille, aléatoire essentiellement causé par la guerre civile libanaise. Que ma mère, née comme tous ses ancêtres au bord de la Méditerranée, soit enterrée le long du boulevard Sainte-Croix à Montréal, est un exemple des conséquences de cet aléatoire. Bien qu'elle soit morte depuis plus de trente ans, une rancune me traverse à l'idée que sa tombe, six mois par année, soit ensevelie sous la neige. Pourquoi ? Pourquoi est-elle sous la neige ?²³³ »



Tenter de mettre en scène « la seconde oubliée » pour le dramaturge, et partir à la recherche de cet instant pour les personnages de fiction, équivaut à « traverser ses ténèbres », c'est-à-dire, à notre avis, à remonter le temps jusqu'à celui de l'enfance pour tenter de retrouver le premier trauma²³⁴. C'est aussi pour cette raison que le trauma spectralise la création : le dramaturge et ses personnages sont contraints de s'y confronter inlassablement pour tenter de comprendre le moment où tout est devenu différent. « La seconde oubliée » apparaît d'une certaine manière comme ce qui a scindé l'histoire en deux, comme peut en témoigner ce schéma, issu des carnets de création de Wajdi

Mouawad²³⁵. Elle pourrait se situer en amont de la structure ADN (ou au sommet du triangle), avant que cette dernière ne se scinde en deux parties : « A : vie réelle » / « B : vie fantasmée ». Ce moment de rupture fragmente visiblement le temps, ouvre une brèche à partir de laquelle la vie vécue (la réalité de la guerre et des exils, qui ont défini une partie de l'identité du dramaturge) se dédouble en vie fantasmée (ce « qu'aurait été » le

²³³ MOUAWAD, Wajdi, FARCET, Charlotte, « La torsion du temps », *art. cit.*, p. 1.

²³⁴ Nous l'évoquerons dans la deuxième partie de la thèse, mais les personnages vivent, grâce au prisme de la fiction, en d'autres termes, ce que Wajdi Mouawad a lui-même vécu. Le silence filial dans les pièces à l'étude est également provoqué par un trauma premier, « une seconde oubliée », que les personnages vont devoir comprendre, puis interpréter pour découvrir leurs origines. C'est par exemple l'abandon de Nihad par Nawal (*Incendies*), la guerre des Six Jours pour David et Eitan (*Tous des oiseaux*) ou encore les politiques d'assimilation linguistique pour Geneviève Bergeron (*Sœurs*).

²³⁵ MOUAWAD, Wajdi, FARCET, Charlotte, « La torsion du temps », *art. cit.*, p.1.

dramaturge si le 13 avril 1975 n'avait pas eu lieu). Le texte théâtral se situe dès lors au croisement de ces deux « vies », là où le rêve, le cauchemar et la réalité se rejoignent, et devient un moyen de mettre en scène le ou les traumas. La fable théâtrale permet finalement de « rejouer » l'Histoire, d'en exhumer les traumas non pas, comme nous l'avons déjà évoqué, pour s'en libérer totalement mais pour tenter de les interpréter ou, du moins, de s'en affranchir dans un mouvement d'éternel retour.

I.3. Le caractère répétitif des traumas : l'intratextualité chez Wajdi Mouawad

Nous le comprenons, le trauma hante la création théâtrale parce qu'il correspond à un moment de rupture, tout d'abord dans la vie du dramaturge, ensuite dans celle des personnages. Le motif de la répétition va alors logiquement être favorisé pour la représentation des événements traumatiques dans les fables. En ce sens, Christiane Page définit l'écriture du traumatisme, dans le genre théâtral, de cette manière :

« Plus largement, est considéré comme traumatique un événement d'une violence telle pour le sujet que ses mécanismes de défense sont inopérants et les réponses impossibles. Il désigne ce qui n'est pas symbolisable, reste refoulé, « insu », mais malgré tout, présent quelque part et qui de ce fait peut resurgir d'une autre manière, comme suscité par une « volonté » ignorée qui n'est pas sans évoquer ces anciennes définitions du verbe « répéter » (1694) : « Agir pour ravoire ce qui a été pris, retenu, ou receu de trop » et par « redemander ce qu'on prétend qui a été pris contre les règles ordinaires » (1740). Ainsi, le trauma se répète sous des formes différentes, métonymies d'un réel occulté, car le choc traumatique produit, pour celui qui le subit, quelque chose de l'ordre d'un savoir simultanément inscrit et forclos.²³⁶ »

À n'en plus douter, l'écriture des traumas se caractérise par une écriture de la répétition²³⁷, qui s'écrit « sous des formes différentes ». Nous relirons donc l'œuvre de Wajdi Mouawad à l'aune de cette analyse. Nous prendrons appui, pour ce faire, sur ce qui nous semble être le trauma le plus significatif de la vie du dramaturge (bien qu'il ne soit pas le seul) afin d'en comprendre les modalités de mise en scène.

Dès lors, il s'agira de s'intéresser à l'incendie du bus de réfugiés, le 13 avril 1975. Puisque les circonstances de cet événement ont déjà été rappelées, nous pouvons dès à présent faire référence à *Incendies*, pièce dans laquelle est le plus clairement

²³⁶ PAGE, Christiane, *Écritures théâtrales du traumatisme*, op. cit., p. 17-18.

²³⁷ Nous insistons sur le point suivant : il s'agit bien dans ce cas d'une écriture de la répétition et non de la fragmentation. C'est d'ailleurs aussi ce que précise Élisabeth Angel-Perez lorsqu'elle écrit : « Théâtre et traumatisme partagent un certain nombre de points communs. Le théâtre est, lui aussi, le lieu de la répétition compulsive et, d'une certaine manière, il a ontologiquement partie liée avec la hantise. ». ANGEL-PEREZ, Élisabeth, « La scène traumatique de Sarah Kane », *Sillages critiques*, n°19, « Trauma », AMFREVILLE, Marc (dir.), 2015, p. 1.

mentionné cet épisode. C'est tout d'abord, lors de la scène 19, le notaire Hermile Lebel qui introduit la phobie des autobus de Nawal Marwan, l'un des personnages principaux : « HERMILE LEBEL. Sa phobie des autobus. Tous les papiers sont là et sont conformes. Vous ne saviez pas ? [...] Elle n'est jamais montée dans un autobus. » (I, p. 69) On comprend, grâce à la modalité interrogative, que les enfants de Nawal n'avaient pas connaissance de cette peur. Puis, progressivement, le notaire raconte cet événement, *d'après* les propos de Nawal Marwan, et la temporalité commence à se disloquer :

« 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. »
(I, p. 71-72)

Remarquons que l'incendie du bus semble être vécu comme un trauma pour Hermile Lebel qui, pourtant, n'y a pas assisté. Chacune des répliques du personnage se termine par des points de suspension, marquant textuellement l'impossibilité de raconter et donc, par ce biais, de signifier la violence de l'événement et la manière dont elle a marqué le personnage. La linéarité du témoignage « différé » (puisqu'il raconte à partir d'un premier récit, celui de Nawal Marwan) est constamment entravée et semble irréalisable, en témoigne également la didascalie qui vient couper net la réplique de Lebel, en lui couvrant la voix et en lui ôtant la parole. De plus, l'introduction de Sawda²³⁸ – sous une forme spectralisée – entrave de la même manière le discours du notaire. Le caractère spectral de cette scène est d'ailleurs double : le texte est « hanté » par la présence du trauma, mais l'évocation de ce trauma est elle-même, dans la fiction, rendue possible par la présence de spectres. Le témoignage de Nawal Marwan finit néanmoins par advenir, et succède à celui du notaire :

« NAWAL. J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosés 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 laissée descendre, et après, après ils ont tiré, et d'un coup, d'un coup vraiment,

²³⁸ Sawda est, dans la pièce, une amie de Nawal Marwan lors de sa jeunesse. Wajdi Mouawad introduit ce personnage sous une forme spectrale ce qui implique le télescopage, dans la même scène, de deux temporalités différentes : le présent et le passé.

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 les 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. » (I, p. 72-73)

Contrairement au témoignage d'Hermile Lebel, celui de Nawal Marwan n'est à aucun moment entravé et se distingue par les marqueurs déictiques de l'énonciation à la première personne. Il s'agit d'affirmer qu'elle était présente lors de l'incendie ; le témoignage devient, dès lors, celui d'une rescapée. Par conséquent, la mise en fiction et la réplique du personnage permettent au dramaturge de mettre en scène « sa seconde oubliée » ou, du moins, cet événement qui a bouleversé son existence. Les nombreuses répétitions du verbe « flamber » démontrent la violence de l'épisode tout comme la description détaillée (principalement sensorielle : évocation des couleurs vives de l'incendie, emploi des verbes de perception, etc.) qui a pour but, si ce n'est de surprendre les lecteurs.trices / spectateurs.trices, au moins de les confronter à la violence d'un événement difficilement dicible et/ou imaginable.

En ce sens, l'incendie du bus est présenté comme un événement traumatique non pas parce qu'il est décrit de façon si précise lors de cette scène, mais plutôt parce qu'il revient dans plusieurs œuvres, sans être évoqué de la même manière. Il s'agit d'un motif intratextuel – car soumis à la répétition – qui traverse la création mouawadienne. Kareen Martel rappelle une définition de l'intratextualité, qu'elle emprunte à Nathalie Limat-Letellier : « [...] l'intratextualité [...] se produit lorsqu'un écrivain « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations).²³⁹ » ». Certes, Wajdi Mouawad ne fait pas de renvoi explicite à cette répétition, mais les lecteurs.trices / spectateurs.trices qui connaissent son œuvre sont invité.e.s à faire les rapprochements nécessaires. C'est ainsi que la mention de l'épisode qui a déclenché la guerre civile apparaît dans *Journée de noces chez les Cromagnons*, texte beaucoup moins connu et étudié de Wajdi Mouawad :

« SOUHAYLA. Il faut fermer les volets pour protéger les vitres !
(*Néel et Souhayla sont aux fenêtres et tentent de les refermer. Le vent est celui des ouragans.*) Regarde. Un autobus en flammes.
NEEL. Rempli de monde.

²³⁹ MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n°1, « L'allégorie visuelle », JAPPY, Tony (dir.), 2006, p. 93.

SOUHAYLA. Des enfants.
 NEEL. Des enfants.
 SOUHAYLA. Des soldats sont là ! Ils vont tenter de les sauver ! Non ! Regarde ! Ils abattent les enfants qui tentent de sortir des flammes ! Neel ! Ne regarde pas !
 NEEL Où veux-tu alors que je regarde ? » [...]

 SOUHAYLA. Il n'y a plus d'enfants le dernier vient de s'enflammer. » (*Jdn*, p. 30)

Le même épisode semble ici évoqué par la mention d'un autobus en flammes. En revanche, nous pouvons constater que les modalités de sa représentation changent tout à fait : la description est sommaire et laisse place à un dialogue entre les personnages et, surtout, il s'agit à présent d'enfants. La description, dans *Incendies*, insistait surtout sur la femme « à cheval sur la fenêtre » du bus, en train de brûler avec *son* enfant. Les autres personnes présentes n'étant mentionnées que sous la forme de groupes nominaux pluriels : « les vieux, les enfants, les femmes ». La situation est sensiblement différente dans *Journée de noces chez les Cromagnons* car les soldats « abattent », on le comprend, les jeunes gens qui tentent de s'enfuir du bus. Là où la femme était immobile, prisonnière des flammes, les enfants sont mobiles et les soldats les exécutent. En conséquence, le motif intratextuel est présent chez Wajdi Mouawad mais soumis à variations. Nous pouvons dès lors mettre en avant le fait que la mise en récit / scène du trauma chez le dramaturge libano-québécois s'exprime sous la forme de fragments éparpillés d'une mémoire qui tente, de manière inlassable, d'extérioriser ses blessures au sein d'une écriture somme toute circulaire, puisque ces dernières réapparaissent constamment d'une œuvre à l'autre.

Enfin, la troisième occurrence que nous pourrions mentionner se trouve dans *Visage retrouvé*, que nous avons déjà soumis à l'étude, mais sur laquelle nous aimerions revenir. Dans ce roman, l'incendie du bus est cette fois-ci raconté par un narrateur-enfant (l'enfant qu'était probablement le dramaturge en 1975). Les caractéristiques d'énonciation et de description sont, une nouvelle fois, différentes puisque ce sont les mots d'un enfant qui dépeignent la scène :

« Je ne comprends pas. Mon ami ne me quitte pas des yeux. Tout va trop vite. Un homme arrive avec un boyau d'arrosage et inonde la carrosserie de l'autobus. Je repense à ma mère et à ses conseils pour arroser les herbes délicates. L'eau a une drôle d'odeur. Les passagers sont éclaboussés. Un mouvement de panique s'empare d'eux. Ils hurlent. Veulent sortir mais ne peuvent pas. Quelqu'un a bloqué les portes du véhicule. Des gens courent. Ils crient. « Ce n'est pas de l'eau. Ce n'est pas de l'eau. C'est de l'essence. De l'essence ! » Je regarde mon ami. Il est trempé. [...] Des hommes partout. Mitraillettes entre les mains. Une femme veut sortir par la fenêtre. Trois longues rafales :
 Tata
 Tata

Tata

Et d'un coup, d'un coup vraiment, d'un coup, l'autobus flambe. Il flambe avec les vieux, les femmes et les gros. Il flambe. Tout flambe. La femme ne bouge plus, à cheval sur le bord de la fenêtre. Elle brûle. Sa peau coule. Je fixe les yeux de mon ami. Il me regarde toujours. La fumée me fait pleurer. Ça sent la viande cramée. Je suis seul. La ville s'évapore. Je flotte au milieu de rien.²⁴⁰ »

L'horreur de cet épisode est d'une part renforcée par l'usage d'une focalisation interne, d'autre part car la description est prise en charge par un enfant. La charge émotive que ressentent les lecteurs.trices / spectateurs.trices est différente puisque le témoignage d'un narrateur enfant surprend et appelle davantage, *a priori*, à l'empathie que celui d'un narrateur adulte. Mais, outre cela, ce qui nous intéresse est de voir la manière dont se déploie la description au regard des deux autres. Nous remarquons que si la femme « à cheval sur le bord de la fenêtre » est de nouveau présente, l'enfant qu'elle tenait dans ses bras, lui, a disparu. Cette figure enfantine est réinvestie, nous le comprenons, dans le récit par le personnage de « l'ami » du narrateur qui, prisonnier des flammes, finit par mourir. Pourtant, cet ami « me regarde toujours », déplore le narrateur, à l'aide d'un adverbe à la modalité itérative, comme si ce regard était voué à s'incruster éternellement dans sa mémoire. Ce regard, s'inscrivant dans la durée et témoignant de la détresse des personnages, tend à renforcer la charge émotive qui émane du texte. Nous sommes davantage « touché.e.s » par cette description puisqu'elle est faite par un enfant, qui compare d'ailleurs l'emploi des boyaux d'arrosage aux conseils botaniques que sa mère lui avait donnés. La différence de traitement entre la réalité et le récit que l'enfant en fait introduit un décalage net, qui exprime, à notre avis, l'impossibilité pour le narrateur de réellement comprendre ce qui se passe. En définitive, tout est fait, narrativement, pour dresser une description pathétique (au sens premier du terme : qui s'appuie sur le *pathos*) renforcée par l'intensité de ce regard qui, s'il disparaît, reste malgré tout figé dans la mémoire des lecteurs.trices.

Comment faut-il, dès lors, comprendre le caractère intratextuel de cet épisode ?

Kareen Martel définit, en mettant en parallèle l'inter et l'intratextualité, les finalités de ces procédés :

« Il reste donc beaucoup à dire sur l'intratextualité qui, jusqu'ici, a peu fait l'objet d'études. Une analyse comparative de l'inter et l'intratextualité permettrait de préciser, chez un auteur particulier ou à l'intérieur d'un corpus, quels types de signes textuels sont effectivement privilégiés par l'une et l'autre des lectures étudiées dans le cadre de cette analyse. La différence majeure entre ces deux types de lecture

²⁴⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Visage retrouvé*, op. cit., p. 22-23.

demeure que l'intertextualité incite davantage à un travail intellectuel, alors que l'intratextualité provoque surtout la montée de diverses émotions, dont la principale est sans nul doute le plaisir de la familiarité.²⁴¹ »

Si cette analyse peut être mise en relation avec ce que nous venons de démontrer, il nous semble essentiel de faire un pas de côté, voire de dépasser, les affirmations de Kareen Martel. En effet, l'épisode de l'incendie du bus, s'il provoque une certaine « familiarité » dans l'œuvre du dramaturge, ne provoque pas, en revanche, de « plaisir ». Nous doutons que l'expression du trauma, ici caractérisée par la représentation de l'incendie du bus, soit une manière, pour Wajdi Mouawad, d'écrire selon un principe de bonheur ou de joie. Peut-être faudrait-il davantage parler de *nécessité*. Au sein de cette nécessité résiderait éventuellement une possibilité pour le dramaturge, dans un premier temps, de pouvoir approcher « au mieux » le trauma originel, sans pour autant le revivre, mais surtout afin de l'extérioriser, de le placer hors de lui-même. Et, dans un deuxième temps, cela devient une manière pour les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s d'analyser et de saisir si ce ne sont les « rouages » de l'écriture mouawadienne, du moins ses caractéristiques et *topoi* principaux. Car, comme nous l'avons vu, l'évocation de cet épisode diffère d'une œuvre à l'autre. Plus qu'un simple recours à la *familiarité*, avançons alors l'hypothèse que l'intratextualité est aussi un moyen chez Wajdi Mouawad de représenter le trauma, d'en faire le récit et d'autant de manières possibles pour tenter de « l'approcher » au mieux. Le dramaturge a vécu cet événement à sept ans et en garde un souvenir confus. L'intratextualité autorise *in fine* la représentation de l'épisode d'une manière kaléidoscopique, comme le prouvent les trois extraits précédemment analysés, ce qui permet au dramaturge comme aux lecteurs.trices/spectateurs.trices de ne jamais l'oublier, bien qu'il soit soumis à une toute une série de variations.

Partant de cela, et pour en revenir à la problématique de notre chapitre, mettre en scène les traumas revient à insérer dans la fable théâtrale des expériences humaines plus ou moins historicisées. Wajdi Mouawad, en les représentant, fait de son théâtre un théâtre tout autant de la *différance* que de la *différence*, en ce qu'il assiste à l'événement traumatique étant enfant, pour le verbaliser des années plus tard. *Différer* devient un moyen d'avoir recours à la fiction pour modifier l'expression du trauma originel, ou, de « la seconde oubliée ». Le plus important est alors de comprendre que l'intratextualité sert à restituer les expériences traumatiques de l'individu afin qu'elles puissent, toujours,

²⁴¹ MARTEL, Kareen, *art. cit.*, p. 101. Nous soulignons.

être évoquées et transmises. En ce sens, le trauma spectralise bien la création théâtrale. Il fait toujours retour, mais ne s'enferme jamais dans une description unique, figée, qui viendrait lui faire perdre, semble-t-il, tout son sens. Ce dernier, en ce qu'il déborde le sujet, se renouvelle constamment et n'est jamais tout à fait le même. C'est d'ailleurs au sein de cette dynamique qu'il faut, à présent, étudier la manière dont le témoignage de ces mêmes traumas est inséré dans l'œuvre théâtrale.

II. EXPRIMER LA VIOLENCE EN TÉMOIGNANT DES TRAUMAS

« « Un muet qui tente de parler à un sourd qui essaye d'entendre » : voilà ce que me répondit un jour un témoin à qui je demandais ce que signifiait pour lui le témoignage. Le choc que provoqua sa réponse a effacé chez moi le souvenir de son nom : s'il se reconnaît, j'espère qu'il ne m'en voudra pas. Désabusée, cette formule traduit bien l'aporie de tout témoignage : pour raconter les jours de leur mort, les témoins doivent se risquer à un récit dont ils savent d'avance qu'il sera toujours insuffisant, fait de mots dont il ne reste plus que des ruines.²⁴² »

Régine Waintrater

1. Des littératures du témoignage à « l'ère du témoin »

Les littératures du témoignage qui émergent aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale²⁴³ sont principalement composées de récits. Si le genre théâtral et le genre poétique permettent aussi de témoigner des horreurs de la guerre (pensons à titre d'exemple aux pièces *Ceux qui avaient choisi* de Charlotte Delbo ou *Morts sans sépulture* de Jean-Paul Sartre, mais aussi à *Pavot et mémoire* de Paul Celan ou à la poésie de Nelly Sachs, centrée sur la Shoah – pour ne citer que ces auteur.trice.s là), ce sont néanmoins les genres romanesques et autobiographiques qui, traditionnellement, semblent être les plus représentés. Régine Waintrater, pour qualifier le témoignage, précise alors :

« Genre à part, à mi-chemin entre la littérature de fiction et l'autobiographie, le témoignage est un récit qui conjugue une réflexion du sujet sur sa vie et la description d'événements auxquels il a été mêlé, qui font du narrateur un témoin. Il s'inscrit dans une tradition de littérature qui remonte à Saint Augustin, Jean-Jacques Rousseau ; et les mémorialistes, et se situe toujours aux confins de la littérature.²⁴⁴ »

²⁴² WAINTRATER, Régine, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre.*, p. 238.

²⁴³ Nous débutons l'analyse des littératures du témoignage à partir de cet événement historique car, comme l'avoue Annette WIEVIORKA : « « Aucun autre événement historique, même la guerre de 14-18 qui marque les débuts du témoignage de masse, n'a suscité un mouvement aussi considérable et s'étalant sur une telle durée, et aucun chercheur ne peut se vanter de maîtriser cet ensemble. », in WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 12.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

Les termes employés par l'auteure renvoient explicitement au genre narratif. Le témoignage est bel et bien qualifié de « récit », récit tenu par un « narrateur » qui raconte son expérience. Nonobstant, Régine Waintrater fait du témoignage un « genre à part » ce qui oblige, en ce sens, à le redéfinir. Elle précise d'ailleurs :

« En examinant ce qui rapproche ou distingue entre elles certaines formes de récit que l'on peut regrouper génériquement sous la rubrique autobiographique, on peut isoler la catégorie du témoignage, qui tient à la fois de la confession, du plaidoyer, du document historique et de la réflexion sur soi.²⁴⁵ »

Le témoignage est à présent qualifié de « catégorie à part », construit au croisement de plusieurs formes littéraires. Tenant tout à la fois de « la confession, du plaidoyer, du document historique et de la réflexion sur soi », il apparaît comme un genre hybride qui peut certes trouver sa place dans un récit romanesque, mais également, à notre avis, dans une pièce de théâtre ou un poème. En fait, si le témoignage se transmet le plus souvent sous la forme d'un récit, rien n'empêche que ce même récit puisse être intégré, par exemple, à une réplique ou à un monologue. Par-là, ce qui relève du témoignage devient tout à fait compatible avec le genre théâtral. Toutefois, et il faut porter une attention particulière sur ce point : le témoignage est, le plus souvent, établi à partir de documents / de faits historiques ou, du moins, peut se servir d'archives, d'expériences vécues et subjectives afin d'être construit et intégré dans la fable théâtrale. Qui plus est, celle ou celui qui raconte (qu'il/elle soit l'auteur.e ou le personnage) se sert généralement de son expérience personnelle afin d'amener à une réflexion collective. Raconter son histoire s'inscrit dès lors dans un va-et-vient que nous pensons nécessaire entre individualité et collectivité. Régine Waintrater précise à ce propos :

« Dans le témoignage, en effet, l'accent n'est mis sur la vie individuelle du sujet que pour éclairer un propos plus général. Sa raison d'être réside dans sa valeur de document, qui vient instruire une période, une activité ou, dans le cas qui nous intéresse, un événement extraordinaire qui fait du sujet un témoin par le fait d'y avoir été mêlé.²⁴⁶ »

Le témoignage se construit, en littérature, au croisement d'un travail d'enquête et de documentation et met le plus souvent en scène une expérience individuelle au profit d'une réflexion plus générale. Ces éléments définitoires semblent d'ailleurs correspondre au théâtre de Wajdi Mouawad et il convient, par conséquent, d'étudier les relations entre sa création et la/les parole(s) testimoniale(s).

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

Pour commencer, observons que dans *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, le dramaturge recopie tout simplement le rapport qu'il a écrit au Conseil des arts du Canada afin d'expliquer de quelle manière il a utilisé la bourse qui lui a été accordée. Cette dernière a en effet été pour l'artiste l'occasion de revenir au pays de son enfance, le Liban, en 1992. Wajdi Mouawad écrit, à propos de cette expérience :

« Mon voyage au Liban a brisé un fil très fragile qui me retenait à l'espoir que ce que j'avais vécu comme horreurs n'était au fond qu'un mauvais rêve. En y allant, cette illusion est tombée. Revoir les lieux oubliés fut un souvenir horrible, cela m'a ramené à un passé réel, qui a existé et que j'ai vécu.²⁴⁷ »

Retourner sur les lieux de l'enfance se manifeste comme un moyen de se confronter, à nouveau, au souvenir de l'expérience vécue : la guerre civile. À cet égard, il est intéressant de constater que cette dernière est décrite sur le mode du polyptote. En revenant au Liban, ce sont bel et bien les « horreurs » des conflits qui remontent à la mémoire de l'écrivain, créant en outre un souvenir à son tour « horrible ». La photographie de l'immeuble dans lequel vivait le dramaturge en 1975 est même insérée au propos²⁴⁸, insistant sur la dimension « documentaire » ou, du moins, sur le travail d'enquête qui précède l'acte d'écriture. La logique est la même pour *Incendies*, puisque le dramaturge avoue, dans sa lettre à Randa Chahal, qu'il a invité Josée Lambert – une photographe canadienne – pour discuter des conditions de détention de certaines femmes au Liban :

« Cette femme a passé les cinq dernières années à photographier (elle est vraiment très douée) le Liban [...]. Lors de ce séjour, elle a fait la connaissance d'une jeune libanaise qui fut incarcérée et torturée avec d'autres jeunes femmes libanaises, à Khiam. Vous pouvez imaginer l'humiliation et le genre de sévices que ces femmes ont pu subir dans un lieu où les bourreaux sont des hommes. Cette femme a tout raconté en détail à la photographe qui a monté un véritable dossier et a commencé, avec l'appui de l'Unicef, à retracer la fuite du bourreau, de celui qui a fait vivre une humiliation sexuelle continue pendant presque un an à plusieurs de ces femmes qui se sont, bien sûr, murées dans un profond silence. Après un an de recherche [...] elle l'a retrouvé, et c'est là le plus effarant... à Montréal. C'est un type qui a aujourd'hui la nationalité canadienne. Aussi, d'après les témoignages portés contre lui, c'est ni plus ni moins un crime contre l'humanité dont il est coupable et, étant aujourd'hui Canadien, c'est tous les Canadiens qui, du coup, se retrouvent impliqués.²⁴⁹ »

Cet extrait montre le travail de documentation qui est à l'origine de la pièce. C'est à travers les photographies et les récits de Josée Lambert que Wajdi Mouawad a composé,

²⁴⁷ MOUAWAD, Wajdi, *op. cit.*, p. 16-17.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

nous le comprenons, une partie de l'histoire de Nawal Marwan. La fiction devient un moyen d'intégrer le fait historique (et l'expérience qui en est vécue) à la fable et de l'ériger en témoignage grâce au personnage. D'ailleurs, Nawal Marwan, lorsqu'elle assiste au procès de son bourreau avoue : « À travers moi, ce sont des fantômes qui vous parlent. » (*I*, p. 102) Les « fantômes » qu'évoque le personnage sont, semble-t-il, la métaphore de toutes les autres « jeunes femmes libanaises » torturées à la prison de Khiam (nommée Kfar Ryat dans la fiction). Néanmoins, comme le précise le dramaturge, l'histoire de ces femmes libanaises est une histoire internationale, en ce que la trace de l'un des bourreaux a été retrouvée au Canada. Par conséquent, insérer des témoignages dans la fiction paraît être un moyen pour le dramaturge de donner la parole aux victimes de l'Histoire, certes, mais également de confronter chacun.e d'entre nous à nos propres responsabilités²⁵⁰. Une certaine éthique du témoignage, à ne pas négliger, se dévoile ici puisque les lecteurs.trices / spectateurs.trices, en l'écoutant, s'engagent « à prendre avec eux » les douleurs du personnage et à en devenir les dépositaires. Nous reviendrons sur cette spécificité transmissionnelle du témoignage, mais poursuivons d'abord sur la nécessité qu'a le témoignage de mettre en récit / en scène une expérience subjective souhaitant s'adresser au plus grand nombre. L'exemple de *Sœurs* est à son tour éclairant car Wajdi Mouawad s'est entretenu à plusieurs reprises avec la comédienne Annick Bergeron afin qu'elle lui *raconte* les politiques d'assimilation linguistique dont elle a été la victime, étant enfant : « L'histoire des lois linguistiques au Manitoba est complexe, mais il est important de savoir que les parents d'Annick ont dû lutter contre un processus d'assimilation linguistique et culturel comme tous les Franco-Manitobains » (*S*, p. 8), écrit le dramaturge en prologue de la pièce. Une nouvelle fois, l'histoire individuelle de

²⁵⁰ C'est exactement le même constat que fait Jacques Delcuvellerie à propos de la mise en scène de *Rwanda 94*. Pour le metteur en scène, représenter le génocide Tutsi relève d'une urgence pour les puissances occidentales à prendre leurs responsabilités face aux massacres, qui ne peuvent être entendus et regardés en face que dans la perspective d'une réflexion sur la postcolonialité. Ainsi dit-il au micro de Joëlle Gayot : « Nous pouvions parler des responsabilités que nos opinions publiques croyaient ne pas avoir. Et nous avons, historiquement, à travers le colonialisme, à travers tout ce qui s'était passé [cette responsabilité...], tout ça, nous devons le raconter pour, si j'ose dire, balayer devant notre porte d'occidentaux sur cette affaire. Mais en même temps il était tout à fait impossible que nous racontions cela sans les morts rwandais. [...] Il y a quelque chose d'intime qui s'est passé, avec les témoignages qu'on pouvait avoir sur les morts et avec tous les témoignages et toutes les rencontres de gens comme Yolande qui étaient ce qu'on pourrait appeler « ceux qui auraient dû mourir ». [...] Les morts-vivants et les anciens morts, que nous faisons – et comme le théâtre seul peut faire – revivre, viennent nous déranger, viennent déranger les vivants et les programmes mondiaux de télévision. [...] Malheureusement, ce n'est pas ce qui arrive dans la réalité. Les morts dérangent rarement les vivants à ce point-là. », in GAYOT, Joëlle, DELCUVELLERIE, Jacques, « *Rwanda 94* : Réparation et Remémoration », émission « Une saison au théâtre », France Culture, le 07 avril 2019.

Le théâtre et le recours à la spectralité – nous y reviendrons – engagent dès lors une réflexion collective et internationale.

cette femme éclaire la condition de « tous les Franco-Manitobains », démontrant que l'acte de témoigner se construit dans cette recherche d'une vérité à partager²⁵¹.

Néanmoins, pour que cette vérité soit diffusée au plus grand nombre, encore faut-il qu'elle soit entendue. Annette Wiewiorka revient à ce propos sur les mots de Simone Veil, qui explique :

« On entend souvent dire que les déportés ont voulu oublier et ont préféré se taire. C'est vrai sans doute pour quelques-uns, mais inexact pour la plupart d'entre eux. Si je prends mon cas, j'ai toujours été disposée à en parler, à témoigner. Mais personne n'avait envie de nous entendre.²⁵² »

Cette réflexion marque l'impossibilité pour un certain nombre de témoins, revenu.e.s des camps, de pouvoir raconter leur expérience « *extra-ordinaire* » – dans le sens premier du terme : ce qui dépasse la réalité, l'ordinaire. Enzo Traverso revient lui-même sur ce paradoxe qui a frappé l'histoire du monde moderne. Il avoue que les violences du XXe siècle ont été accueillies avec ignorance et/ou indifférence (peut-être ne voulait-on pas voir ce qui s'était produit pour se « protéger », ou, à l'inverse, « passer à autre chose ») et qu'il a fallu attendre plusieurs décennies afin que certains faits soient considérés à la hauteur de leur violence. L'historien prend d'ailleurs trois cas emblématiques : le Goulag, Auschwitz et Hiroshima. Pour le premier, il précise que « [j]usqu'à l'éclatement de la guerre froide, les camps soviétiques furent presque complètement ignorés ou refoulés²⁵³ ». Quant aux camps de mise à mort nazi et au massacre japonais, il avoue, pour le premier, que « pendant au moins trente ans, les manuels d'histoire se limitaient à traiter le génocide des Juifs en quelques lignes en marge des chapitres de la Seconde Guerre mondiale²⁵⁴ », et, pour le second, qu'« [e]n Europe, *Le Monde* avait salué le champignon atomique comme une « révolution scientifique²⁵⁵ » ». Force est de constater que l'avènement du témoin, en tout cas tel qu'il est pensé par Annette Wiewiorka, est

²⁵¹ Commentons en ce sens, très brièvement, la réplique de Geneviève Bergeron qui, lasse de ne pas pouvoir obtenir une chambre dans laquelle la domotique vocale parle français, reproche à la standardiste de l'hôtel : « GENEVIÈVE BERGERON. [...] Ben oui ! J'en fais pas une affaire personnelle madame, c'est mon nom, y'a pas plus personnel, *c'est une question de principe*, quand le chinois fonctionne dans une chambre canadienne il serait appréciable que le français fonctionne aussi. » (S, p. 26). Nous soulignons. Certes ici, la fable met en scène une crise personnelle provoquée par la résurgence d'un trauma, que le personnage ne parvient pas à canaliser. En effet, l'absence de sa langue maternelle dans cette chambre d'hôtel lui renvoie l'image des politiques d'assimilation dont sa mère a été l'une des victimes. Mais la situation nous paraît plus générale puisque la « question de principe » soulevée dans cette tirade sert également à intégrer au propos toutes celles et ceux qui passeront après le personnage et qui auront à souffrir, à leur tour, de cette situation.

²⁵² WIEWIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, p. 99.

²⁵³ TRAVERSO, Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille*, op. cit., p. 221.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 222.

²⁵⁵ *Ibid.*

récent dans l'histoire contemporaine et s'explique au regard des faits historiques précédents relevés. D'ailleurs, et pour être plus précis, ce n'est qu'en 1961, toujours selon les dires de cette dernière, que la figure du témoin émerge réellement et devient « visible » dans l'espace public²⁵⁶.

Prenons en revanche le temps de préciser, au regard de ces explications, que le témoignage littéraire ne s'affirme, en aucun cas, comme un témoignage historique. Cette distinction paraît essentielle puisqu'elle nous permettra d'aborder plus précisément l'œuvre du dramaturge libano-québécois. En littérature, le témoignage s'élabore généralement par la fictionnalisation de l'Histoire. Les faits dont les témoins se font les narrateurs renvoient souvent à des événements passés, restitués grâce à la mémoire qui, parfois, fait défaut. Ainsi, là où l'Histoire favorise l'archive et une réalité « objective » de la matière historique, la littérature s'autorise « aux défauts » de la mémoire et à l'expérience « subjective » de la réalité vécue. Régine Waintrater le précise dans son essai, démontrant que le témoignage littéraire « ne peut prétendre à une vision globale de l'événement dont il témoigne, car de sa place il manque de perspective, et surtout de distance, même cinquante ans après.²⁵⁷ » C'est également ce qu'affirme Annette Wieviorka qui insiste sur la « défiance » de certain.e.s l'historien.ne.s envers le témoignage :

« Lucy Dawidowicz exprime une opinion largement partagée par ses confrères : « *Les transcriptions des témoignages que j'ai examinées, écrit-elle, sont pleines d'erreurs dans les dates, les noms des personnes, et les endroits, et ils manifestent à l'évidence une mauvaise compréhension des événements eux-mêmes. Certaines de ces dépositions peuvent davantage égarer le chercheur non averti que lui être utile.* » Ainsi, pour l'historienne, rien ne peut être sauvé du témoignage, incapable d'informer les faits dans une pure perspective positive, mais surtout, incapable d'induire un récit conforme à l'histoire. Pour l'essentiel, les historiens ont laissé la réflexion sur ce gigantesque corpus aux littéraires, aux divers « psys » : psychiatres, psychologues, psychanalystes, et dans une moindre mesure aux sociologues.²⁵⁸ »

Ces propos sont évidemment à nuancer en ce que tou.te.s les historien.ne.s ne rejettent pas nécessairement le témoignage. En revanche, ce qui nous intéresse est de voir comment les matières historiques et littéraires s'élaborent au regard de la figure du témoin. Dans le champ littéraire, la caractéristique subjective du témoignage avait déjà été exprimée, d'une manière différente, par Charlotte Delbo. Elle écrit au début d'*Aucun de nous ne*

²⁵⁶ Annette Wieviorka explique que le procès Eichmann (qui se tient cette année-là) a permis de redéfinir la notion de « témoignage ». Nous nous gardons d'entrer dans les détails, afin d'éviter toute digression, mais nous conserverons quand même cette idée en tête pour guider la suite de notre propos.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁸ WIEVIORKA, Annette, *op. cit.*, p. 14-15.

reviendra : « Aujourd’hui, je ne suis pas sûre que ce que j’ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c’est véridique.²⁵⁹ » Le témoignage de l’internement de l’auteure à Auschwitz se définit comme « véridique » et donc conforme à la réalité qu’a vécue la déportée, selon le souvenir qu’elle en a. D’ailleurs, pour relier cela à notre étude, il en va de même pour Wajdi Mouawad avec l’incendie du bus de réfugiés. Bien sûr, nous ne sommes pas en train de comparer le trauma d’avoir vécu à Auschwitz et le fait d’avoir été témoin, étant enfant, d’un massacre. Néanmoins, l’approche qu’en font les deux auteurs semble relativement similaire : elle est en effet fondée sur le souvenir de l’expérience vécue par la victime²⁶⁰. Dès lors, s’il ne s’agit pas tant de « fictionnaliser » le fait historique, il convient toutefois d’affirmer que Charlotte Delbo, autant que Wajdi Mouawad, ne livrent pas une réalité objective et historicisée des camps et de la guerre, mais bien *leur propre réalité*. Pourtant, le témoignage est transmis aux lecteurs.trices, qui ne nient pas pour autant la réalité historique des faits énoncés. En ce sens, un témoignage véridique n’annule pas le fait historique mais l’aborde, le décrit et le raconte d’une manière subjective. Marianne Closson, qui analyse cette différence à la lumière de la pièce *Qui rapportera ces paroles ?* explique alors que les mots à transmettre sont seulement ceux que l’on peut dire et, qui, par conséquent, « échapperaient peut-être au « vrai » Auschwitz.²⁶¹ » De la même manière, les pièces de Wajdi Mouawad ne sont pas à considérer comme des pièces historiques mais comme des témoignages véridiques d’une époque : celle des XXe et XXIe siècles. Le dramaturge ne fait pas œuvre d’historien mais utilise la matière historique pour la transmettre, par le biais de la fiction, à son public. C’est à présent ce que nous allons étudier, à savoir la manière dont le théâtre parvient à favoriser les processus de fictionnalisation.

II.2. Témoigner au théâtre : entre nécessité et impossibilité

Qu’en est-il, à présent, du témoignage dans le genre théâtral ? Comme nous l’avons déjà démontré, et comme Arnaud Rykner le réaffirme : « [...] le témoignage se révèle être un « dispositif pour le théâtre », c’est-à-dire un dispositif profondément, intrinsèquement, nécessairement théâtral²⁶² ». Si témoigner est un « dispositif

²⁵⁹ DELBO, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 7.

²⁶⁰ Cela est particulièrement visible dans la quatrième section du *Poisson soi* de Wajdi Mouawad (p. 69-81), dans lequel il tente de reconstituer / raconter le souvenir de son enfance après l’incendie du bus.

²⁶¹ PAGE, Christiane, *Écritures théâtrales du traumatisme*, op. cit., p. 41.

²⁶² RYKNER, Arnaud, « Théâtre-témoignage / Théâtre-testament », *Études théâtrales*, n°51-52, « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre. », SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), 2011, p. 165.

nécessairement théâtral », c'est peut-être car la parole, constamment mise en scène et ce, depuis les tragédies de l'Antiquité, donne aux textes dramatiques la possibilité de partager une expérience individuelle au profit de la collectivité. Néanmoins, la manière dont le témoignage est inséré dans la fable théâtrale a été soumis à de nombreuses évolutions. Il ne s'agira pas ici d'établir la chronologie exhaustive de ces « mutations » mais d'en comprendre les principales caractéristiques.

Klaas Tindemans rappelle, dans l'ouvrage collectif dirigé par Christiane Page, que la tragédie antique mettait déjà en scène les souffrances d'un héros qui venait raconter ses douleurs au public, afin d'éveiller en lui ce qu'on appellerait un sentiment « cathartique ». Ainsi, écrit-il : « La tragédie ancienne se caractérisait essentiellement par la possibilité de *témoigner* des souffrances que le héros avait endurées, alliée à la disposition généreuse – des personnages, du chœur et du public – à prêter l'oreille à ces histoires terrifiantes.²⁶³ » Le dispositif théâtral devient propice au témoignage puisque les dialogues entre les différentes « entités » présentes sur scène (les personnages, le chœur et le public) entretiennent un dialogue constant, qui permet la circulation de la parole. Prenons, pour que cela soit plus clair, l'exemple de la confrontation d'Œdipe et du chœur, au début d'*Œdipe à Colone* :

« LE CHŒUR : *Qu'est-ce là ?*
ŒDIPE : *Affreuse est ma naissance.*
LE CHŒUR : *Parle.*
ŒDIPE : *Ma fille, ah ! que dois-je dire ?*
LE CHŒUR : *De quel sang es-tu donc, étranger, par ton père ? dis-le-nous.*²⁶⁴ »

Rappelons qu'*Œdipe à Colone* est, en quelque sorte, la suite d'*Œdipe-Roi*. Après avoir fui Thèbes – parce que le héros a appris qu'il avait tout à la fois commis parricide et inceste – il est, dans cette pièce, aveugle et erre à la recherche d'une terre qui pourrait l'accueillir pour mourir. Accompagné de sa fille Antigone, ces « premières » répliques apparaissent comme une injonction très claire au témoignage. Le chœur contraint Œdipe à *raconter* afin de savoir s'il peut lui accorder, ou non, l'asile. Le personnage hésite toutefois, comme l'indique la modalité interrogative, puisque parler serait revivre la transgression et jeter, une nouvelle fois, la honte sur les Labdacides. Cette impossibilité du témoignage se poursuit pendant quelques répliques jusqu'à ce qu'Œdipe finisse par avouer, progressivement, ses forfaits. Force est donc de constater que le dispositif théâtral

²⁶³ PAGE, Christiane, *op. cit.*, p. 144. Nous soulignons.

²⁶⁴ SOPHOCLE, *Tragédies complètes, Œdipe à Colone, op. cit.*, p. 358.

est bien conçu pour « faire accoucher » la parole des personnages (il s'agit en fait de sa fonction maïeutique), les incitant à témoigner. Un dialogue est constamment réaffirmé entre le chœur et les personnages, certes, mais également avec le public qui « purge ses passions » à l'écoute de l'effroyable récit. D'ailleurs, et pour rapidement faire un pas de côté au sein de cette rapide analyse diachronique, remarquons que le théâtre de Wajdi Mouawad réinvestit la question du témoignage et son insertion dans la fable. Dans sa réécriture d'*Œdipe à Colone*, le dramaturge libano-québécois met en effet en scène Œdipe et Antigone qui arrivent aux abords d'une ville en feu : Athènes. Leur approche de cette dernière est évidemment réécrite et se distancie – volontairement, nous présumons – du texte de Sophocle. Relisons alors la rencontre entre Œdipe, Antigone et le Coryphée :

« ANTIGONE. Ce lieu est-il sacré ?

CORYPHÉE. Sacré, je ne sais pas, mais personne n'a le droit d'y entrer en dehors des heures d'ouverture. Sauf qu'avec la crise, le pays n'a plus les moyens de payer des gardiens ni même d'allumer les lumières, alors on y entre comme on veut. [...]

ŒDIPE. Que se passe-t-il ? Ta voix trahit ta peine.

CORYPHÉE. Tu n'es pas au courant ?

ŒDIPE. Une rumeur gronde, mais je ne sais rien.

CORYPHÉE. Athènes brûle. Il y a des manifestations partout. À Syntagma, à Omonia. La police a enfumé le centre-ville, on peut à peine respirer, il y a des centaines d'arrestations, les forces de sécurité ont chargé à coups de matraques, mais personne ne part et les jeunes affluent. Il n'y aura plus une seule vitrine, et les voitures seront retournées et cramées comme des bêtes.

ŒDIPE. Contre qui la grande Athènes est-elle en guerre ? » (*Les Larmes*, p. 15)

Un retournement est présent : ce n'est plus Œdipe qui est interrogé, ou invité à livrer son témoignage. Le personnage tragique est *a contrario* en posture d'interrogateur et invite le Coryphée à livrer son histoire et celle de sa ville. D'ailleurs, la parole du père et de la fille s'exprime régulièrement grâce aux modalités interrogatives : les personnages tiennent le rôle d'accoucheurs de la parole, invitant l'étranger à se confier et à faire part de ses douleurs. Nonobstant, ces derniers sont en partie vidés de leur étoffe mythologique, le problème n'étant plus vraiment de connaître la malédiction qui a touché Œdipe. La réécriture de la pièce de Sophocle devient alors une manière d'aborder le fait historique contemporain en engageant une réflexion tant individuelle (le Coryphée qui s'exprime) que collective (son discours concerne, plus largement, chacun.e des Européen.ne.s qui, à la lecture de ce texte, (se) reconnaîtra peut-être (dans) la crise économique de 2008).

De plus, et pour en revenir à l'Antiquité, le témoignage vient créer un horizon d'attente pour le public (bien que la tragédie antique mette en scène un *mythos*, c'est-à-

dire une histoire déjà connue des spectateurs²⁶⁵) ainsi qu'un moyen de purger ses passions. L'hypotypose se propose dès lors comme la figure de style propice pour « raconter²⁶⁶», en ce qu'elle permet l'introduction d'un récit dans la fable théâtrale. Les exemples les plus révélateurs sont ceux dans lesquels un tiers vient témoigner de la mort d'un personnage sur scène. C'est par exemple le cas du Messager qui rapporte la mort d'Œdipe, dans l'épilogue d'*Œdipe à Colone* :

« LE MESSAGER : [...] Mais, à peine a-t-il eu le plaisir de voir tout cela fait, au moment même où il n'a plus d'autre désir à satisfaire, voici Zeus Infernal qui se met à gronder. Les filles, à l'ouïr, frissonnent et, tombant pleurantes aux pieds de leur père, elles ne cessent de se frapper la poitrine et de pousser de longs sanglots. [...] quand soudain une voix s'en vient fouetter Œdipe et sur le front de tous fait brusquement, d'effroi, se dresser les cheveux. [...] Mais de quelle mort l'autre a-t-il péri ? nul ne serait capable de le dire, sinon notre Thésée. Qui l'a fait disparaître ? Ce n'est pas un éclair enflammé du ciel, ni une rafale montée de la mer à ce moment-là. C'est bien plutôt un envoyé des dieux : à moins que ce ne soit l'assise ténébreuse de la terre des morts qui ait eu la bonté de s'ouvrir devant lui.²⁶⁷ »

Ce témoignage théophanique a plusieurs fonctions : il est tout d'abord un récit qui raconte la mort du personnage. Il s'agit de partager une expérience personnelle (celle qui est « vue ») à une collectivité (celle qui « écoute »). Ce témoignage facilite aussi le dialogue entre les personnages et le chœur, présents sur scène, et le public qui est dans l'attente de la mort d'Œdipe. Le fait de témoigner, au théâtre, se réaffirme par conséquent dans une volonté de faire circuler la parole, afin de créer un espace de partage autour d'un même événement.

Aussi, la nécessité de libérer la parole à travers le témoignage est réaffirmée dès le XVI^e siècle, aux lendemains des massacres religieux. Le théâtre s'impose progressivement comme le genre capable de mettre en scène des récits voués à être partagés pour le plus grand nombre. Les traumatismes collectifs favorisent cette dynamique, comme le précisent Isabelle Ligier-Degauque et Anne Teulade :

²⁶⁵ BOUVIER, David, « Mémoire de la cité et mémoire de la tragédie », *Penser la scène. Études de Lettres*, n°306, « Penser la scène », GRONEBERG, Michael (dir.), 2018, p. 93. David Bouvier précise ici : « La vraie version [du *mythos*] compte finalement moins que la multiplicité des occasions de l'évoquer sous des formes diverses et dans des contextes autres. » C'est justement, nous semble-t-il, dans « la multiplicité des occasions » d'évoquer le *mythos*, que se crée l'horizon d'attente.

²⁶⁶ Nous y reviendrons rapidement car l'hypotypose est devenue, traditionnellement, le moyen privilégié pour raconter et témoigner au théâtre. Wajdi Mouawad, en tout cas, n'a de cesse de l'utiliser pour raconter les horreurs de la guerre.

²⁶⁷ SOPHOCLE, *op. cit.*, p. 405-406.

« Les études réunies par Martial Poirson dans un récent numéro d'*Études théâtrales* consacrées à « La Terreur en scène » indiquent que la Révolution française a inspiré dès 1795 toute une veine de pièces tranchant avec les fictions patrimoniales consensuelles pour remobiliser la sidération et l'effroi suscités par l'événement. Les travaux de Charlotte Bouteille-Meister sur les représentations théâtrales des Guerres de Religion françaises signalent la résonance théâtrale majeure de la Saint-Barthélemy, des meurtres et du régicide qui ponctuent l'histoire de France entre 1572 et 1610. L'onde de choc artistique occasionnée par ces bains de sang signale que le théâtre n'a pas attendu les théorisations novatrices du XXe siècle pour s'emparer de l'émotion hyperbolique engendrée par les traumatismes collectifs et placer le public en position de témoin, d'interprète ou de juge des événements.²⁶⁸ »

Dans une perspective diachronique, nous remarquons que la nécessité de prendre en charge le réel traumatique s'instaure dès le XVIe siècle. L'introduction du témoignage (la pièce *La Peste de Milano* de Benedetto Cinquanta, datant de 1632, est d'ailleurs mentionnée par les deux critiques) offre au texte théâtral la possibilité de prendre en charge une catastrophe ou un traumatisme collectif et d'interroger « le caractère destructeur [qui] semble incompréhensible aux contemporains.²⁶⁹ » La fonction première du témoignage s'inscrit toujours, de l'Antiquité au XVIIe siècle (mais aussi aux XXe et XXIe siècles), dans une volonté de représenter une expérience vécue, collective ou personnelle, pour la mettre en scène et pour mettre le public en position de réception. Quel que soit le fait raconté, pourrait-on dire, le récit effectué par les personnages (que ce soit la mort d'Œdipe ou le massacre de la Saint-Barthélemy) place automatiquement les destinataires, à leur tour, dans une position de témoins. Le témoignage crée ainsi, en quelque sorte, de nouveaux « témoins ». Cependant, ce qui change entre l'Antiquité et le XVIe siècle, est ce qui est raconté. La mise en scène du *mythos* se soustrait à la mise en récit de l'horreur ou d'un événement traumatique qui s'est déroulé, la plupart du temps, dans un passé proche (contrairement au mythe qui appartient à la mémoire collective et/ou à l'imaginaire commun). Ce basculement est d'autant plus marquant au XXe siècle puisque, comme nous l'avons déjà évoqué, les deux conflits mondiaux modifient drastiquement nos rapports à la réalité et à la mise en scène de cette dernière. Ce changement de paradigme est d'ailleurs exprimé, toujours par Isabelle Ligier-Degaugue et Anne Teulade :

« [...] l'après-Auschwitz a induit la nécessité de tenter de cerner l'horreur dans des formes artistiques et [...] le témoignage offre une matière qui intensifie et renouvelle les expérimentations scéniques du XXe siècle, touchant notamment la décomposition, brechtienne ou weissienne, de la *mimèsis*, la scission ou

²⁶⁸ LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle et TEULADE, Anne (dir.), *La mémoire de la blessure au théâtre*, op. cit., p. 11.

²⁶⁹ *Ibid.*

l'évanouissement du personnage, le rôle dévolu à l'incarnation et aux dispositifs spectaculaires.²⁷⁰ »

Notons que l'introduction du témoignage au XX^e siècle modifie en profondeur les théories théâtrales. Il est en effet, pour de nombreux dramaturges, devenu impossible de témoigner puisque le langage n'a plus de sens²⁷¹. Émerge donc à cette époque un paradoxe : on souhaite raconter ce qui se passe ou ce qui s'est passé, sans pouvoir réellement le faire. Plusieurs expérimentations théâtrales voient dès lors le jour pour tenter de pallier cette difficulté, à commencer par les théories brechtiennes de la distanciation. Il s'agit, entre autres, par la rupture du quatrième mur et par des effets de dissonance, d'extraire le public de la fiction théâtrale – de l'en distancier – afin qu'il puisse exercer un regard critique sur ce qui se joue devant lui. Bertolt Brecht influencera à ce titre de nombreux dramaturges, à commencer par Jean Genet qui, dans *les Paravents*, n'a de cesse d'éloigner les lecteurs.trices / spectateurs.trices de la fiction théâtrale. Il ne s'agit pas de discuter de la supposée filiation entre l'esthétique brechtienne et genétienne, mais plutôt d'observer la manière dont Jean Genet met en place, en France, un certain nombre de procédés de distanciation. Les indications données par l'auteur avant certains textes témoignent de cette volonté : « Il [le décor] sera constitué par une série de paravents sur lesquels les objets ou les paysages seront peints. [...] Si possible, ils [les personnages] seront masqués. Sinon, très maquillés, très fardés (même les soldats).²⁷² » Comment « croire » et « accorder du crédit au témoignage » du personnage s'il évolue dans un décor dont la présence en tant qu'*artefact* est volontairement réaffirmée ? En revanche, cette manière d'aborder le réel ne cessera de diviser, comme en témoignent les propos d'Edward Bond, cité par Sylvain Diaz :

« Il nous faut faire de nouveau confiance au théâtre. L'explication aristotélicienne que Brecht donne de la tragédie devrait faire scandale. Chez Aristote, la *catharsis* est la purgation de la pitié et de la terreur après l'acte, chez Brecht l'effet de distanciation est la purgation – obligatoire – de la pitié et de la terreur avant l'acte. Dire que tout est dans l'empathie est absurde, mais il est tout aussi absurde de dire que nous pouvons nous passer de l'empathie.²⁷³ »

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁷¹ C'est par exemple de cette manière que Theodor Adorno qualifiera le théâtre de Samuel Beckett, comme le rappelle Élisabeth Angel-Perez : « La disqualification du langage, qu'Adorno déclarera clairement, constitue la clef de voûte du système linguistique beckettien : « Aucune parole résonnant de façon pontifiante, pas même une parole théologique, ne conserve non transformée un droit après Auschwitz. », *op. cit.*, p. 44.

²⁷² GENET, Jean, *Les paravents*, Paris, Gallimard, 1981, p. 10-11.

²⁷³ DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XX^e – XXI^e siècles)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2017, p. 112.

Il est aisé de percevoir les changements de la représentation du réel qui s'opèrent au XX^e siècle et les querelles littéraires qu'ils ont pu engendrer. Si la mise en scène est profondément modifiée, il n'y a nul doute à imaginer que le témoignage est lui aussi soumis aux effets de distanciation. En ce sens, le témoignage tel que le penserait Bertolt Brecht serait un témoignage « distancié » qui entraverait *a priori* l'identification du public à ce qui est raconté pour favoriser son esprit critique et sa capacité à se détacher de la fable. Témoigner n'appellerait donc plus au partage d'une vérité par le biais de l'empathie. L'ensemble de ces dispositifs scéniques, qui entravent la linéarité de l'action et l'identification du public aux personnages, se double également d'une impossibilité inhérente à la mise en scène théâtrale de pouvoir livrer « un vrai témoignage ». C'est l'idée que développe Arnaud Rykner à partir des propos d'Alexis Nouss, qui affirme : « Tout témoignage ne peut être qu'un faux témoignage²⁷⁴ ». Cette idée est précisée par Arnaud Rykner lui-même :

« Or, ce « faux témoignage » que constituerait « tout témoignage » est de même nature que le mensonge du comédien sur la scène – le mensonge dont le théâtre est par nature porteur. Le témoignage met en évidence une frontière, une mise à distance, que le théâtre connaît bien : je parle ici ; cela se passe là (s'est passé là-bas, autrefois). [...] Du coup, ce « faux témoignage » qu'est le témoignage, est redoublé ou plus précisément « réfléchi » par la fausseté du théâtre, mettant ainsi en jeu la question de la performativité de ce dernier. D'un point de vue pragmatique, la valeur performative du sujet théâtral est annulée par le fait même de la représentation. L'acteur dit « je jure » au nom de son personnage, mais il ne jure pas en le faisant. De la même façon, témoignant de l'histoire représentée, il ne met pas en œuvre la performativité même du geste de témoigner, ou bien de façon totalement indirecte.²⁷⁵ »

Serions-nous, ainsi, face à une aporie ? Nous évoquions précédemment que le genre théâtral était propice à pouvoir porter la parole des témoins. Or, nous comprenons que cette même parole est toujours « faussée », puisque la mise en scène est détachée de l'expérience / du fait raconté.²⁷⁶ À l'inverse, un témoignage autobiographique, sous forme de récit, semblerait ne pas mentir parce qu'il n'a pas pour but, justement, d'être mis en scène et donc transformé « en mensonge » par les mots du/de la comédien.ne. Nous sommes, par conséquent, confronté.e.s aux « limites » de la représentation théâtrale (mais nous verrons que ces limites peuvent être contournées ou, tout simplement,

²⁷⁴ RYKNER, Arnaud, « Théâtre-témoignage / Théâtre-testament », *art. cit.*, p. 168.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Cette idée est également affirmée par Sylvie Chalaye : « Au théâtre, le geste de témoigner relève d'un paradoxe. Car si le théâtre peut témoigner des violences du monde, ce témoignage reste, sur scène, illusion et simulacre. », « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », *art. cit.*, p. 129.

dépassées) qui, par son dispositif scénique, annulerait toute performativité de la parole. Les dispositifs scéniques, qu'ils soient pensés dans une logique de distanciation ou non, deviendraient alors leurs propres « paravents », empêchant peut-être le témoignage d'être énoncé de manière « crédible ».

II.3. De l'impossibilité de témoigner à l'artifice littéraire

Précisons tout d'abord que le dispositif scénique n'est pas le seul à constituer une entrave à la « crédibilité » du témoignage. La parole-même du témoin est difficilement capable de restituer l'ampleur des chocs traumatiques ou de la violence de l'Histoire. C'est, en outre, ce que souligne Jacques Derrida, cité par Arnaud Rykner :

« De l'événement dont il s'agit de témoigner, à défaut de pouvoir le présenter immédiatement, de le faire vivre directement, Jacques Derrida note, justement, qu'il est toujours en arrière, par nature au-delà de tout ce que l'on peut en dire : « [...] ce dire de l'événement est d'une certaine manière toujours problématique parce que, en raison de sa structure de dire, le dire vient après l'événement. D'autre part à cause du fait qu'en tant que dire et donc structure de langage, il est voué à une certaine généralité, une certaine itérabilité, une certaine répétabilité, il manque toujours la singularité de l'événement.²⁷⁷ »

Ce que nous avons alors constaté dans les récits autobiographiques fonctionne de la même manière pour le théâtre : le langage introduit une distance entre la réalité du trauma et ce qui en est restitué. Le caractère itératif, voire répétitif, du langage et de sa capacité à retranscrire la vérité renvoie aussi aux analyses que nous proposons quant à la description de l'incendie du bus dans l'œuvre de Wajdi Mouawad. Le trauma résiste, d'une certaine manière, au langage et à l'œuvre théâtrale. D'ailleurs, dans son essai *Le Poisson soi* – qui, certes, n'est pas une production théâtrale mais plutôt un texte autobiographique hybride – l'écrivain s'avoue implicitement en échec face à la violence et à l'impossibilité d'exprimer ses douleurs. Lorsqu'il évoque l'incendie du bus, ce dernier écrit :

« Un homme Debout
Tient à pleine Main
la Kalachnikov.
Il tire.
TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA
TA TA TA TA TA TA TA TA TA
TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA
TA TA TA TA TA TA TA TA TA
TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA TA

²⁷⁷ RYKNER, Arnaud, « Théâtre-témoignage / Théâtre-testament », *art. cit.*, p. 167.

TA TA TA TA TA TA TA TA [...] ²⁷⁸ »

Cette reproduction des sons de la kalachnikov se déploie en fait sur l'entièreté de la page et se substitue à la parole du témoin qu'est Wajdi Mouawad. D'ailleurs, nous comprenons que sa parole est peu audible, presque effacée par le bruit des armes retranscrit en lettres majuscules tandis que le son de sa voix, lui, s'écrit en minuscules, comme dominée par les faits de violence. L'artiste ne trouve plus les mots, son langage est fragmenté, morcelé – comme en témoigne une écriture presque versifiée au début de l'extrait, dont la courte phrase « il tire » symbolise une chute, un effet de surprise ouvrant la voie au massacre – et rend compte, par-là, d'un trauma difficilement exprimable. Ce qui appartient à la sphère du dicible tente de se frayer un chemin au milieu des souvenirs traumatiques qui resurgissent sous la forme de sons répétés, itératifs, et qui hantent le dramaturge, au point de devoir être extériorisés sur le papier. Car, malgré tout, il faut bien parler et transmettre. Ce paradoxe (le besoin irrépessible de témoigner sans pouvoir totalement le faire) est à son tour réaffirmé par Sarah Kofman qui parle de « paroles suffoquées » :

« Comment parler, alors qu'on éprouve un « désir frénétique » de dire, tâche impossible, telle quelle, cette expérience, de toute expliquer à l'autre, que l'on est en proie à un délire de paroles, et qu'en même temps il vous est impossible de parler ? Impossible, sans *suffoquer*. [...] [U]n étrange *double bind* : une revendication infinie de parler, un *devoir parler à l'infini*, s'imposant avec une force irrépessible – et une impossibilité quasi physique de parler : une suffocation ; une parole nouée, exigée et interdite, parce que trop longtemps rentrée, arrêtée, restée dans la gorge et qui vous fait étouffer, perdre respiration, vous asphyxie, vous ôte la possibilité même de commencer. ²⁷⁹ »

C'est, selon l'écrivaine, un phénomène de « *double bind* » – que l'on pourrait traduire par une « double contrainte » – qui pourrait caractériser au mieux l'expression de tout témoignage. D'ailleurs, ce que nous disions précédemment sur Wajdi Mouawad trouve ici du sens. Il s'agit bel et bien d'une parole suffoquée, difficilement audible et exprimable, face à la violence de l'événement subi. L'expérience traumatique vécue par le sujet (quelle qu'elle soit) s'inscrit dans une parole qui souhaite souvent se hâter de raconter, de décrire voire d'expliquer mais, dans un même temps, qui ne pourrait pas réellement le faire. Le langage, avant même qu'il ne soit prononcé, semble soumis à la suffocation, comme si la parole était étouffée, voire inarticulable car incapable de retranscrire, d'une manière suffisamment précise, l'expérience vécue. Le témoignage serait en ce sens un moyen de mettre en scène et de représenter des paroles dont, à l'image

²⁷⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson soi*, op. cit., p. 68.

²⁷⁹ KOFMAN, Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987, p. 45-46.

des corps brûlés à Auschwitz ou incendiés le 13 avril 1975, il ne resterait que des cendres. Comment est-il alors possible que le témoignage fasse sens puisque la parole est à présent définie soit par son impossibilité à exister, soit par sa difficulté à être exprimée²⁸⁰ ? Cette interrogation s'applique évidemment au théâtre, en tant que pratique écrite mais également scénique, donc orale, car si le récit est entravé, suffoqué pourrait-on dire, il serait, de la même manière, difficilement représentable dans la fable théâtrale. Ou alors, peut-être faudrait-il le mettre en scène *différemment*, et aller jusqu'à rompre, comme l'indique Sarah Kofman, la linéarité des récits de témoignage. La question de l'écriture se pose de fait, en filigrane, puisqu'il s'agit de s'interroger sur ce qui peut être dit et sur ce que le théâtre peut faire de ces paroles devenues « cendres ». Wajdi Mouawad, lorsqu'il réfléchit à sa pratique d'écriture, confie en ce sens à Sylvain Diaz :

« L'écriture trouve aussi sa source dans une série d'événements, certains combinés à mon frère, d'autres à des rêves, à des choses indicibles, à des intuitions, ou encore au décès de ma mère. Dans cette tempête, on prend un crayon et on essaie de « faire comme », parce que c'est tellement puissant ! Dans ce marasme, s'asseoir avec un livre ou ouvrir un cahier pour écrire a quelque chose de structurant. Il y a, à l'intérieur de soi, une sorte d'insecte qu'on veut vomir, mais on ne sait pas comment.²⁸¹ »

Wajdi Mouawad redessine, pour ainsi dire, les contours de la « double contrainte » évoquée par Sarah Kofman. En revanche, là où elle définissait cette dialectique autour d'une parole suffoquée, le dramaturge libano-québécois oppose le caractère « structurant » de l'écriture à la vomissure qui traduit l'impossibilité d'écrire et de témoigner « correctement ». Comme il l'affirme lui-même : « on ne sait pas comment » écrire, raconter au milieu de « cette tempête » qu'est l'ensemble des expériences vécues, traumatiques ou non. Il faudra dès lors, et après avoir soulevé ces premières difficultés à exprimer le témoignage, s'intéresser à la manière dont les artistes parviennent *tout de même* à le faire. Que leurs paroles soient *suffoquées*, impossibles à formuler ou difficilement représentables, force est néanmoins de constater que la fiction se fait toujours la dépositaire de ces expériences traumatiques et parvient, d'une manière ou d'une autre, à se réinventer. En ce sens, le texte théâtral évolue, se modifie pour laisser s'affirmer cette parole des traumas, que nous retrouvons, entre autres, dans les pièces du répertoire mouawadien.

²⁸⁰ Le constat de Sarah Kofman est d'ailleurs sans appel : « Sur Auschwitz, et après Auschwitz, pas de récit possible, si par récit l'on entend : raconter une histoire d'événements, faisant sens. », *ibid.*, p. 21. Là où, d'ailleurs, Théodor W. Adorno « refusait » toute poésie après Auschwitz, l'autrice émet l'idée, quant à elle, d'une difficile mise en récit des traumas et violences de l'Histoire.

²⁸¹ DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, op. cit., p. 27.

Dès lors, le recours à l'artifice littéraire va devenir un moyen pour les écrivain.e.s d'exprimer leurs blessures. Certains l'ont fait, bien avant Wajdi Mouawad, comme le démontrent les affirmations de Robert Antelme reprises, à nouveau, par Sarah Kofman :

« Parler, pour témoigner, mais comment ? Comment un témoignage peut-il échapper à la loi idyllique du récit ? Comment parler de « l'inimaginable », – inimaginable très vite même pour ceux qui l'avaient vécu – sans avoir recours à l'imaginaire ? Et si, comme le dit Robert Antelme, seul l'artifice littéraire peut avoir raison de la nécessaire incrédulいたé, cela ne porte-t-il pas injure au témoignage en introduisant avec la fiction, attrait et séduction, là où devrait parler la seule « vérité » ?²⁸² »

Deux problématiques sont directement évoquées par l'écrivaine. D'une part, la manière dont l'artifice littéraire pourrait, peut-être, venir prendre en charge et, plus que cela, représenter le témoignage. La modalité interrogative, employée en fin d'extrait, soulève pourtant cette distance de Sara Kofman qui semble, si ce n'est dubitative, du moins relativement prudente quant à la capacité de la fiction à rendre toute sa vérité à une parole qui tente d'exprimer des traumatismes ou des douleurs passées. En effet, pour cette dernière, la fiction qui provoque « attrait et séduction » viendrait alors « édulcorer » le témoignage, au risque de le détourner de sa propre vérité, voire de le falsifier. D'autre part, c'est également une problématique qui relève du questionnement ontologique, voire éthique, qui est ici soulevée. Car l'expression d'un témoignage nécessite une réflexion relative aux conduites humaines et aux valeurs qui les fondent. Pour le dire autrement, et pour reprendre la question de la philosophe : « Parler, pour témoigner, mais comment ? » Tout réside dans l'adverbe interrogatif ici, qui questionne la posture de l'écrivain et son engagement éthique, comme nous le disions, dans la narration ou l'explication de ses blessures passées. Cependant, et pour en revenir au sujet qui nous intéresse, si Sarah Kofman se questionne – à raison, très certainement – quant à l'aptitude de la fiction de rendre le témoignage « crédible », Robert Antelme semble, pour ce qui le concerne, certain de ce qu'il avance. L'artifice littéraire pourrait devenir un moyen de *re-présenter* les traumatismes ou les violences de l'Histoire. Arnaud Rykier avoue d'ailleurs, à son tour et en ce sens :

« [...] « ce que souligne peut-être surtout le dispositif testimonial, c'est le caractère iconique du théâtre, si l'on veut bien entendre ici le terme « icône » au sens de l'icône orthodoxe, qui est une représentation (fausse) permettant d'accéder à la vérité. [...] Comme l'icône, le témoignage théâtral renverse alors littéralement la perspective : il ne s'agit pas tant d'énoncer et de donner à voir la vérité (point de fuite de la représentation traditionnelle) que d'aller chercher la vérité au plus intime de celui qui regarde et qui écoute (l'infini venant à sa rencontre – comme dans la Trinité de

²⁸² KOFMAN, Sarah, *op. cit.*, p. 43.

Roublev qui inverse la perspective occidentale – au lieu de le « fuir » inéluctablement) [...].²⁸³ »

Peut-être Arnaud Rykner résume-t-il de la meilleure façon possible le dépassement des limites inhérentes au genre théâtral, par le dispositif testimonial. Ce qu'il faut comprendre est que la fiction n'apparaît plus comme un moyen de « falsifier » la réalité et d'ériger le témoignage en mensonge mais simplement de « renverser la perspective » et de se définir à présent à travers son « caractère iconique ». La fable théâtrale, et ainsi le recours à l'artifice littéraire, devient un moyen d'approcher une vérité « intime », celle rendue possible par la parole du témoin et l'écoute du témoins. Plutôt qu'un simulacre, le témoignage permet à la victime, au comédien ou à la comédienne qui prend en charge le rôle (ainsi qu'au public) de dialoguer autour d'une vérité, peut-être factice ou « altérée » par la fiction, mais qui reste une réalité subjective. Il s'agit en fait de faire du dispositif testimonial une façon « d'ouvrir [...] un espace de visibilité au cœur même d'une invisibilité [...] d'articuler un voir et une impossibilité de voir, une image immédiate et une image inaccessible.²⁸⁴ » Cette nécessité du détour par la fiction est réaffirmée par Wajdi Mouawad lui-même qui, dans l'entretien qu'il nous a accordé, décrit la manière dont il a écrit le massacre de Sabra et Chatila, dans *Anima* :

« [...] Le massacre s'est déroulé en septembre : il faisait chaud. Je connais la moiteur des nuits libanaises, je connais les gens, je connais les phalangistes libanais : j'ai grandi avec, ils m'ont fait rêver, j'avais rêvé en être un. Cette expérience-là, je la porte. Je l'ai. Je connais l'odeur d'une kalachnikov, je connais la sensation dans mes mains puisque j'en ai déjà tenu une. Je sais ce que c'est que d'avoir la pulsion d'être violent, je suis un être violent. Je sais ce qu'est la colère, je connais Bachir Gémayel, je sais très bien ce qu'était l'adoration que la communauté chrétienne libanaise lui portait. Je sais ce que c'est que d'avoir dansé à la mort de quelqu'un, je l'ai fait quand j'étais enfant lors de la mort d'un chef druze. [...]. Ce que j'ai essayé d'atteindre est la manière dont le massacre des camps s'était imprimé en moi quand j'en ai entendu parler pour la première fois. C'est cela que j'ai essayé de restituer, la manière avec laquelle les choses s'étaient imprimées en moi. C'est là que la fiction est une liberté parce qu'elle permet non pas la réalité biographique mais elle permet la vérité impressionniste : comment les choses se sont imprimées en moi ? Donc je raconte les choses de telle façon pour qu'elles s'impriment chez le lecteur comme elles se sont imprimées en moi. C'est en fait un partage d'expérience.²⁸⁵ »

C'est à partir d'une série d'expériences vécues et de souvenirs que le dramaturge parvient à créer un témoignage, non pas des massacres de Sabra et Chatila puisqu'il n'était pas

²⁸³ RYKNER, Arnaud, « Théâtre-témoignage / Théâtre-testament », *art. cit.*, p. 168.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 169.

²⁸⁵ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 165.

dans les camps, mais de la manière dont « les choses s'étaient imprimées en lui ». La mosaïque de sensations lui revenant en mémoire et précédant l'acte d'écriture sont autant d'« indices subjectifs » qui guident la mise en récit et la mise en scène du massacre et de la violence de son évocation dans les médias. Il est d'ailleurs aisé de le remarquer par les nombreuses anaphores qui structurent l'extrait. La présence des groupes verbaux « je connais » et « je sais » dénotent le fait que l'écrivain soit parti de sa propre expérience et de son propre souvenir pour faire advenir le trauma et le fictionnaliser. Le témoignage réside dès lors dans la violence de cet événement que, seule, la fiction permet finalement d'appréhender. L'artifice littéraire offre au public non pas une « vérité biographique » – que l'on pourrait aussi qualifier de vérité historique – mais une vérité « impressionniste ». Car, de la même manière que Claude Monet a peint ses nymphéas, Wajdi Mouawad décrit son souvenir et témoigne par touches successives, par points superposés les uns aux autres, pour créer une toile unie, faisant sens et qui parvient si ce n'est à transmettre une vérité, du moins à partager une expérience singulière au profit d'une réflexion collective. Ce sont les deux approches fondamentales du témoignage chez le dramaturge libano-québécois : il se constitue, d'une part, grâce à la juxtaposition de plusieurs sensations et impressions, remontant souvent à l'époque de l'enfance et conduit, d'autre part, à une réflexion collective à partir d'une expérience individuelle. La fiction devient un moyen de *refaire* circuler une parole suffoquée, de la délivrer et de lui permettre, peut-être, de s'affranchir de sa propre impuissance à être énoncée. Là où la parole était en échec, ou difficilement exprimable dans l'extrait mentionné du *Poisson soi*, elle est dans *Anima*, puisque c'est le texte évoqué par l'auteur, comme libérée, vivante, à nouveau, grâce à l'artifice littéraire.

La création de Wajdi Mouawad rend manifeste, de cette façon, un retour de la parole, comme il l'évoque par le biais de l'écriture : « [...] on écrit ce qui ne peut pas être dit. Il y a des choses qu'on ne dit pas, mais ce qui ne se dit pas doit s'écrire.²⁸⁶ » La différence qu'établit le dramaturge entre *le dire* et *l'écrire* témoigne de cette capacité qu'a la fiction (*écrire*) de se substituer à l'impossibilité de la parole (*dire*). Bien que la mise en récit et le témoignage soient fragmentés ou parcellaires (puisque justement reconstitués à partir de souvenirs²⁸⁷) dans l'œuvre théâtrale de Wajdi Mouawad, la fiction autorise néanmoins un certain retour de la parole dans le dispositif théâtral. En ce sens, l'incendie

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Ce que nous démontrions précédemment, encore une fois, avec les trois occurrences de l'incendie du bus.

du bus de réfugiés, dans *Incendies*, est clairement exprimé et n'est plus uniquement représenté par une saturation de sons monosyllabiques :

« NAWAL. Je suis 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 laissée 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 ! » (*I*, p. 72-73)

Ici, ce n'est pas Wajdi Mouawad qui parle en son nom, mais son personnage. C'est pour cette raison principale que le témoignage est de nouveau possible : la parole se libère sous une autre forme, celle de la fiction, et s'autorise des « écarts » avec une vérité plus « objective ». En effet, le dramaturge n'était pas dans le bus, Nawal Marwan non plus. Il s'agit uniquement de réécrire un traumatisme d'enfance bien réel mais qui, grâce à l'artifice littéraire, est *in fine* extériorisable et représentable, *malgré tout*. D'ailleurs, nous retrouvons les deux caractéristiques du témoignage, tel que Wajdi Mouawad les pensait précédemment : un certain pointillisme des événements décrits est facilement observable ici : la mention de l'essence, des tirs de kalachnikovs, etc. Une description sensorielle se développe, calquée sur les souvenirs du dramaturge qui, depuis son balcon, peut en restituer la présence. Mais ce témoignage de Nawal Marwan, s'il est individuel, se transforme surtout en parole collective. Il s'adresse en effet à nous tou.te.s et tente, en quelque sorte, de nous faire comprendre l'horreur de cet événement en même temps que sa difficulté à être verbalisé, tant il a été brutal.

Dès lors, l'artifice littéraire, comme l'avoue Jacques Delcuvellerie, devient « [...] nécessaire à plus d'un titre. Quand on touche à des sujets comme ça, on doit inventer ses propres règles. Qu'est-ce qui est juste, quel est le tabou qu'on doit respecter et quel est celui avec lequel on doit avoir une autre approche, oblique ?²⁸⁸ » Il est question, en ce sens, de « faire confiance » à la « responsabilité » de l'écrivain et, dans notre cas, à celle du témoin, pour établir une vérité que nous savons subjective mais qui, pourtant, rend de nouveau possible la transmission. La fiction théâtrale se constitue ainsi par les choix du dramaturge qui décide des événements qu'il intègre à sa pièce et de la façon dont il les traite. L'artifice littéraire permet en outre un va-et-vient constant entre des souvenirs éclatés et disparates de l'expérience traumatique, présente dans le passé, et la tentative de comprendre cet événement dans le présent. Cette alternance des temporalités (et nous

²⁸⁸ GAYOT, Joëlle, DELCUVELLERIE, Jacques, « Rwanda 94 : Réparation et Remémoration », *art. cit.*

verrons que le théâtre de Wajdi Mouawad télescope constamment les époques, pouvant représenter dans une même scène le présent et le passé) place le témoin en position de « cocréateur » du témoignage. C'est en tout cas ce qu'affirme Régine Waintrater lorsqu'elle écrit :

« Si la lecture modifie l'expérience au monde du lecteur, [c'est...] par une reconfiguration de l'œuvre proposée, dans un processus de cocréation et de constante mise en doute de l'écriture. Au lieu d'être donné d'emblée, le texte se propose comme un texte éclaté, à l'instar des événements dont il se veut le récit. Loin d'être un présumé rassurant, il s'offre comme devant être travaillé, modifié tant par l'expérience du narrateur que par celle du lecteur.²⁸⁹ »

Si le souvenir du trauma ou de l'expérience vécue ne peut être restitué dans son entièreté ou dans son exactitude, l'artifice littéraire rétablit néanmoins un récit qui fait sens, et qui demande au public de réfléchir à ce qui lui est proposé. Là où Bertolt Brecht brisait l'illusion théâtrale par l'introduction d'éléments dissonants dans la mise en scène, il nous faut constater que c'est, dans le théâtre de Wajdi Mouawad, et comme nous venons de le voir, la fiction elle-même qui se propose comme un processus de mise à distance, sans pour autant avoir à briser le quatrième mur. En d'autres termes, c'est la fragmentation du récit et le caractère « éclaté » – mais en partie ou totalement restitué – du souvenir qui donne la capacité au public de s'interroger et de remettre en question tant la fable théâtrale que le fait historique afin de les comprendre davantage²⁹⁰. Le témoignage devient alors une transmission. Léa Polverini précise bien cette idée en écrivant : « Les figures tragiques et mythologiques du juge ou du mauvais oracle maudissant les générations à venir ont disparu, il reste des producteurs de rapports, d'expertises, de chroniques et de *témoignages* : des gens qui enregistrent *une parole susceptible d'être retransmise*.²⁹¹ » Le parole du témoin correspond à celle qui est « susceptible d'être retransmise », entre les personnages, tout d'abord, mais également entre les personnages et le public.

Ainsi, et pour conclure, nous pouvons constater que l'œuvre théâtrale distingue, par l'évocation des traumas et le dispositif testimonial, plusieurs manières « d'hériter ». « Le premier héritage » est celui que l'écrivain reçoit du trauma lui-même. L'événement traumatique, par le choc qu'il provoque et par la façon dont il s'intègre au psychisme du

²⁸⁹ WAINTRATER, Régine, *Sortir du génocide*, op. cit., p. 56.

²⁹⁰ Nous reviendrons de manière plus précise sur l'esthétique de la fragmentation dans le chapitre suivant.

²⁹¹ POLVERINI, Léa, *Codicilles au désastre : réinventer la filiation chez Wajdi Mouawad (Forêts, Temps, Anima)*, op. cit., p. 35. Nous soulignons.

sujet, constitue un premier legs, dont le dramaturge devient le dépositaire « malgré lui ». Le deuxième se construit à l'aune des fictions : les personnages sont eux-mêmes les dépositaires des violences de l'Histoire. L'artifice littéraire se change en une manière, pour les auteur.trice.s et pour Wajdi Mouawad lui-même, de mettre en scène leur/sa propre histoire à l'aide de la pluralité des fictions. Enfin, « le troisième héritage » est celui que reçoit le public de la mise en scène ou de la mise en récit des traumatismes et qui marque, semble-t-il, la spécificité éthique du témoignage en ce qu'il porte un regard introspectif, tant sur nous-même que sur les sociétés dans lesquelles nous évoluons. Il sera alors question, dans le prochain chapitre, d'observer comment les témoignages de l'horreur, entre autres, deviennent pour Wajdi Mouawad *le* moyen privilégié de proposer une réflexion sur la question des filiations. Car nous n'avons pas encore suffisamment discuté des modalités de mise en scène du témoignage dans la création mouawadienne, à ce stade de notre travail. Mais il nous semblait essentiel de présenter, dans un premier temps, la façon dont le théâtre s'est progressivement positionné quant à la mise en scène des récits traumatiques pour, ensuite, les mettre en perspective avec le travail de notre dramaturge. En conséquence, l'enjeu du prochain chapitre sera de percevoir la manière dont les témoignages, ainsi que les différentes autres stratégies dramaturgiques, construisent l'architecture de ce qu'on pourrait appeler les « tragédies de la filiation ».

CHAPITRE TROISIÈME

Renégocier les fictions de la filiation

Il s'agira enfin de voir comment les fictions de la filiation se construisent, chez Wajdi Mouawad, notamment au regard des événements historiques des XXe et XXIe siècles. Car, après avoir étudié ce qui relève de la représentation des traumas et des témoignages, nous reviendrons tout d'abord sur certaines caractéristiques de la tragédie antique, relatives aux problématiques d'héritage et de transmission pour observer, d'une part, leur réappropriation par le dramaturge libano-québécois mais aussi, d'autre part, pour constater la manière dont il s'en émancipe. Car c'est entre autres à partir de la matière tragique antique que ce dernier va créer une *nouvelle* esthétique de la violence, cette fois-ci centrée autour d'une dramaturgie de l'horreur. Et cette dernière, nous le comprenons, aura tout à voir avec la violence de l'époque contemporaine. Nous analyserons alors la création mouawadienne à l'aune d'une réflexion sur les relations entre les ascendant.e.s et leur descendant.e.s, notamment par les motifs de la spectralité et de l'éclatement structurel des fables. Autrement dit, nous verrons que la mise en scène des filiations ne se pense pas uniquement à l'échelle des fables, mais qu'elle revêt également une dimension métatextuelle, qui interroge la composition même d'une partie des créations.

I. DE LA TRAGÉDIE ANTIQUE AU THÉÂTRE DE WAJDI MOUAWAD : POUR UNE ÉCRITURE DES FILIATIONS

« LA LANGUE MATERNELLE ME FAIT PENSER À LA MORT DE LA MÈRE. MA MÈRE ME FAIT PENSER À MON PÈRE QUI ME FAIT PENSER À ŒDIPE À HAMLET À CETTE MANIÈRE QUE LES PÈRES ONT DE TOUJOURS VOULOIR SACRIFIER LEURS FILS (GUERRES, MASSACRES, FAMINES) AUX FILS QUI VEULENT SE DÉFENDRE CE QUI ME MÈNE AU PARRICIDE QUI ME MÈNE À L'ARME DU CRIME, AU COUTEAU, À L'ÉPÉE, À L'ARC QUI ME FAIT PENSER AUX CRIMINELS AUX PHOTOS D'IDENTITÉ AUX PHOTOMATONS.²⁹² »

Wajdi Mouawad

²⁹² MOUAWAD, Wajdi, *Seuls*, op. cit., p. 72.

I.1. Des tragédies antiques organisées « autour d'un petit nombre de maisons²⁹³ »

Ces premières pages ont pour but de revenir brièvement sur la *Poétique*, afin d'en préciser quelques enjeux pour, dans un deuxième temps, amener une réflexion sur les textes de Wajdi Mouawad. Dès lors, avant de s'intéresser à la manière dont les tragédies antiques ont pour habitude de représenter le motif filial, rappelons les prescriptions d'Aristote qui, comme nous l'avons déjà plus ou moins mentionné, préconise la mise en scène de personnages « intermédiaires ». Ces derniers ne doivent être ni totalement bons, ni totalement mauvais. Le philosophe écrit en ce sens :

« [...] il est manifeste, tout d'abord, qu'on ne saurait y voir ni des hommes justes passer du bonheur au malheur (car cela ne suscite ni frayeur ni pitié mais la répulsion), ni des méchants passer du malheur au bonheur (car c'est de toutes les situations, la plus éloignée du tragique : elle ne suscite ni sympathie, ni pitié, ni crainte), ni d'autre part un scélérat tomber du bonheur dans le malheur (ce genre d'agencement pourra peut-être susciter la sympathie, mais ni pitié, ni crainte) car l'une – c'est la pitié – s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité, et l'autre – c'est la crainte – s'adresse à notre semblable, si bien que ce cas-là ne suscitera ni pitié ni crainte).²⁹⁴ »

La mise en scène de personnages qui soient des « cas intermédiaires » relève, entre autres, d'une nécessité de créer un effet cathartique chez les spectateur.trice.s. En codifiant les modalités de l'écriture du dispositif tragique, le penseur grec souligne en effet l'importance de la présence des sentiments de pitié et de crainte chez celui ou celle qui regarde. Ce n'est qu'à travers l'expérience cathartique, d'ailleurs possible grâce au processus de *mimèsis*, que le public parviendrait finalement à purger ses passions et à agir différemment au cœur de la cité²⁹⁵. Néanmoins, la tragédie « ne s'arrête pas aux portes de la cité », pourrait-on dire, mais soulève aussi une réflexion féconde quant au motif de la filiation²⁹⁶. Ces personnages « intermédiaires » auxquels s'identifie aisément le public évoluent en effet au sein de leur famille. Aristote parvient même à articuler, dans *La*

²⁹³ ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., p. 104.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁹⁵ Nous reviendrons sur le lien inhérent qu'entretiennent l'expérience cathartique et le rôle politique du théâtre, en ce que la purgation des passions est un moyen de réfléchir à l'action du sujet dans la cité (la *polis*). Ce qu'il faut en revanche noter, dès à présent, est que la tragédie, par la mise en scène de personnages « intermédiaires », opère un déplacement des imaginaires rendu possible par le phénomène d'identification des citoyens aux personnages – qui leur ressemblent donc. C'est, en outre, ce qu'affirme Jean Alaux lorsqu'il écrit : « « Ainsi, l'imaginaire tragique se construirait à la fois sur la critique des représentations civiques, qui nient la part d'ombre du citoyen, et sur la transfiguration poétique des forces négatives propres à l'individu, dont la révélation sert pourtant de contrepois aux idéalités réductrices proposées par la cité. », *Origine et horizon tragiques*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, collection « Intempestives », 2007, p. 26.

²⁹⁶ Il est évident, et c'est ce que nous tenterons de démontrer dans la dernière partie de cette thèse, que la tragédie, par la mise en scène des filiations (et du motif familial) se double, d'une certaine manière, d'une réflexion politique. Les cellules familiales étant elles-mêmes, selon Aristote, des organisations politiques.

Poétique, la tragédie et le motif familial (et, par extension, le motif filial). Il écrit dès lors :

« [...] alors qu'aujourd'hui, les plus belles tragédies sont agencées autour d'un petit nombre de maisons, autour par exemple d'Alcméon, d'Œdipe, d'Oreste, de Méléagre, de Thyeste, de Télèphe et tous les autres héros à qui il est arrivé de subir ou de causer de terribles malheurs. Voilà donc selon les règles de l'art, l'agencement qui permettra de composer la plus belle tragédie.²⁹⁷ »

Ces exemples s'inscrivent parfaitement dans la volonté de placer le motif familial au centre de la tragédie. Il ne faut pas oublier qu'Alcméon a tué sa mère pour venger la mort de son père, tandis qu'Œdipe a assassiné son père et a entretenu un inceste avec sa mère, alors qu'Oreste a tué sa mère Clytemnestre et son amant Egisthe, qui avaient eux-mêmes assassiné Agamemnon à son retour de Troie. Les intrigues et alliances familiales sont omniprésentes dans la tragédie antique et portent une réflexion tant sur le personnage lui-même (dans son rapport avec les membres directs de sa famille) que sur son ascendance généalogique (ses ascendant.e.s tout comme ses descendant.e.s). Cependant, les sentiments de crainte et de pitié que l'on évoquait précédemment ne doivent pas réellement tenir, toujours selon Aristote, du spectacle et de la mise en scène mais de « l'agencement même des faits accomplis²⁹⁸ ». Ce sur quoi le penseur grec insiste ici est que si le motif filial demeure le moyen, par excellence, de provoquer un effet cathartique sur le public, il faut surtout que le dispositif tragique le mette en scène *de manière à ce que les spectateurs.trice.s puissent éprouver les effets recherchés*. En d'autres termes, représenter des alliances (ou mésalliances) familiales ne peut suffire. L'agencement du dispositif devra être bien conduit, si « celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, [souhaite] frissonne[r]²⁹⁹ ». C'est à partir de ce constat qu'Aristote théorise les événements les plus à même de provoquer la crainte et la pitié :

« Par nécessité, des actions de ce genre sont accomplies par des hommes qui entretiennent entre eux des relations d'alliance, de haine ou d'indifférence. Une haine réciproque ne suscitera – que le personnage agisse ou s'en tienne aux intentions – aucun sentiment de pitié, sauf au moment où surviendra l'événement pathétique lui-même ; l'indifférence n'en suscitera pas davantage. Mais les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère, ce sont des cas qu'il faut rechercher.³⁰⁰ »

²⁹⁷ ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., p. 104.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.105.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*

Véritable art poétique, le texte du philosophe grec nous donne l'occasion, si ce n'est d'appréhender les tragédies grecques, au moins d'en retenir leurs principaux *topoi* d'écriture et règles de composition. Pour illustrer cet exemple, citons l'une des pièces les plus connues de Sophocle, servant régulièrement d'intertexte à la création dramatique de Wajdi Mouawad : *Œdipe-Roi*. Cette dernière met en scène des personnages qui entretiennent entre eux des relations dites « d'alliance » – somme toute tragiques. C'est ce qu'annonce Tirésias, l'aveugle aux dons de voyance, porteur de l'oracle suivant :

« TIRÉSIAS. [...] Je te le dis en face : l'homme que tu cherches depuis quelque temps avec toutes ces menaces, ces proclamations sur Laios assassiné, cet homme est ici même. On le croit un étranger, un étranger fixé dans le pays : il se révélera un Thébain authentique [...]. Il y voyait : de ce jour il sera aveugle ; il était riche : il mendiera, et, tâtant sa route devant lui avec son bâton, il prendra le chemin de la terre étrangère. Et, du même coup, *il se révélera père et frère à la fois des fils qui l'entouraient, époux et fils ensemble de la femme dont il est né, rival incestueux aussi bien qu'assassin de son propre père !* Rentre à présent, médite mes oracles, et, si tu t'assures que je t'ai menti, je veux bien alors que tu dises que j'ignore tout de l'art des devins.³⁰¹ »

Le sujet de l'intrigue est dévoilé en une seule tirade : Œdipe va tuer son père et entretenir un commerce charnel avec sa mère – et nous ne sommes pourtant qu'au début de la pièce. Si le caractère « tragique » d'*Œdipe-Roi* réside tout d'abord dans la mise en scène d'alliances familiales, il s'exprime aussi (et en accord avec les principes aristotéliens) dans l'*agencement* de la fable qui, par un phénomène de dévoilements successifs, mène le héros ainsi que les spectateur.trice.s à l'« éblouissement » de la vérité. La pièce se construit en effet autour de la quête des origines d'un personnage tragique, symboliquement aveugle. Ce dernier demeure incapable de voir les différents indices qui se présentent à lui et refuse d'écouter, depuis le début, les prophéties de Tirésias qui sont pourtant formulées sous la forme d'énoncés déclaratifs : « Je dis que c'est toi l'assassin cherché.³⁰² » Aussi refuse-t-il d'entendre les mises en garde de Créon dont les paroles tentent de le tempérer, sans pour autant connaître la vérité : « [...] Le temps seul est capable de montrer l'honnête homme, tandis qu'il suffit d'un jour pour dévoiler un félon.³⁰³ » Plus la pièce avance, plus le dispositif tragique conduit le personnage à se reconnaître comme le coupable, certes involontaire, de la peste qui touche alors sa cité. Et c'est en remontant le fil de ses origines qu'Œdipe finira par transpercer, métaphoriquement, le voile de la cécité pour finalement devenir « voyant ». Il s'agit pour

³⁰¹ SOPHOCLE, *Tragédies complètes, op. cit.*, p. 200. Nous soulignons.

³⁰² *Ibid.*, p. 197.

³⁰³ *Ibid.*, p. 205.

Sophocle d'avoir agencé son texte d'une telle manière que les alliances entre les personnages se dévoilent petit à petit pour faire advenir la vérité aux yeux de toutes et tous, à la fin de la pièce, dans un moment de fulgurance. D'ailleurs, Wajdi Mouawad parle plutôt, quant à lui, de « moments de révélation³⁰⁴ » dans les fables sophocléennes : ces moments épiphaniques, constitués de très peu de répliques, qui révèlent la malédiction sur scène et éblouissent tant les personnages que les spectateurs.trice.s. Frappés de crainte et de frayeur, Œdipe et le public se rendent compte, *in fine*, qu'il est bien parricide et incestueux :

« ŒDIPE. Hélas, hélas ! ainsi tout à la fin serait vrai ! Ah ! lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois, puisque aujourd'hui, je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer !³⁰⁵ »

Si l'écriture des filiations, au regard de *La Poétique* et d'*Œdipe-Roi* semble, par tradition, se définir comme le motif structurant du genre, il n'en reste pas moins que les caractéristiques d'agencement d'une tragédie paraissent elles aussi essentielles. Enfin, ce qui est remarquable, à la lecture du texte d'Aristote, est que les dramaturges restent relativement libres quant à la manière dont ils peuvent représenter les trahisons ou crimes (volontaires ou non) au sein des alliances familiales. Les personnages peuvent, comme l'affirme le théoricien grec, connaître et identifier leurs victimes, il est également possible que les personnages accomplissent le meurtre sans le savoir et qu'ils reconnaissent, après coup, leur victime (c'est le cas d'Œdipe) ; comme on peut imaginer qu'un personnage complètement ignorant de l'acte qu'il va commettre reconnaisse sa victime juste avant sa mort³⁰⁶. Toujours selon le penseur grec, et pour finir, ces trois situations provoqueront, d'une manière plus ou moins efficace, les sentiments de crainte et de pitié, nécessaires au déploiement et au bon fonctionnement de la tragédie.

I.2. Réécrire le modèle antique à l'aune de la guerre : l'inceste et le parricide

Dès à présent, il paraît plus facile de conduire une analyse sur la représentation des filiations dans le théâtre de Wajdi Mouawad, en mettant en exergue que ce dernier réinvestit plusieurs *topoi* de la tragédie antique. C'est par exemple le cas des motifs de l'inceste et du parricide. Cependant, ces derniers sont évidemment remaniés, réécrits, et

³⁰⁴ MOUAWAD, Wajdi, Conférence de presse du 6 juillet 2009 au festival d'Avignon, ressource en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral-1985/ensavoirplus/idcontent/15754>

³⁰⁵ SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, *op. cit.*, p. 225.

³⁰⁶ ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 106.

cela paraît logique, au regard, entre autres, des traumatismes hérités de l'Histoire contemporaine. Il y a donc chez le dramaturge contemporain, emprunt(s) mais aussi dépassement(s) des modèles antiques. Tout comme chez Sophocle, en effet, Wajdi Mouawad met régulièrement en scène des personnages symboliquement aveugles qui, dans un moment de fulgurance, se rendent compte de leur faute ou de leur tragique situation. L'exemple le plus souvent cité et certainement le plus révélateur est celui d'*Incendies*. La pièce met en scène Nihad, un bourreau de guerre exerçant son pouvoir dans la prison de Kfar Rayat, et ce dernier viole Nawal Marwan sans savoir qu'elle est sa mère. C'est en ce sens que Virginie Rubira évoque Nihad tel un « Œdipe en temps de catastrophe », en reprenant les termes de Lydie Parisse³⁰⁷. En revanche, ce qui n'est pas mentionné dans l'étude de la comparatiste, mais qui nous paraît pourtant essentiel, est que « l'aveuglement » de ce personnage le conduit, d'une manière symbolique, au parricide. Le meurtre « du père » s'exprime lorsque Nihad, encore franc-tireur, assassine un photographe de guerre :

« L'HOMME. [...] Qu'est-ce que vous faites...

L'appareil est bien fixé.

Nihad relie le déclencheur souple à la gâchette de son fusil.

Il regarde dans le viseur de son fusil et vise l'homme.

Qu'est-ce que vous faites ?! Ne me tuez pas ! Je pourrais être votre père, j'ai l'âge de votre mère...

Nihad tire. L'appareil se déclenche en même temps. Apparaît la photo de l'homme au moment où il est touché par la balle du fusil. » (I, p. 109-110)

C'est bien après que l'homme a dit à son bourreau qu'il pourrait « être son père » qu'il se fait assassiner. La périphrase verbale modale, à valeur de probabilité, semble induire une relation de causalité évidente entre l'évocation du père et le meurtre du photographe. En outre, rappelons qu'à ce stade de la pièce, Nihad ne connaît ni sa mère – qui a dû l'abandonner – ni son père, dont la trace disparaît tout simplement dès les premières scènes³⁰⁸. À vouloir « se mettre à la place » du père, le personnage se condamne puisque

³⁰⁷ RUBIRA, Virginie, *Les Mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, op. cit., p. 29.

³⁰⁸ Aucune précision n'est réellement donnée dans la pièce quant à l'abandon forcé de Nihad par Nawal, ni quant à la disparition de Wahab, le père de l'enfant. On comprend néanmoins que Nawal semble trop jeune pour le garder, alors âgée de quinze ans lorsqu'elle accouche. De plus, l'une des dernières apparitions de Wahab sur scène renforce la séparation involontaire des deux parents : « WAHAB. Écoute-moi, Nawal. Je n'ai pas beaucoup de temps. À l'aube on m'emmène loin d'ici et loin de toi. » (I, p. 38). En tout cas, la première fois que Nihad réapparaît, adulte cette fois-ci, est lors de l'assassinat du photographe de guerre. Le lien entre l'absence de filiation et le parricide symbolique semble dès lors évident.

cette hypothèse, énoncée au conditionnel, semble insupportable pour le franc-tireur qui orchestre immédiatement son meurtre, dans un dispositif macabre immortalisé par le biais de la photographie. Nihad souhaite, en ce sens, conserver le souvenir de la mort de ce « nouveau » père et, en le figeant au sein d'une photographie, peut-être « se venger » après avoir été abandonné³⁰⁹. C'est en fait comme si ce parricide symbolique devait rester figé et conservé, sous une forme de relique, rappelant au personnage que son père *est* et *doit* rester mort, en même temps que la photographie est un moyen de combler cette absence de filiation. La fonction de la photographie apparaît ici, d'une certaine manière, comme paradoxale puisqu'elle est tout à la fois recherche de la figure paternelle et répétition compulsive de sa mort. Néanmoins, à lire plus attentivement cet extrait, l'usage de la photographie révèle un autre intérêt pour le personnage. Car comment expliquer cette volonté de conserver le visage du père au moment où ce dernier est précisément fracassé par l'impact de la balle ? Peut-être faudrait-il mentionner les propos de Roland Barthes qui, dans *La Chambre claire*, théorise le lien ombilical entre le regard du photographe et celui du référent photographié. Il écrit en ce sens : « Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié.³¹⁰ » Malgré la violence du bourreau et l'impossibilité pour lui d'avoir une relation filiale « réelle », la photographie joue bien le rôle, dans ce cas, de « cordon ombilical ». Elle apparaît en tout cas, pour le franc-tireur, comme un moyen de *recréer* une « relation charnelle », c'est-à-dire de rétablir un lien physique, une relation de chair entre un enfant et son père ; relation qui ne peut se jouer que dans l'espace métaphorique de la photographie, seul refuge contre la violence du monde et celle de l'abandon. Ainsi, il est aisé d'affirmer que l'acte du parricide est relié, de près comme de loin, à l'aveuglement (métaphorique ou non) d'un personnage. Chez Sophocle, Œdipe finit par se crever les yeux *à la suite* de ce meurtre. De la même manière, chez Wajdi Mouawad, Nihad apparaît comme un homme suffisamment aveugle pour violer sa mère et tuer, symboliquement, son père. En revanche, et à la différence des fables antiques, le parricide

³⁰⁹ Il faut de toute façon relire la réplique de Chamseddine pour comprendre les liens qu'entretiennent de manière conséquente l'abandon de Nihad, le refuge dans la guerre et la photographie. Le portrait de Nihad est alors dépeint de cette manière : « Il est parti. Je l'ai aidé un peu. Je l'ai fait surveiller. J'ai fini par comprendre qu'il tentait de retrouver sa mère. Il l'a cherchée des années, sans trouver. Alors il s'est mis à rire à propos de rien. Plus de cause, plus de sens, il est devenu franc-tireur. Il collectionnait les photos. Nihad Harmanni. Une vraie réputation d'artiste. » (*I*, p. 123). La collection des photographies se présente dès lors comme une nécessité de combler le manque de l'abandon, une urgence de rétablir un lien filial, depuis longtemps disparu.

³¹⁰ BARTHES, Roland, *La Chambre Claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard. Seuil, 1980, p. 126-127.

se construit, chez le dramaturge libano-qubécois, sur fond de guerre (civile). Si on ne connaît pas, en tant que spectateurs.trices, les raisons fondamentales qui ont poussé Nawal et Wahab à abandonner leur fils ; on sait néanmoins que la quête de ce dernier pour retrouver ses parents n'a pas abouti. C'est donc à partir de l'impossibilité de rétablir une filiation que le personnage est « happé » par les conflits, et, tout en devenant ce tireur-fou, se transforme en véritable machine de guerre³¹¹.

De plus, si le motif du parricide est réinvesti pour représenter des mésalliances familiales autour de « petites maisons » ; il faut également noter que l'agencement même d'*Incendies* répond aux principes aristotéliens. En fait, la fable est organisée de la même manière qu'*Œdipe-Roi*, c'est-à-dire autour d'une quête des origines visant à révéler, de manière différée, la filiation des personnages principaux. D'un côté, Œdipe ordonne une enquête pour connaître les raisons de l'arrivée de la peste à Thèbes. Cette dernière le mettra finalement *en quête* de lui-même car il s'apercevra, au fur et à mesure, qu'il est, ni plus ni moins, l'assassin de son père en même temps que le personnage incestueux à l'origine de la malédiction. De l'autre côté, nous avons Jeanne et Simon, les deux jumeaux de Nawal Marwan, qui doivent eux aussi planifier leur quête des origines, après la mort de leur mère et selon ses volontés, pour rencontrer leur frère et leur père – qui se retrouve être un seul homme : Nihad Harmanni (renommé Abou Tarek à la prison de Kfar Rayat). Le principe demeure donc relativement identique : le dramaturge met en scène des personnages aveugles (ils ne connaissent pas leur ascendance), et qui refusent *a priori* de mener à bien leur quête. Simon, au début d'*Incendies*, paraît à cet égard catégorique :

« SIMON. Ça ne me tente pas de discuter avec vous ! J'ai un combat de boxe dans dix jours, fait que je veux rien savoir ! On va l'enterrer et c'est tout ! On va aller voir un salon funéraire, on va acheter un cercueil, on va la mettre dans le cercueil, mettre le cercueil dans le trou, la terre dans le trou, une pierre sur la terre et son nom sur la pierre, et on décrisse toute la gang ! » (*I*, p. 22-23)

Avant de s'adresser ainsi à sa sœur, plus tardivement :

³¹¹ Julia Kristeva insiste, pour terminer, sur le caractère « coextensif » du manque et de l'agressivité. Pour cette dernière, l'agressivité (dont témoigne ici Nihad) peut être lue dans une volonté de « se venger des frustrations initiales » à savoir, dans notre cas, d'avoir été abandonné. Elle écrit, et cela nous semble pleinement applicable à notre personnage : « De la privation que l'enfant subit du fait de l'absence de la mère, aux interdits paternels constitutifs du symbolisme, cette relation accompagne, forme et élabore l'agressivité [...]. Disons alors que *manque* et *agressivité* sont chronologiquement séparables mais logiquement coextensifs. L'agressivité nous apparaît comme une réplique de la privation originaires éprouvée depuis le mirage dit « narcissisme primaire » ; elle ne fait que se venger des frustrations initiales. [...] Parler du manque seul, revient à forclore obsessionnellement l'agressivité ; parler d'elle seule en oubliant le manque, revient à paranoïser le transfert. », KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 50.

« SIMON. C'est vrai qu'il faut te parler en chiffres, toi ! Si ton prof de maths te disait que t'es en train de devenir folle, tu l'écouterais ! Mais ton frère, non. Il est trop épais, trop con !
 JEANNE. J'ai dit que je me foutais de mon doctorat ! Il y a quelque chose dans le silence de ma mère que je veux comprendre, que MOI, je veux comprendre !
 SIMON. Et MOI, je te dis qu'il n'y a rien à comprendre !
 JEANNE. Tu me fais chier !
 SIMON. Toi tu me fais chier ! » (I, p. 55)

Nous le comprenons, il s'agit de donner la parole à un personnage qui refuse d'entreprendre la quête qui lui est proposée et qui ira même jusqu'à tenter de ralentir celle de sa sœur. La fable se met néanmoins, de manière progressive, en place jusqu'à ce que deux coups de théâtre révèlent aux jumeaux leurs véritables origines : leur père est aussi leur frère. Le tragique de la pièce réside ainsi, comme nous l'avons déjà constaté chez Sophocle, dans la manière de représenter des personnages qui, certes, nous ressemblent mais se présentent surtout comme symboliquement aveugles. Et c'est bien leur refus de « voir » et de se lancer dans la quête qui retarde, semble-t-il, l'avènement de la vérité. Cela dresse, à l'échelle du texte, un horizon d'attente. Ce dernier place le public dans une position de suspens et favorise son ébranlement une fois les vérités avouées. Ainsi l'un des premiers coups de théâtre est-il remarquable lorsque Jeanne apprend qu'elle et son frère sont né.e.s à la prison de Kfar Rayat :

« MALAK. [...] Écoute-moi maintenant : Fahim me tend le seau et il repart en courant. 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 pris et je suis parti et je vous ai nourris et nommés : Jannaane et Sarwane. Et voilà. 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. » (I, p. 124)

Cette tirade marque un premier coup de théâtre car elle réhabilite l'identité des jumeaux. Ils ne sont plus Jeanne et Simon, mais Jannaane et Sarwane. Les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s le comprennent d'ailleurs rapidement, grâce à la répétition de l'adjectif numéral « deux », qui insiste sur leur gémellité, elle-même renforcée par la participiale « agrippés l'un à l'autre », qui cherche, à son tour, à démontrer la proximité des deux enfants depuis leur naissance. Véritable déflagration, cette parole se charge aussi d'une parole prophétique : l'emploi du futur au sein de la dernière proposition annonce une prédiction qui fait presque office d'oracle. Et le deuxième coup de théâtre offre peut-être le dénouement du premier. Simon recouvre alors métaphoriquement la vue lorsque Chamseddine lui annonce :

« CHAMSEDDINE. Non, ton frère n'a pas travaillé avec ton père. 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 sœur. Tu entends ma voix, Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens. » (I, p. 124)

Les nombreuses phrases brèves et assertives rendent la vérité implacable : Sarwane retrouve, à son tour, son identité et comprend, par ce biais, ses origines. Notons que la vérité surgit à quelques pages de la fin de la pièce : il s'agit de provoquer tout à la fois l'ébranlement du personnage et celui du public. Le théâtre de Wajdi Mouawad s'affirme, selon cette perspective, dans le prolongement du théâtre aristotélicien : la fulgurance de la vérité se situe dans ce « moment de révélation », qui fait naître chez les spectateurs.trices les sentiments de crainte et de frayeur. Ces derniers sont d'ailleurs renforcés par la contingence des événements (le fait que la mère et le fils se trouvent victime et bourreau au sein de la même prison), par définition hasardeux, ce qui marque l'expression d'une nouvelle forme de tragique. La guerre apparaît comme une force contre laquelle les personnages ne peuvent lutter. Elle les conduit à commettre le parricide et l'inceste. Les Dieux et les malédictions ont dès lors disparu dans le théâtre de Wajdi Mouawad mais la guerre semble se substituer à ce rôle et orchestre, *in fine*, l'éclatement des filiations.

S'il est clair que le théâtre mouawadien se nourrit de la tragédie antique, intéressons-nous maintenant au fait qu'il amène une réflexion sur les brutalités de la guerre qui sont, peut-être, au principe même de la « déstructuration » des filiations. En effet, la famille devient le théâtre de certaines violences en ce qu'elle reflète celles de la société ou de l'époque. Le motif de l'inceste est alors à étudier, par exemple dans *Forêts*. Dans cette pièce, huit générations d'une même famille sont mises en scène, du XIXe au XXIe siècle. La réécriture de ce motif peut ainsi se justifier à la lecture de la scène 19, lorsque Edgar et Edmond s'aperçoivent que leur sœur, Hélène, entretient un commerce charnel avec leur père adoptif³¹² :

« EDMOND. Ils se sont embrassés durant des nuits et des nuits, je les regardais à travers l'embrasure de la porte et je voyais un incendie, comme si leurs corps, rougis par l'amour, enflammaient et décimaient par avance mon monde ! Edgar, à son tour,

³¹² Il faut ici se référer à l'annexe 1 pour comprendre les liens familiaux qui unissent les personnages : Alexandre Keller a eu, avec Odette Garine (la femme de son fils, Albert Keller), les jumeaux Edgar et Hélène. Ces derniers ne savent pas, toutefois, qu'ils sont en fait les enfants de leur grand-père. Albert ne le sait pas non plus, seule Odette connaît la vérité. L'inceste se joue, par conséquent, sur deux générations.

se mit à comprendre et ma mère, à son tour, et tous les trois, la nuit, sans se le dire, nous allions les regarder s'allonger dans le grand bassin où l'on nettoyait les grands sauriens, les regarder faire l'amour et s'embrasser et s'aimer comme aucun d'entre nous ne pouvait espérer un jour pouvoir aimer. » (*F*, p. 114)

Ce qui peut surprendre dans cette réplique est que l'inceste n'est pas décrit comme un « tabou » mais davantage comme une véritable preuve d'amour. Il y a même, pourrait-on dire, un lyrisme de l'inceste. La présence du cadre temporel (la nuit) évoque les retrouvailles secrètes des deux personnages et s'inscrit dans une certaine tradition : la rencontre des amants maudits loin du regard acerbe des deux familles ennemies dont ils sont respectivement issus. Mais plus que cela, l'amour se consume comme « un incendie », véritable ivresse charnelle observée par les autres membres de la famille. La dernière phrase d'Edmond renforce le caractère nostalgique de cette description puisque le personnage admet à demi-mots qu'il ne pourra jamais être aimé avec autant d'intensité. Il semblerait donc que si tous les membres de la famille observent cette union secrète, ce n'est pas tant car cela leur inspire frayeur et colère, mais peut-être car ils en sont, d'une certaine manière, « admiratifs ». La situation se dégrade néanmoins assez rapidement, puisqu'à l'inverse de son frère, Edgar s'oppose à cet amour. Après plusieurs dialogues et confrontations familiales, à présent seul contre toutes et tous, il finit par commettre l'irréparable :

« EDMOND. [...] Et c'est là, dans cette seconde d'éternité, qu'Edgar, d'un seul geste, pélican plongeant dans la mer, a planté son couteau dans le dos de son père pour retirer son père du corps de sa sœur et, Edgar, dans les cris et les hurlements d'Hélène, perdant la tête, Edgar, le doux, le grand, le noble, celui qui voulait connaître le monde, laissant le couteau dans le dos de son père, a plongé son sexe dans celui de sa sœur. Le jumeau, plantant et replantant et replantant et replantant encore et encore et plus profondément encore et violemment et sans cesse son sexe dans celui de sa jumelle, a découvert la noirceur même de son esprit, qui, obscurci trop soudainement, brûlé trop soudainement, n'a plus supporté le temps. [...] J'ai vu Edgar, je l'ai vu, mon valeureux frère, aller se jeter du haut de la maison au milieu de la cage où vivaient les ours noirs d'Amérique. Les cris ont éveillé les animaux et les animaux ont éveillé ma mère. Odette, courant partout, folle, a vu la malédiction se lever devant elle, vague immense qui emporte tout et l'emportant dans sa douleur, [...] s'est précipitée vers la fosse où nous jetions les animaux trop sauvages et s'y est jetée à son tour pour mettre fin à ses tourments ! » (*F*, p. 127)

L'horreur de l'inceste, doublée de celle du parricide, est représentée par une sémantique de la violence. Les crimes sont peints sans ellipse et dans une description presque « frénétique », comme le démontre entre autres les répétitions de participes présents (« plantant/replantant »). L'absence de ponctuation et les nombreuses répétitions servent, quant à elles, à décrire le caractère « monstrueux » de cette relation et renforcent la violence de l'action. Cependant, il faut surtout lire cet extrait comme la réactualisation,

ou la réécriture, des motifs tragiques issus de l'Antiquité. Car il s'agit « d'alliances familiales » qui provoquent, par la violence de leur mise en scène, pitié et terreur chez les spectateurs.trices. L'intertexte avec *Œdipe-Roi* est manifeste : le fils tue le père (mais cette fois-ci en sachant qui il est, Edgar n'est donc pas aveugle comme Œdipe l'était) et viole sa sœur (là où le personnage mythique entretenait un commerce charnel avec sa mère). Odette, quant à elle, et de la même manière que Jocaste, ne supporte pas ce qui se déroule sous ses yeux et préfère se donner la mort. Là où la mère d'Œdipe s'est pendue, celle d'Edgar se jette dans la fosse aux lions. Ainsi Wajdi Mouawad semble-t-il réécrire le motif de l'inceste et, comme toute réécriture, en propose évidemment une relecture. Le mythe antique est soumis à des variations qui aboutissent finalement à l'originalité de cette pièce. De plus, ayons également recours à l'onomastique : Hélène peut renvoyer au personnage de la mythologie grecque. Cette dernière est celle qui est à l'origine, malgré elle, de la guerre de Troie puisque c'est son enlèvement (par Pâris) qui provoque la colère de Ménélas. De la même manière, c'est bien Hélène qui, malgré elle, dans *Forêts*, provoque celle d'Edgar. Il considère en effet qu'elle lui a été « enlevée » par son père, à travers la mention de l'inceste³¹³. De ce fait, et c'est là le plus important, il faut dorénavant lire le motif tragique antique, et nous reprendrons les termes de Léa Polverini, au carrefour des :

« [...] dimensions mythologique et historique [...] ce qui est] symptomatique du registre ambivalent dans lequel se place Wajdi Mouawad. L'inceste, qui apparaît à la suite des guerres fratricides et des parricides comme point d'orgue de cette partition de la famille, est aussi le point de rencontre des discours mythiques et anthropologiques. Différents régimes incestueux voisinent [...] et], déclinent le spectre de ce que l'on pourrait nommer les mythologies de l'inceste.³¹⁴ »

Les pièces se présentent alors comme de véritables « mythologies de l'inceste » mais sont avant tout un moyen d'ancrer la création théâtrale de Wajdi Mouawad dans une réécriture du motif filial, qui réaffirme, par-là, le dispositif tragique hérité de l'Antiquité. Néanmoins si ces références aux mythes sont présentes pour inscrire la tragédie contemporaine dans la filiation de l'Antiquité, elles se chargent également d'une valeur symbolique. Le mythe devient un moyen de signifier, pour reprendre les termes de Léa Polverini, l'horreur et « les désastres » de la filiation. En d'autres termes, l'une des raisons

³¹³ L'inceste apparaît bien aux yeux du personnage comme un « enlèvement » parce qu'il constitue une « rupture du pacte social » et donc une fracture et/ou un éloignement familial. C'est ce qu'avoue Léa Polverini lorsqu'elle écrit : « C'est au début contre *la rupture du pacte social* qu'est censée inaugurer la prohibition de l'inceste que se révolte Edgar. », *Codicilles au désastre : réinventer la filiation chez Wajdi Mouawad (Forêts, Temps, Anima)*, op. cit., p. 14. Nous soulignons.

³¹⁴ *Ibid.*

d'intégrer les mythes à la fable théâtrale semble de vouloir conférer aux violences et aux traumas de l'Histoire une dimension allégorique, mais aussi d'entretenir une réflexion quant aux liens entre les violences de l'Histoire et la manière dont s'établissent et se déploient, en miroir, les filiations.

I.3. Violences en famille : quels sens pour les mythologies mouawadiennes ?

Avant d'aller plus loin et de s'intéresser à ce que nous pourrions nommer les « mythologies mouawadiennes », précisons d'emblée qu'il existe déjà quelques travaux de recherche portant sur les réécritures du/des mythe(s) dans le théâtre du dramaturge. Nous pouvons en prendre pour preuve le mémoire de Caroline Berry, *La Trilogie de Wajdi Mouawad : un Œdipe identitaire*³¹⁵, ou encore celui de Camille Bard, *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*³¹⁶. Virginie Rubira a aussi consacré un essai comparatiste sur les mythes dans le théâtre du dramaturge libano-québécois et celui de Caya Makhélé³¹⁷. De plus, Isabelle Patroix et Galbert Davez Lebita, quant à eux, y font constamment référence dans leur thèse, déjà citées. Afin de dégager un nouvel angle d'approche, nous insisterons sur la manière dont les mythes deviennent tout d'abord un moyen de penser l'Histoire et ses traumas en même temps qu'ils apparaissent, dans le théâtre contemporain, comme un moyen de « contournement » pour figurer autrement le désastre filial.

Esquissons, tout d'abord, une rapide définition de la notion de « mythe ». Virginie Rubira prend appui sur les travaux d'Yves Chevrel et constate :

« Le terme « mythe » vient du grec ancien *mythos*, mais sa création date seulement de la fin du XVIII^e siècle, comme le rappelle Yves Chevrel dans son ouvrage *La Littérature comparée*. Le terme ne s'impose face à d'autres comme la « fable » ou « légende » qu'au XX^e siècle. Yves Chevrel explique combien les travaux de Pierre Brunel sont fondateurs de l'approche littéraire du mythe et de sa définition. Il reprend cette définition : une configuration narrative de plusieurs éléments (mythèmes) porteuse d'une valeur symbolique.³¹⁸ »

³¹⁵ BERRY, Caroline, *La Trilogie de Wajdi Mouawad : un Œdipe identitaire*, mémoire de Master II effectué sous la direction de Christine Douxami, Université de Franche-Comté, 2018.

³¹⁶ BARD, Camille, *Résurgence de la figure d'Antigone dans trois pièces de Wajdi Mouawad, Étude d'Incendies, de Littoral et des Mains d'Edwige au moment de la naissance*, mémoire de Master effectué sous la direction de Marie-Christine Lesage, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2006.

³¹⁷ RUBIRA, Virginie, *op. cit.*

³¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

La construction définitionnelle et les analyses théorico-sémantiques portant sur le mythe ne sont que très tardives, bien que la représentation du *mythos* (qui se présente comme une « histoire » collectivement admise et « crue³¹⁹ ») existe déjà depuis l'Antiquité. Ce sur quoi il convient ici de focaliser notre attention est surtout sa portée symbolique. Le mythe offre, en effet, une manière de *représenter* la réalité de façon détournée, le plus souvent métaphorique, voire allégorique. Il prend la forme, la plupart du temps, d'un récit transmissible de générations en générations et se dote d'une visée explicative, en ce qu'il exprime, justement par sa valeur symbolique, le réel par un recours à l'imaginaire. Virginie Rubira apporte en ce sens d'autres éléments définitoires lorsqu'elle décrit le mythe comme :

« [...] une configuration narrative symbolique structurée par trois fonctions, il raconte, il explique, il révèle. [...] Il est quête et révélation. De même, l'universalité du mythe est aujourd'hui critiquée mais la structure atemporelle, proche de la fable et de la légende, dans laquelle surgit le surnaturel, reste valide.³²⁰ »

Selon ses dires, le mythe, structuré sous la forme d'un récit – lui-même composé de mythèmes – est voué à traverser les époques. Sa capacité à être transmis et à s'inscrire dans une certaine « atemporalité » est également notée par Galbert Davez Lebita qui déclare : « Son temps est celui de l'éternité, de la permanence et de la répétition.³²¹ » Si le mythe est capable de survivre, c'est bien grâce à son caractère itératif puisque le phénomène de répétition entraîne la création d'un imaginaire commun (les mêmes histoires sont systématiquement entretenues et racontées d'une génération à l'autre³²²), ce qui forme une mémoire commune. Le mythe devient alors un moment référentiel caractérisant une époque, une culture ou une croyance. Il se propose comme un « grand récit », qui offre la « légitimation du sens dans les cultures où ils apparaissent³²³ ». À cet égard, le mythe *raconte, explique et révèle*. Par conséquent, et toujours selon les termes

³¹⁹ David Bouvier insiste sur le fait que le mythe était, pour les Anciens, un récit réel, vrai et transmissible : « Au spectacle d'une tragédie grecque, le spectateur contemporain se plaît à penser qu'il retrouver un mythe antique, voire une mémoire mythique. Sauf que les tragédies renvoyaient les Athéniens au Ve siècle à des drames qui n'étaient pas pour eux une pure fiction. Ils ne considéraient pas les figures d'Œdipe, d'Agamemnon ou d'Antoine comme des figures légendaires ou inventées. », BOUVIER, David, « Mémoire de la cité et mémoire de la tragédie », *art. cit.*, p. 81.

³²⁰ RUBIRA, Virginie, *op. cit.*, p. 61.

³²¹ LEBITA, Galbert Davez, *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*, *op. cit.*, p. 117.

³²² Originellement, le mythe se transmet d'ailleurs par le biais de récits oraux. Cette tradition a néanmoins plus ou moins disparu, faisant de la littérature le moyen privilégié pour en conserver la « mémoire » : « Mais avec la perte de l'art de raconter, puisque le mythe à l'origine relève de l'oralité, des littératures orales, des « oralités » comme disent certains ethnologues, nous pouvons dire qu'aujourd'hui que nous ne connaissons les mythes que par la littérature. », *ibid.*, p. 118.

³²³ *Ibid.*, p. 117.

de Galbert Davez Lebita, il est un moyen de transmettre une vérité « primordiale » et non plus « objective³²⁴ » car il donne « sens à ce que l'homme ne parvient pas à saisir dans sa propre histoire³²⁵ ». Il devient essentiel pour l'humain, afin que ce dernier puisse comprendre et analyser, de manière introspective, son existence et sa place dans l'univers. Aussi, et c'est peut-être ce qui nous intéresse le plus au regard du théâtre de Wajdi Mouawad, le mythe peut également avoir une valeur d'attestation, de représentation voire d'interprétation de l'Histoire. Galbert Davez Lebita le rappelle lui-même :

« Certes, il nous livre une fable déstructurée [dans le *Sang des promesses*]. Mais une fable dans laquelle la coexistence du mythe et de l'histoire, la représentation simultanée du passé et du présent, plutôt que de nous donner le sentiment d'être dans un fouillis d'épisodes sans concordance, font qu'à la fin de la pièce nous ayons une histoire bien structurée et signifiante. Cela peut s'expliquer dans la mesure où l'une des fonctions du mythe est d'expliquer les phénomènes qui dépassent l'entendement humain. Le mythe revêt ici les valeurs d'attestation et de légitimation de l'histoire. Les événements historiques auxquels Wajdi Mouawad fait référence, loin d'être un simple écran textuel sur lequel l'action est projetée, ont un lien avec le mythe. [...] Ici on peut dire que le mythe devient le moyen par lequel Wajdi Mouawad *interprète* les événements historiques qu'il évoque, voire le comportement des personnages de sa tétralogie.³²⁶ »

L'emploi du mythe lie, d'une part, deux temporalités différentes (le passé et le présent) ; mais rétablit d'autre part la linéarité et la cohérence de l'intrigue. Sa représentation, à travers les dispositifs narratifs et, en ce qui nous concerne, théâtraux, est une manière d'interpréter l'histoire et d'expliquer ce que les mots, seuls, ne parviennent plus à transmettre. L'exemple le plus révélateur étant peut-être celui des *Larmes d'Œdipe* qui se sert de personnages mythiques pour expliquer et interpréter, d'une manière détournée, la crise économique de 2008. De ce fait, la réécriture du mythe dans le théâtre mouawadien n'a pas qu'une fonction proprement « esthétique » mais sert avant tout à relier l'histoire fictionnelle à l'Histoire vécue / « réelle ». La matière mythologique se propose comme un nouveau langage, une nouvelle manière de signifier le réel.

Arrêtons-nous dès lors sur cette première fonction et analysons de plus près *Les Larmes d'Œdipe*, réécriture d'*Œdipe à Colone* et publiée en 2016. La genèse de cette pièce date des voyages que le dramaturge fait en Grèce, entre octobre 2014 et avril 2015, c'est-à-dire, selon ses propos, « au cours de cette période d'écrasement du peuple grec par ce que l'on a appelé la crise, mot commode pour résumer des complexités autrement

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*, p. 118. Nous soulignons.

plus terribles que ce qu'il semble signifier. » (*Les Larmes*, p. 8) Ainsi le mythe d'Œdipe n'est-il pas convoqué comme un simple intertexte, mais sous-tend une véritable réflexion historique et politique quant aux conséquences économiques et sociales de la crise de 2008. La coexistence du mythe et de l'Histoire contemporaine provoque le télescopage de deux époques : le passé (temps du mythe) et le présent (temps de l'Histoire) ; si bien qu'Œdipe est amené à discuter avec le Coryphée, qui se nomme en fait Andreas et qui se présente comme un intermittent du spectacle. Ce dernier interpelle alors le personnage mythique et sa fille :

« *Un homme approche. Il s'arrête et tente de percer l'obscurité.*

ŒDIPE. Étranger, cette fille m'indique que tu te tiens devant moi.

CORYPHÉE. Pardon. Je ne voulais pas vous déranger. J'entendais vos voix sans savoir qui vous étiez.

ŒDIPE. Des étrangers cherchant refuge.

CORYPHÉE. Je craignais de tomber sur les gardiens. Ils m'auraient chassé.

ANTIGONE. Ce lieu est-il sacré ?

CORYPHÉE. Sacré, je ne sais pas, mais personne n'a le droit d'y entrer en dehors des heures d'ouverture. Sauf qu'avec la crise, le pays n'a plus les moyens de payer des gardiens ni même d'allumer les lumières, alors on y entre comme on veut. Parfois la police passe, mais cette nuit elle ne passera pas. Elle est trop occupée. Personne ne viendra, pas même les chiens. [...]

ANTIGONE. Contre qui la grande Athènes est-elle en guerre ?

CORYPHÉE. Contre elle-même. Dans la soirée, un policier a abattu un jeune garçon dans le quartier d'Exarchia. Alexandros. C'est son nom. Il avait quinze ans. La ville a flambé aussitôt. L'adolescent est, dit-on, entre la vie et la mort, et s'il faut qu'il meure, la Grèce entière mourra. » (*Les Larmes*, p. 14-15)

À l'opposé de Sophocle, chez qui Œdipe se présentait à Thésée dans une Athènes au sommet de sa gloire, pour demander l'asile et trouver une sépulture, il est ici mis en scène dans un théâtre abandonné, dont il ne reste que des ruines et où « personne n'a le droit d'entrer », dans cette ville qui, cette fois-ci, a perdu sa magnificence. L'intertextualité œdipienne devient le moyen d'instaurer un contraste très net entre l'Athènes antique et puissante, et celle contemporaine, en crise. Le cadre spatio-temporel de cette scène d'exposition offre en ce sens la possibilité pour le dramaturge de certes démontrer l'absurdité d'une violence qui se déchaîne contre la ville « elle-même » mais aussi, métaphoriquement, de témoigner de la paupérisation culturelle des civilisations européennes. Car, pourquoi mettre en scène Œdipe dans un théâtre antique en ruines, où personne n'aurait le droit d'entrer, si ce n'est pour alerter le/la spectateur.trice contemporaine quant à l'abandon progressif de la culture, au sein même de nos sociétés ? Notons ainsi la mise en abîme exprimée : le public observe, au théâtre, une scène qui se

joue, elle-même, dans un théâtre et qui a pour fonction, entre autres, de l'interpeller (toujours par le biais du mythe) sur une situation qui lui est contemporaine. L'intertexte acquiert un statut plurifonctionnel qui met en perspective et réunit au sein d'un même dispositif scénique et textuel deux temporalités différentes mais qui, également, interprète le fait historique contemporain. De plus, par un phénomène de « dévoilement » (c'est bien Antigone qui, par ses questions, amène le Coryphée à dévoiler la situation dans laquelle se trouve Athènes), il entraîne les spectateurs.trices à exercer leur jugement critique. Plus qu'un simple intertexte, le mythe nourrit, *a priori*, une véritable réflexion qui vise à interpréter le fait historique et devient, dans le théâtre de Wajdi Mouawad, l'« architecture référente de son écriture³²⁷ ».

En outre, et c'est là la deuxième fonction de ce que l'on pourrait nommer « les mythologies mouawadiennes », la réécriture mythique amène à peindre la destruction ou, plutôt, la déstructuration, de la cellule familiale et des lignages généalogiques. Car, comme nous l'avons déjà évoqué, si le lien social est rompu après les nombreux conflits (et traumatismes collectifs) du XXe siècle, il faut aussi insister sur le fait que la violence *entre* véritablement dans la sphère familiale. Et c'est grâce à la dimension métaphorique et/ou allégorique du mythe que l'effritement des structures familiales (sur plusieurs générations) va être représenté, notamment à travers la violence des symboles qu'il porte. La mise en scène d'incestes, de parricides ou de meurtres dans l'espace même de la famille se présente comme une stratégie de « contournement » – grâce à la mise en place d'un récit allégorique qui « contourne » justement la description du réel. Cette dynamique favorise la représentation de l'horreur et, plus largement, du silence, de la honte et du trauma des événements historiques, qui entravent alors les phénomènes de transmissions et d'héritage³²⁸. Intéressons-nous donc à cette manière d'écrire de façon « détournée »,

³²⁷ RUBIRA, Virginie, *op. cit.*, p. 14.

³²⁸ Galbert Davez Lebita écrit d'ailleurs, à ce propos : « [...] l'apparition de la surnaturalité mythique dans une réalité historique est à lire comme une situation fictionnelle inventée par l'auteur dans le but de développer certains aspects tels que l'infanticide, le parricide, l'inceste, etc. liés de manière, plus ou moins évidente, à l'expérience douloureuse des guerres qu'il décrit. [...] Dès lors, la restitution de l'histoire chez Wajdi Mouawad par l'évocation des événements historiques qui ont marqué les trois derniers siècles et la relation de ces derniers avec les mythes culturels de référence tels que le mythe d'Œdipe, Médée, Antigone, et tant d'autres, est une manière de montrer, d'une part, que le mythe révèle l'événement historique, d'autre part, [...] que l'organisation de la société ne dépend pas seulement d'un ordre socio-politique anonyme mais de la connaissance et de la compréhension des tensions créées au sein de la structure familiale par l'histoire. », LEBITA, Galbert Davez, *op. cit.*, p. 119. Retenons ici simplement que le mythe est inséré dans la fiction théâtrale et, par la réécriture de certains « lieux communs » (l'inceste ou le parricide, par exemple), pour tenter de représenter, entre autres, les conséquences qu'ont eu les conflits sur les structures familiales. Néanmoins, et à notre avis, il serait utile d'amener une réflexion qui puisse dépasser ce simple constat, notamment grâce à ce que nous pourrions nommer des « stratégies de contournement », ce que nous tenterons d'analyser à la suite de ce propos.

ou « contournée » qu'est celle de Wajdi Mouawad. Tout d'abord, cette stratégie est justifiable au regard du XXe siècle qui, selon Catherine Naugrette, instaure une crise de la représentation³²⁹. Il n'est plus possible, pour l'artiste contemporain, de pouvoir représenter le monde selon un principe d'imitation immédiate du réel (que l'on pourrait simplement reformuler par : « je décris ce que je vois ») tant l'image du monde s'est « effondrée³³⁰ ». Un certain principe mimétique de l'art aurait *de facto* disparu, puisque l'artiste ne peut plus, toujours selon l'essayiste, représenter la réalité en tant que telle, en ce que la crise de la représentation, liée, entre autres, à la violence des conflits passés et présents, l'en empêche. Ces travaux viennent questionner le statut de l'artiste aux XXe et XXIe siècles, d'une part, et interrogent d'autre part quant à la possibilité pour l'œuvre théâtrale d'être en mesure de représenter les brutalités conséquentes aux conflits. En effet, si on ne peut plus représenter ce que l'on voit directement, comment le faire dès lors ? Et, plus encore, s'il est devenu impossible de « faire confiance à l'image visuelle³³¹ », entendons par-là l'image du monde, support de la création artistique, comment continuer à écrire et à proposer, au public, un art tout de même ancré dans notre réalité historique ? Pour le dire autrement, le XXe siècle a-t-il vraiment plongé l'artiste, et par extension Wajdi Mouawad lui-même, dans une impossibilité totale de pouvoir décrire, dire, et représenter la réalité ?

Il est évident que les réponses à ces questionnements sont négatives et nous citerons, en guise de dernier écho, ces quelques mots de Catherine Naugrette qui sont, nous semble-t-il, relativement éclairants quant à l'approche de création du dramaturge libano-québécois :

« Pour être poète, il faut d'abord, 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. [...] Chaque dramaturge, chaque poète allègue une figure et assigne un lieu à la représentation, même si dans tous les cas elle est définie comme un dépassement de l'imitation, comme la recherche d'un nouveau langage.³³² »

Ainsi revenons-nous en à ce que nous écrivions précédemment. Il faut, en effet, « renouer avec le mythe » explique Catherine Naugrette et cela dans une double perspective. C'est,

³²⁹ NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés*, op. cit., p. 67.

³³⁰ *Ibid.* L'essayiste explique en fait que cet effondrement de « l'image du monde », notamment causé par « l'expérience des camps » (p. 66), s'exprime désormais sur « fond de désarroi et de perte, de critique et de mise en doute, au mieux de passage et de seuil. »

³³¹ *Ibid.*, p. 69.

³³² *Ibid.*, p.69-71. Nous soulignons.

avant toute chose, l'artiste qui doit devenir « oracle » en accordant au sujet de son œuvre une réflexion qui devrait être en mesure, en quelque sorte, de guider les humains. En signifiant le réel par une acceptation de sa propre cécité, l'écrivain n'est plus seulement artiste mais devient Voyant, au sens rimbaldien du terme³³³. Entendons par-là que le dramaturge opère un dépassement du réel et renouvelle, par son œuvre, la perception du monde et la manière dont il peut le représenter. Il ne s'agit pas de conférer à l'artiste une posture « ésotérique » mais de le décrire par le prisme d'une position peut-être plus spirituelle, position de surplomb, qui lui permet par « un dérèglement raisonné de tous les sens » de faire advenir une vision métamorphosée, ou du moins inédite, du réel. En devenant « oracle », le dramaturge contemporain invente un nouveau langage, une nouvelle façon de représenter l'espace que les humains se partagent. Néanmoins, et pour aller encore plus loin, nous pouvons affirmer que, dans le théâtre de Wajdi Mouawad, c'est également le recours au mythe qui forge et façonne ce nouveau langage. Nous pouvons en ce sens parler d'écriture du « contournement » chez le dramaturge, qui s'explique par une *nécessité* de représenter le réel *différemment*, grâce aux mythes donc, pour dire le monde malgré l'effondrement de son image. Ainsi, l'intertexte mythique se présente tel un moyen de représenter la violence des guerres et ses conséquences dans les structures familiales d'une manière *détournée*, voire allégorique. Pour être plus clair, les violences intrafamiliales, conséquentes aux guerres, ne seraient que difficilement figurables sans la réécriture de motifs antiques, à savoir ceux du parricide ou de l'inceste. Proposons à titre d'exemple le récit d'Amé, dans *Littoral*, première pièce de la tétralogie :

« AMÉ. Mon père est mort. [...] c'est moi qui l'ai tué. (*Silence.*) Oui. Je l'ai tué. Mon père. Dans le noir je l'ai tué. [...]
 LE PÈRE. Mais pourquoi l'as-tu tué ?
 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 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 ! » (*L*, p. 97-98)

³³³ Posture assez proche de celle prônée par Wajdi Mouawad lui-même quand il tente de décrire, dans l'entretien qu'il nous a accordé, la manière dont il a écrit les scènes de massacre dans *Anima* : « Il y a plutôt quelque chose qui relève de la vision, presque du spiritisme. [...] Il y a quelque chose qui relève du médium pour essayer d'arriver à une vérité qui n'est pas la mienne. » MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 166.

L'évocation du parricide par Amé peut se lire comme réécriture de celui d'Œdipe : le fils tue le père sans connaître son identité, alors qu'il est en chemin pour rentrer chez lui. Le meurtre, qui plus est, est commis après que le personnage s'est senti en danger. Néanmoins, Wajdi Mouawad opère un déplacement en représentant Amé rentrant « du combat », c'est-à-dire qu'il revient probablement, nous le devinons, de la guerre civile libanaise³³⁴. La description de cet assassinat est d'ailleurs brutale et violente : si le père se présente à son fils « encagoulé », il n'en reste pas moins que ce dernier lui « coupe son sexe » et le prive, par un phénomène de castration symbolique, de ses fonctions reproductrices. Le fils enlève également les habits du père ainsi que sa cagoule, afin de lui lacérer le visage. L'enfant ne le reconnaît donc pas et c'est dans cette impossible scène de reconnaissance que s'établit le motif du parricide. On comprend d'ailleurs que la mutilation condamne le personnage à ne plus jamais (se) reconnaître (dans) le visage de son géniteur³³⁵. En conséquence, nous sommes confronté.e.s à une violence qui dépasse, d'une certaine manière, l'entendement humain car qui pourrait imaginer tuer son père, avant de le lacérer, du sexe au visage ? De plus, au fur et à mesure de l'extrait, le récit du meurtre est parsemé d'éléments symboliques qui construisent « un nouveau langage », ou du moins, une manière détournée d'approcher la violence pour la représenter dans la fable théâtrale. Le recours à l'imaginaire gréco-romain s'établit maintenant comme un nouveau langage qui, grâce aux mythes, peut à nouveau être verbalisé afin de représenter les violences de la filiation. Le récit du parricide, dont la structure est empruntée au mythe d'Œdipe, accède en ce sens à la sphère du dicible, d'une part à l'échelle de la fiction (c'est ce que fait Amé : il parvient à *témoigner* du meurtre de son père), mais aussi pour les spectateurs.trices qui peuvent à présent l'entendre. La violence n'est pas livrée dans sa cruauté « brute », mais elle est contournée, parce qu'elle s'appuie sur l'imaginaire encyclopédique du public. Elle se dote d'une fonction allégorique (puisqu'elle emprunte au mythe) et, pour reprendre les termes de Virginie Rubira, « raconte, explique et révèle ». Par ce nouveau langage, la violence peut donc être « transmissible » de génération en génération et le texte théâtral en forme, pour ainsi dire, une mémoire collective. L'ensemble des personnes présentes dans le public éprouve le récit d'Amé à la lumière

³³⁴ Le Liban, dans *Littoral* comme dans *Incendies*, n'est jamais clairement mentionné. Nous savons en revanche que Wilfrid souhaite enterrer son père dans son pays natal. Les personnages de la pièce sont donc en quête d'un tombeau dans un pays dévasté par la guerre civile, dont les marqueurs spatiaux et temporels renvoient, en filigrane, à la guerre civile libanaise. Charlotte Farcet revient également, dans la postface de la pièce, sur l'importance qu'a eu le voyage de Wajdi Mouawad à Beyrouth, en 1992, sur la création de la fable.

³³⁵ Amé apprend d'ailleurs que cet homme est son père parce qu'« on a couru vers lui ». C'est donc bien le récit d'un tiers qui permet au personnage de reconnaître le fait qu'il ait assassiné son père.

de *topoi* antiques et pourra, ensuite, le verbaliser et continuer à le faire exister en dehors des murs du théâtre. Le mythe confère à la violence sa capacité à être écoutée, assimilée et transmise – au moins en partie. Et c’est en forgeant un nouveau langage, construit d’emprunts intertextuels et culturels, que les brutalités au sein des filiations peuvent être peintes et adressées au public. Les mythologies mouawadiennes permettent en ce sens la construction de tragédies de la filiation, faisant du théâtre de Wajdi Mouawad un art qui élabore de nouveaux gestes capables de redéfinir la création artistique au XXI^e siècle.

II. LES TRAGÉDIES DE LA FILIATION : POUR UNE DRAMATURGIE DE LA VIOLENCE ET DE L’HORREUR³³⁶

« Une femme que deux tirent par les bras. Une juive. Elle ne veut pas aller au 25. [...] Ses genoux raclent le sol. [...] Les reins nus, les fesses avec des trous de maigreur sales de sang et de sanie. Elle hurle. Les genoux s’arrachent sur les cailloux.

Essayez de regarder. Essayez pour voir.³³⁷ »

Charlotte Delbo

« Écrire, c’est hurler sans bruit.³³⁸ »

Marguerite Duras

II.1. Peintures de guerre : emplois de l’hypotypose

Avant de nous intéresser à la question de l’horreur, convenons du fait que toutes les descriptions n’emploient cependant pas un discours allégorique pour signifier la

³³⁶ Il est nécessaire de définir ici, rapidement, ce que l’on entend par le substantif « horreur ». Nous le rapprocherons, tout au long de notre étude, des propos de Julia Kristeva qui décrit l’abject (la face intime de l’horreur) ainsi : « Dégoût [...] Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m’écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l’immonde. Ignominie de la compromission, de l’entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m’y conduit et m’y sépare. [...] L’abjection, elle, est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche : une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit, une passion pour un corps lorsqu’elle le troque au lieu de l’embraser, un endetté qui vous vend, un ami qui vous poignarde... ». L’horreur se construit donc selon un double rapport de fascination et de répulsion, obligeant le sujet qui l’éprouve à se *re-penser* et à accepter de voir « l’effondrement du monde qui a effacé ses limites ». En bref, ce dernier doit accepter de faire entrer la mort en lui pour pouvoir, *in fine*, s’en libérer et comprendre, peut-être, le sens de l’existence en devenant autre. KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*, op. cit., p. 10-12.

³³⁷ DELBO, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, op. cit., p. 137.

³³⁸ Propos de Marguerite Duras employés pour le titre de l’émission de France Culture : « Marguerite Duras : « Écrire, c’est hurler sans bruit » qui est en fait l’audio-diffusion de la conférence de Bernard Alazet, maître de conférences en littérature française à l’Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, issue du colloque « Marguerite Duras. Passages, croisements », France Culture, 29 août 2017.

violence. Le dramaturge est aussi familier du procédé stylistique de l'hypotypose, et ce dernier rend perceptible, par le dispositif théâtral, la brutalité des conflits. Il faut néanmoins définir deux manières de peindre la violence grâce à ce procédé, dans la création de Wajdi Mouawad. La première est une peinture que l'on pourrait qualifier de « pathétique », au sens étymologique du terme, représentant une violence qui émeut, surtout, et provoque des sentiments de pitié chez les spectateurs. Prenons, pour être plus clair, l'une des hypotyposes les plus significatives d'*Incendies*. Sawda, amie de Nawal Marwan, lui narre le massacre de son camp de réfugiés :

« SAWDA. [...] 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 ! [...] » Et elle, incapable de parole, incapable de rien, tournait la tête à droite et à gauche et regardait chacun de ses trois fils ! [...] 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 ! » [...] 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 ! [...] La mère s'est relevée et au cœur de la ville qui brûlait, qui pleurait de toute sa vapeur, elle s'est 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 ! » (*I*, p. 85-86)

Nous pouvons ici repérer une description formée sous le mode de l'hypotypose, si l'on en croit le Trésor de la Langue Française informatisé, qui en propose cette définition : « Figure de style consistant à décrire une scène de manière si frappante, qu'on croit la vivre.³³⁹ » En effet, la peinture du massacre des deux fils est bien organisée de sorte qu'on puisse se mettre à la place de cette mère – sans jamais le pouvoir totalement – qui est confrontée à un dilemme irrésolvable. L'hypotypose est ainsi déployée par le biais d'une ponctuation particulièrement expressive. Le point d'exclamation, s'il sert à clore les tournures impératives (« Choisis ! ») a, de plus, une valeur sémantique « affective », comme le précise la *Grammaire méthodique du français*³⁴⁰. L'emploi de la modalité exclamative devient double : elle renforce l'ordre auquel est soumis la mère, qui n'a en fait pas d'autres choix que de choisir. De plus, elle est une façon d'émouvoir, « d'affecter » le public. L'exclamation doit donc s'analyser en termes de réception : elle

³³⁹ Ressource en ligne : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3943996770>.

³⁴⁰ RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 156.

est destinée à « bouleverser » celles et ceux à qui elle est adressée. En outre, l'insertion du discours direct au sein de la description rend la scène plus « vivante », plus choquante aussi puisque ce sont les paroles d'un soldat – sans identité, à nouveau – qui sont martelées aux oreilles de la mère qui, dans un dernier geste d'espoir, tente de lui tenir tête avant d'être frappée. Tout est fait, de la description de ce meurtre à la manière dont la parole des personnages est mise en scène, pour que le public soit « intégré » à la fable et puisse se mettre à la place de ce personnage. Ce dilemme, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de Sophie³⁴¹, est un moyen efficace de représenter l'Histoire et la manière dont les humains en sont les victimes. Ce qui est, en revanche, d'autant plus significatif est que ce meurtre est commis au sein d'une même famille. Si, dans la perspective de la réécriture des motifs antiques du parricide et de l'inceste, la violence s'exerçait entre membres d'une même famille, Wajdi Mouawad fait ici un pas de côté. Car ce ne sont plus les personnages qui, par leurs gestes, commettent le meurtre : c'est bien un personnage-soldat – métaphore de la guerre – qui entre dans la maison et oblige, contraint, force la mère à prendre une décision. Il n'est plus question d'« alliances » entre personnages d'une même famille. Par conséquent, c'est la mère qui, malgré elle (et c'est essentiel) ordonne le meurtre de ses deux fils. Elle *aurait, certes, pu ne pas choisir* ; mais le fait quand même. Le procédé de l'hypotypose apparaît comme un moyen de positionner le personnage dans une expérience à l'extrême de lui-même, expérience de l'inconcevable choix du meurtre filial. La violence et l'horreur (cette sensation de dégoût, telle qu'évoquée par Kristeva) qu'elle produit se développent maintenant non plus *autour* mais *dans* « un petit nombre de maisons » dont le quotidien est celui de la guerre. Cette description des massacres des camps de réfugié.e.s est également une façon de montrer « ce dont on ne peut se relever³⁴² ». En effet, même si le corps de la mère *tente* de se redresser, à la fin de l'extrait, malgré « son corps trop lourd », il est aisé de comprendre qu'elle n'y parviendra jamais tout à fait. Étrange piété, entourée de ses deux fils assassinés, la mère est réduite à son cri, celui d'une pleureuse inconsolable qui semble condamnée à la culpabilité éternelle. Peut-être incarne-t-elle, par ailleurs, le cri de l'Humanité entière, prisonnière de ses charniers et dont les siècles de violence révèlent cette incapacité à se relever, à guérir tout à fait de son passé.

³⁴¹ Sophie qui, dans le roman de William Styron (*Sophie's Choice*) doit également sacrifier, le jour de son arrivée à Auschwitz, l'un de ses deux enfants. Un médecin lui demande en effet de lui dire lequel sera immédiatement tué dans les chambres à gaz, tandis que l'autre pourra vivre dans le camp.

³⁴² ANGEL-PEREZ, Élisabeth, « La scène traumatique de Sarah Kane », *Sillages critiques*, n°19, « Trauma », AMFREVILLE, Marc (dir.), 2015, p. 4.

De plus, si cette scène peut se percevoir comme l'exemple d'une dramaturgie de la violence dans le théâtre de Wajdi Mouawad, c'est surtout à cause de la situation qu'elle représente et du témoignage qui en est fait. Si la description est difficile à lire, c'est parce que le dilemme que doit résoudre la mère paraît insupportable. Il s'agit d'une « violence *pathétique* » qui est décrite, en ce qu'elle vise à saisir émotionnellement les spectateur.trice.s et les conduire à éprouver, dans un sens aristotélicien, les sentiments de frayeur et de pitié. Toutes les hypotyposes écrites par le dramaturge ne correspondent cependant pas à cette logique. La violence, en se déchaînant toujours dans la cellule familiale, peut aussi être exposée par le biais d'une sémantique de l'atrocité et de la barbarie. C'est ce sur quoi nous nous concentrerons à présent, en nous autorisant tout d'abord un détour par le récit³⁴³. Le roman *Anima*, de Wajdi Mouawad, s'ouvre en effet sur la description du corps de Léonie, conjointe du narrateur, assassinée d'une atroce manière puisque éventrée et violée par l'orifice de sa blessure³⁴⁴. Les premières pages du récit sont ainsi saturées par un lexique relatif à la violence, à la cruauté. C'est d'ailleurs pour comprendre ce crime que le narrateur se lance dans sa propre quête des origines, à travers les États-Unis, afin de retrouver l'assassin de sa femme. De cette « enquête » en naît une deuxième : sa propre quête des origines car, les lecteur.trice.s le comprennent rapidement, élucider ce meurtre revient, pour Wahhch, à démêler les fils de ses origines et à comprendre sa véritable identité. Le roman, construit sur le mode d'une véritable enquête policière, conduit dès lors le personnage au pays de son enfance et sur les lieux de sa blessure première. C'est ainsi qu'il découvre qu'il a survécu au massacre de Sabra et Chatila, tandis que sa famille était massacrée. La description du supplice est ainsi décrite, par le moyen d'une hypotypose qui se déploie sur plusieurs pages, et apparaît, pour le lecteur, comme la représentation paroxysmique de la violence dans l'œuvre :

« Maroun était en tête. Il est entré. Il est ressorti avec une famille. Un couple, leur fille et leurs deux garçons. [...] On les a plaqués contre le mur. On était sept. [...] On allait les tuer l'un après l'autre en les obligeant à regarder le spectacle. [...] On a commencé avec le fils aîné [...]. Maroun lui a baissé son pantalon. Le garçon avait tellement peur qu'il a fait caca. Maroun lui a rentré son couteau par-derrière et lui a élargi autant qu'il pouvait son anus. [...] Maroun lui a rentré une grenade dedans, il l'a décapsulée, et a poussé le fils au fond de la fosse. Il a explosé. Il est ressorti en feu d'artifice, un bras ici, un bras là. On a applaudi. Ensuite ça a été le tour du père, et puis la mère, on lui a coupé les seins, on l'a obligée à nous remercier de la tuer

³⁴³ Ce texte n'appartient pas directement à notre corpus d'étude, certes, mais il fait réellement sens au regard du propos que nous souhaitons soutenir. Il contient, en effet, l'une des hypotyposes les plus violentes écrite sous la plume de l'écrivain et c'est pour cela que nous nous permettons, très rapidement, d'en faire mention.

³⁴⁴ MOUAWAD, Wajdi, *op. cit.*, p. 13.

avant sa fille et son plus jeune fils. Elle a dit merci, Maroun l'a éborgnée et on l'a jetée dans le trou.³⁴⁵ »

Nous sommes confrontés à un spectacle morbide : celui d'une barbarie cynique, destinée à être mise en scène³⁴⁶. La description du massacre de cette famille se poursuit avec celui de la fille aînée, violée à plusieurs reprises, avant d'être torturée et éventrée. La lecture de ces descriptions devient, si ce n'est impossible, au moins particulièrement épouvantable tant la violence broie et détruit les personnages. Victimes de la mise en scène tant douloureuse que macabre de leur propre mort, ces derniers assistent impuissants au décharnement de leur corps. Seul le plus jeune fils – qui s'avère être le personnage principal – est épargné, bien que « frappé par ce qu'il voyait³⁴⁷ ». Nous ne nous situons plus ici, dès lors, dans un récit visant à représenter un dilemme pour interroger ou émouvoir le public. Nous sommes dans l'évocation d'une violence livrée de manière « frontale » aux lecteurs.trices, sans détour, visant à développer les sentiments d'horreur, voire d'abjection, comme le définit d'ailleurs Julia Kristeva :

« Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette.³⁴⁸ »

La description est, dans ce cas, une manière de peindre l'abject (la face intime de l'horreur, pour l'écrivaine). Les lecteurs.trice.s sont progressivement placés à la confluence de deux émotions paradoxales : le « plaisir » de la lecture, du texte qui « fascine le désir » en même temps qu'il paraît impossible de se laisser « séduire » par une telle représentation de la violence. Sensations dichotomiques qu'éprouve, en même temps, le sujet qui lit et qui le place dans une posture si ce n'est de malaise, au moins d'« *infamiliarité* », nouveau territoire d'un entre-deux entre plaisir et répulsion. La description narrée dans cet extrait se déploie en revanche au sein d'un roman et ne sera pas, en ce sens, mise en scène ou jouée. Il faut interroger, à présent, les descriptions « abjectes » de la violence dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Il est, en ce sens, possible de s'intéresser à l'une des répliques du chef de guerre Hakim, dans *Littoral*, qui raconte la mort de l'un de ses amis :

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 457-458.

³⁴⁶ Le narrateur l'avoue lui-même : « Maroun a dit qu'on allait faire du théâtre. », *ibid.*, p. 457.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 458.

³⁴⁸ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op.cit., p. 9.

« HAKIM. Ça me fait penser à l'histoire d'un ami qui est mort d'une façon horrible. Il avait été capturé par l'ennemi avec sa petite fille de huit ans, ils l'ont foutu à poil, lui ont graissé le trou du cul et l'ont assis sur un long pal en bois. Ils l'ont enculé lentement, si lentement avec le bout du pal que, bien malgré lui, il s'est mis à bander, excité à se faire péter les couilles... (*Il rit.*) Alors, ils ont hissé le corps de sa fillette, ils lui ont écarté les jambes et ils te l'ont empalée sur la bitte de son père ! Comme elle gigotait comme une damnée en hurlant, son père, lui, glissait le long du pal en râlant. À la fin, un des soldats, pris de pitié, leur a tiré une balle dans la tête au moment où il éjaculait dans le cul de sa petite fille. » (*L*, p. 80-81)

À nouveau, nous constatons que la violence des faits racontés fait naître, chez celui ou celle qui les reçoit, une sensation d'abjection qui, cette fois, ne mobilise ni ponctuation excessive, ni discours direct. Le récit du chef de guerre se fait sous l'égide d'une violence poussée à son paroxysme. Le lexique employé, mélange de scatologie et de sexualité morbide, laisse entrevoir au public une scène insoutenable car peinte sans détour. La présence didascalique du rire introduit d'ailleurs un effet de décalage d'autant plus surprenant pour les spectateur.trice.s : comment peut-on rire, en effet, d'une telle situation ? La violence apparaît pleinement visible et figurable (en témoigne, par exemple, la précision avec laquelle l'événement est décrit : verbes de mouvement, formes passives visant à rendre le père et sa fille victimes, répétition pronominale permettant de rendre les bourreaux nombreux, face à un père incapable de résister, etc.) en même temps qu'audible (puisque la description s'appuie sur des verbes renvoyant à l'ouïe : « rit », « en hurlant », « en râlant »). Dès lors, si l'hypotypose devient une façon « efficace » de signifier la violence et l'horreur, et plus précisément, la façon dont elles agissent au sein des familles ; précisons tout de même que le procédé a ses limites. C'est en tout cas ce que semble avouer Léa Polverini lorsqu'elle écrit :

« Significativement, cela se passe toujours hors scène : rapportée par le biais de récits (c'est aussi le cas dans *Anima*), la défiguration même échappe à la figuration immédiate, et prend le détour du discours. Loin d'en atténuer l'expression, celui-ci se fait sur le mode de l'hypotypose, par une surabondance de détails qui prolifèrent, en viennent à morceler les images mais en démultiplient le pouvoir actif. [...] Le sentiment de l'abjection qui nous oblige à détourner les yeux d'un spectacle trop éprouvant est transposé sur le plan d'une langue très affective, chargée d'images dont le choc est tel qu'il engendre chez celui qui reçoit cette parole le sentiment d'une abolition de la représentation au moment même où elle se construit.³⁴⁹ »

Il est vrai que les scènes de violence « extrême » ont toujours lieu hors scène et sont narrées, par le biais d'un récit ou d'un témoignage, par un tiers. Il y a là quelque chose de, si ce n'est « classique », du moins « traditionnel » dans cette manière de représenter la mort et la douleur sur scène. Le théâtre antique favorisait déjà cela : c'est bien le

³⁴⁹ POLVERINI, Léa, *Codicilles au désastre*, op. cit., p. 21-22.

Messenger qui vient faire le récit de la mort d'Œdipe, tout comme dans le théâtre classique où l'on observe Thérémène témoigner, rempli d'effroi et à bout de souffle, de la mort d'Hippolyte. Ce qui nous intéresse surtout, outre cela, est la définition de l'hypotypose que propose Léa Polverini. Pour elle, le procédé provoque un « morcellement de l'image » qui, s'il démultiplie les sensations d'horreur, abolit également le phénomène de leur « représentation [...] au moment même où elle se construit ». Cette définition, qui nous paraît relativement subjective et propre à chacun.e – car qui peut affirmer, avec certitude, que de telles descriptions provoquent inmanquablement, pour tout.e.s les membres du public, une abolition de la représentation de la violence ? – nous semble incomplète. La véritable question que posent ces descriptions est celle, à notre avis, de l'esthétisation de la violence. Car cela est à l'œuvre dans les pièces de Wajdi Mouawad : la force des détails et la « langue très affective » interrogent quant à leur contenu esthétique. En d'autres termes, est-il légitime, sinon éthique, de peindre la brutalité sans s'en détourner, sans l'atténuer si l'on préfère, quitte à troubler, écœurer ou tout simplement atteindre les spectateurs.trices dans leur intégrité morale ?

Il faut dès lors, et afin de répondre à ces interrogations avec précision, replacer l'œuvre du dramaturge dans le cadre de la représentation de la violence dans le théâtre contemporain. À en croire les propos d'Hélène Jaccomard, cette dernière n'est pas rare dans la dramaturgie française. Nous pouvons lire à ce propos :

« Le leitmotiv de la violence envahit pourtant le théâtre depuis plusieurs décennies. Ainsi Jean-Michel Ribes, dans *Monologues, bilogues, trilogues* (1997) pousse ses personnages à la brutalité et la cruauté ; *Papa doit manger* de Marie NDiaye (2003) est une fable d'une extrême cruauté dans un décor de France profonde ; tandis que Philippe Minyana, dans *Inventaires* (2009), fait ressortir la violence anxieuse des médias (Spiess, 2009). [...] Ce qui a changé depuis les années 70 et qui n'a pas été suffisamment relevé, c'est combien l'irruption d'une violence diffuse, globalisée et médiatisée a interpellé certains dramaturges. [...] qui] reviennent sur des violences collectives et extraordinaires [...].³⁵⁰ »

La mise en place d'une dramaturgie de la violence n'est pas seulement à attribuer à Wajdi Mouawad puisque le dispositif théâtral devient pour beaucoup un moyen efficace d'approcher les phénomènes de violence, si ce n'est d'horreur. Il en va de même dans le théâtre québécois, dont le dramaturge est aussi l'héritier, puisque Dominique Lafon écrit par exemple, à propos de la dramaturgie de Gilles Maheu :

³⁵⁰ JACCOMARD, Hélène, « Repenser la représentation de la violence dans le théâtre français contemporain », *Modern & Contemporary France*, « Special issue : Penser la violence en France au XXe siècle », BRAGANCA, Manu, HEATHCOTE, Owen (dir.), 2016, p. 427-428.

« D’aucuns parleraient peut-être d’une certaine complaisance dans la multiplication des images de violence, de destruction et même de viol ; n’est-ce pas plutôt le signe d’une époque où le mal est omniprésent comme l’empreinte d’une obsession pour tout ce qui cause la douleur ? La fureur qui traverse l’œuvre n’a d’égale que la hantise de la blessure qui la parcourt. [...] Comment la colère de ce monde chaotique s’apaisera-t-elle ? Nul ne le sait, l’artiste nous laissant l’entière responsabilité d’en imaginer un autre.³⁵¹ »

Il ne s’agit pas, en ce sens, pour les dramaturges contemporain.e.s de se servir de la violence comme d’une « fin » mais comme d’un « moyen » pour représenter l’époque dans laquelle ils ou elles évoluent. Nous revenons en fait, en quelque sorte, aux propos de Catherine Naugrette – que nous citions lors de notre premier chapitre – qui affirmait qu’il ne s’agissait plus « d’écrire sur la violence, mais bel et bien d’écrire dans la violence³⁵² ». Lorsque Dominique Lafon décrit, en effet, le rôle de l’artiste comme « nous laissant l’entière responsabilité » d’imaginer un autre monde, elle ne parle pas *stricto sensu* de Gilles Maheu, mais utilise le substantif « artiste » dans son acception générique. Il s’agit ici de mettre en exergue le statut de l’artiste au XXI^e siècle qui doit trouver, par l’écriture, une manière d’extérioriser la violence qu’il subit ou qu’il voit se dérouler quotidiennement sous son regard. Il y a en ce sens, à notre avis, une considération éthique quant à la représentation de la violence puisqu’elle amène une réflexion sur les conduites humaines et les valeurs qui les fondent. Ces descriptions brutales que nous citions précédemment, à la frontière, admettons-le, du lisible et de l’illisible, se meuvent progressivement en interpellations, injonctions à repenser, de manière urgente, le monde contemporain. Le théâtre s’empare alors des abysses de l’horreur et de ce que les hommes et les femmes peuvent faire de pire pour refonder une humanité, si ce n’est purgée de toute action immorale ou de toute violence, au moins capable de s’interroger et de se questionner sur ses principes éthiques et moraux. Toute une partie du théâtre contemporain peut dès lors se revendiquer comme un théâtre « coup de poing », expression traduite de l’anglais « In-Yer-Face Theatre » d’Aleks Sierz. Élisabeth Angel-Pérez décrit d’ailleurs ce mouvement, s’il en est un, comme une manière d’entrer « dans l’ère de la Nouvelle Brutalité³⁵³ ». Il est ici question de brutaliser le lecteur ou la lectrice et de les confronter, sans euphémisme, à la violence du monde. C’est le théâtre de Sarah Kane qui, selon Aleks Sierz³⁵⁴, incarnerait au mieux ce théâtre de la brutalité. Si la jeune dramaturge britannique

³⁵¹ LAFON, Dominique (dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Ottawa, Fides, 2001, p. 263.

³⁵² NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés*, op. cit., p. 127.

³⁵³ ANGEL-PÉREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible*, op. cit., p. 13.

³⁵⁴ SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face !: le théâtre britannique des années 1990*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

est surtout connue pour sa première pièce *Anéantis* (*Blasted*) puisqu'elle a déchaîné la critique et provoqué de multiples tollés, en raison, justement, de sa violence ; il n'en reste pas moins qu'elle incarne un tournant majeur dans la dramaturgie européenne contemporaine. Sarah Kane interroge en effet constamment les phénomènes de violences par lesquelles se déchaînent « autant d'abominations historiques, collectives, publiques » qui, « ricochent » néanmoins « sans cesse dans l'intime.³⁵⁵ » Nous trouvons dès lors, dans ce nouveau théâtre de la brutalité, une interrogation éthique qui se pose à l'aune de cette corrélation entre violence collective et drames intimes. Ainsi, comme dans le théâtre de Wajdi Mouawad, une écriture de l'horreur se met en place, comme en témoigne la fameuse « scène du soldat » :

« LE SOLDAT. On était trois –
IAN. Ne me raconte pas.

LE SOLDAT. On est allés dans une maison à la sortie de la ville. Tous partis. Sauf un petit gosse caché dans un coin. Un des autres l'a sorti dehors. L'a allongé par terre et lui a tiré dans les jambes. J'ai entendu pleurer dans le sous-sol. Je suis descendu. Trois hommes et quatre femmes. J'ai appelé les autres. Ils ont tenu les hommes pendant que je baisais les femmes. La plus jeune avait douze ans. Elle pleurait pas, juste allongée là. Je l'ai retournée et –

Et puis elle a pleuré. Je lui ai fait lécher ma queue nickel. J'ai fermé les yeux et j'ai pensé à –

On a tiré une balle dans la bouche du père. Les frères gueulaient. On les a pendus au plafond accrochés par les couilles.

IAN. Charmant.

LE SOLDAT. T'as jamais fait ça ?³⁵⁶ »

Le dispositif dramaturgique porte les stigmates de la violence, marqués par la brutalité de la guerre et la vulgarité. C'est aussi dans *Anéantis* que Ian en vient à manger le corps d'un bébé mort³⁵⁷, l'hypotypose faisant du texte théâtral, par le motif du cannibalisme, le lieu de l'abominable et de l'effroi. D'une manière peut-être plus marquée, Sarah Kane met aussi en scène, dans *Purifiés*, un médecin sadique torturant, tour à tour, un couple homosexuel, une jeune femme cherchant à ressembler à son frère et un jeune homme qui tente d'apprendre à lire et à écrire³⁵⁸. Là où les épisodes de violence apparaissent comme « épiphaniques », à savoir ponctuels chez Wajdi Mouawad, ils sont constants dans les textes de Sarah Kane, et saturent le dispositif théâtral, souvent pensé sous la forme d'un

³⁵⁵ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, « La scène traumatique de Sarah Kane », *art. cit.*, p. 2. Si, chez Sarah Kane, les conséquences des violences collectives sont aussi visibles dans « l'intime », son théâtre ne porte toutefois pas de réflexion, à proprement parler, sur les processus de filiation. En ce sens, sa création est uniquement à mettre en lien avec celle de Wajdi Mouawad par le prisme de certaines problématiques – et, justement, celle des « ricochets » de l'histoire collective dans la sphère intime, qui en est une. Nous l'avons précédemment expliqué avec la réplique d'Hakim, dans *Littoral*.

³⁵⁶ KANE, Sarah, *Anéantis*, traduction de Lucien Marchal, Paris, L'Arche, 1998.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 88.

³⁵⁸ KANE, Sarah, *Purifiés*, traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2002.

huis clos. La dramaturge transforme l'espace du texte qu'elle souhaite dorénavant construire comme une « littérature événement » (« experiential theatre »), plutôt que comme une littérature « monument³⁵⁹ » qui encrypterait, figerait et se présenterait comme une entrave à la réflexion. La violence, supplantée par l'expression de l'horreur chez les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, devient un moyen de rendre visible, d'exposer et de faire vivre à nouveau ses propres mécanismes aux yeux de ces derniers.

II.2. Pour une mise en scène des corps suppliciés

Si le motif de l'hypotypose se présente comme une possibilité de peindre la barbarie, il pose aussi, inévitablement, la question du corps puisque c'est bien contre ce dernier, en effet, que s'expriment souvent les phénomènes de violence. D'ailleurs, le théâtre n'est-il pas l'espace, par excellence, de l'exposition et de la représentation des corps en ce que le dispositif scénique, destiné à être joué, met en scène tout à la fois le corps du personnage et celui du comédien ? Si la question semble rhétorique, il faut néanmoins garder à l'esprit que les dispositifs théâtraux et scéniques du XXe modifient la manière dont la corporalité est mise en scène, parce que les massacres collectifs et leurs conséquences, tant intimes qu'individuelles, l'ont « brutalisée ». Les corps apparaissent ainsi, chez Wajdi Mouawad, comme des corps « suppliciés », au regard de la définition qu'en donne Carine Trévisan :

« L'expérience est d'autant plus traumatisante que, comme l'a montré Alain Corbin, les seuils de la sensibilité se sont modifiés tout au long du siècle précédent, le spectacle du corps supplicié, de l'écoulement du sang – même lorsqu'il s'agit de l'abattage des animaux –, devenant de plus en plus intolérable. Plus – et pis – qu'une brutale régression à un état de barbarie anarchique, la Grande Guerre entraîne une perte de tous les repères symboliques. En elle coexistent en effet pour la première fois à ce point différentes attitudes et différentes temporalités : celles de la haute technicité et celles, immémoriales, de la sauvagerie. Elle est le lieu où se défont les frontières entre le moderne et l'archaïque, le civilisé et le barbare.³⁶⁰ »

Comme nous l'avons déjà évoqué, Carine Trévisan – et elle n'est pas la seule – considère la Première Guerre mondiale comme la matrice des conflits du XXe siècle, notamment car cet événement historique modifie, entre autres choses, notre perception de la corporalité. Le corps devient l'espace sur lequel le supplice s'exerce. Il est là où la blessure se crée, suite à cette « barbarie anarchique ». Certes, d'aucuns pourraient nous

³⁵⁹ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, « La scène traumatique de Sarah Kane », *art. cit.*, p. 2.

³⁶⁰ TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 61.

rappeler que c'était déjà le cas, bien avant la Grande Guerre. Oui, mais ce qui diffère ici tient en ce que ces supplices sont exercés grâce à – ou à cause de – un « haut degré de technicité », laissant par conséquent apparaître de nouvelles manières d'exercer et d'appliquer ladite violence. De plus, rappelons-le, les corps suppliciés se comptent désormais par milliers, ouvrant l'ère des massacres de masse³⁶¹. C'est donc après cette recontextualisation, volontairement courte puisque les enjeux soulevés ont déjà été discutés dans le premier chapitre, que nous pouvons prétendre à étudier la représentation du corps supplicié dans le théâtre du XXe siècle et, plus largement, dans le théâtre contemporain. Chez Wajdi Mouawad, par exemple, la mise en scène du corps se fait souvent au regard, pourrait-on dire, de la violence démesurée de l'ère contemporaine. Autrement dit, ce sont des personnages blessés qui sont mis en scène, victimes des conflits et dont les blessures physiques, parfois meurtrières, sont précisément décrites et présentées aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. Prenons-en pour preuve les dernières scènes de *Ciels*, au moment où une série d'attentats simultanés frappe le monde :

« UNE VOIX. ...a déclaré le chef de la diplomatie. Le monde aujourd'hui a les tympan brisés par un cri qui le laisse sourd et hagard, a-t-il ajouté. Je rappelle que les dernières estimations font état de quatre cents morts et plus de douze cents blessés. On parle ici de véritables scènes d'horreur à l'intérieur des musées où ont eu lieu les attentats. On parle de corps démembrés et de tableaux inestimables déchiquetés. Les enquêteurs parlent ici tous d'une vision inconcevable ! Ce sont des tableaux et des cadavres mélangés, on évoque le sang, on évoque la peinture ; et cette conséquence effroyable, qui a été constatée dans chacun des musées attaqués, semble justement avoir été le but de l'opération... » (C, p. 110)

La description qui est faite témoigne de l'horreur des attaques terroristes. Si c'est, certes, le grand nombre des corps tués qui saisit déjà le public, il s'agit surtout de la brutalité de ces attaques qui ont « démembré » les visiteur.e.s des musées qui l'interpelle. Il n'est plus question de s'attaquer à un seul corps mais de démultiplier les effets d'une barbarie, qui se veut à présent « internationale », transfrontalière, en tuant en un même moment « le plus de personnes possibles ». Cependant, et c'est ce que l'on note aussi, la description paraît presque elliptique en ce que peu de détails sont finalement proposés quant à la manière dont les humains ont été décharnés. On l'a pourtant déjà vu, les descriptions de l'horreur peuvent, chez Wajdi Mouawad, être particulièrement précises. Ce n'est pas réellement le cas au sein de cet extrait car si les corps sont démembrés, aucun détail ni aucune précision ne sont pourtant ajoutés. Ils sont donc, nous le comprenons, soumis à

³⁶¹ On se souvient d'ailleurs du chiffre fourni par Pierre Pachet, en introduction de l'essai de Carine Trévisan, et déjà cité dans ce travail. Il rappelle notamment l'estimation de 320 000 corps de soldats disparus pendant la bataille de Verdun. *Ibid.*, p. 10.

une logique de disparition parce que, mélangés les uns aux autres, ils deviennent privés d'identité. Même si cela n'enlève rien à la brutalité et à l'horreur de l'événement, comme en témoigne par exemple la négation lexicale qualifiant la vision « inconcevable » de cet événement, le public reste confronté à un amas de chair, symbole d'une violence contemporaine poussée à son paroxysme. Nous apprenons en revanche, quelques tirades plus loin, que le fils de l'un des personnages était présent dans l'un des musées : « BLAISE CENTIER. Le fils de Charlie fait partie des victimes de l'attentat qui a eu lieu à Montréal ! » (C, p. 111) Seul le corps du fils retrouve alors une identité, ce qui est un moyen pour le dramaturge, par effet de renversement, de replacer la représentation de la corporalité dans la perspective d'une réflexion sur la filiation. Si tous les corps disparaissent, l'un reste malgré tout « visible », ou du moins nommable : celui de l'enfant. Cela développe évidemment de nouveaux ressorts tragiques au sein du dispositif théâtral. La perte du corps de l'un des membres de la famille, d'ailleurs disloqué mais lié à ceux de tous les autres, provoque un effet de sidération très net et entrave, comme l'affirme Carine Trévisan, tant la pensée que la parole : « Le spectacle de la mort violente, du corps outragé, reste toujours quelque chose de sidérant, expérience d'une intensité trouble face à quoi se défont, même si cela n'est que provisoire, la parole et la pensée.³⁶² » Ainsi les mots chutent-ils face au corps supplicié, puisque la parole n'est plus en mesure de signifier quoi que ce soit. La dernière réplique du père confirme d'ailleurs les propos de l'essayiste :

« 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.

Blaise et Vincent le soutiennent. » (C, p. 113)

La ponctuation expressive et les paroles de Charlie, particulièrement répétitives puisqu'uniquement formées des mêmes groupes lexicaux, deviennent circulaires et ne parviennent pas/plus à se constituer en tant que parole signifiante. Le père est confronté à l'impossibilité de verbaliser ou même d'imaginer la mort de son fils. Ce n'est d'ailleurs

³⁶² *Ibid.*, p. 44.

pas pour rien que la parole didascalique se substitue à la sienne : c'est finalement le dramaturge qui annonce, à demi-mots, la mort de l'adolescent. De la voix du père ne reste alors qu'un cri, cri de mort, en ce que le fils a symboliquement disparu en même temps que son corps explosait. Notons, à ce propos, que lorsque le corps disparaît, chez Wajdi Mouawad, il entraîne souvent une réflexion sur les filiations. Si, dans *Ciels*, il s'agit du fils qui meurt, c'est la mère qui disparaît plutôt par exemple dans *Temps* et ce, dès le début de la pièce :

« BLANCHE LEBLANC. Votre mère s'appelait Jacqueline. Tout le monde l'appelait Jacqy Je ne l'ai pas connue. Elle est morte tout de suite après la fondation de notre ville. Elle s'est aspergée d'essence au milieu de la Forêt de sel. Elle s'est immolée et la forêt s'est enflammée. Aucun arbre n'a repoussé, depuis les bleuets ont recouvert le territoire. Son corps n'a pas été retrouvé. » (T, p. 21-22)

Corps brûlé – supplicié, donc – avant de disparaître totalement, la mère n'est évoquée que par son absence, et les imparfaits employés par Blanche Leblanc le démontrent : on se *souvient* du parent disparu – même si on ne l'a pas connu –, on résiste à l'oubli, on le maintient symboliquement en vie, pourrait-on dire, à défaut de pouvoir lui parler de pleine voix. Ici, la réplique du personnage se transforme en un tombeau, celui de Jacqueline, et joue le rôle de gardien de sa mémoire. Nous pouvons dès lors faire un premier constat : nous sommes régulièrement confrontés, dans le théâtre du dramaturge libano-québécois, à la question des corps douloureux, suppliciés, brûlés, ce qui est, pour lui, une façon de mettre en scène un *topos* d'écriture bien défini : celui des filiations. Il est aisé de le voir à la lecture de *Ciels* ou de *Temps*, tant la corporalité et les problématiques qu'elle soulève (terrorisme, torture, disparition, etc.) conduit à la question de la transmission et du rapport filial. Ce dernier est en effet rompu lors de la mort du fils de Charlie Eliot Johns, tandis qu'il est rendu impossible dans la seconde pièce, le corps de la mère ayant disparu depuis longtemps.

Cependant, mettre en scène le corps supplicié a d'autres fonctions dramaturgiques. Pour ce faire, nous souhaitons ici nous intéresser plus particulièrement à la mise en scène du corps féminin chez Wajdi Mouawad. Cette dernière est d'abord une manière d'aborder la question de l'identité. La très longue réplique de Wahida dans *Tous des oiseaux* le rappelle :

« WAHIDA. [...] L'attentat a tout fracassé et les miroirs se sont cassés et ce qui reste est aussi simple qu'insupportable : je suis Arabe. C'est bête n'est-ce pas ? Ton père avait raison, Eitan. Jamais je n'avais osé me l'avouer. Je suis Arabe et personne ne m'a appris à l'être, au contraire, on a tout fait pour m'en dégoûter. Et j'ai tout fait

pour vomir ça hors de moi. Tout. J'ai blanchi de peau, je me suis *débasanisée*, policée à fond. [...] C'est ça la vérité sur Wahida, Eitan. Depuis que je suis née on m'a appris à mépriser, à détester tout ce qui pouvait être arabe, sauf la bouffe, et c'est tout ça qui m'explose au visage de cette guerre. 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 ! » (*Tdo*, p.70)

Par le biais d'une assimilation corporelle contrainte, le personnage exprime ici un trouble identitaire qu'il nous faut souligner. Wahida a en effet appris à ne plus être « arabe » et, pour ce faire, a progressivement tenté de faire disparaître les « indices » corporels qui auraient justement pu refléter son identité ou, en d'autres termes, rendre visible « ses origines ». C'est alors dans cet effacement du corps, à présent « débasanisé » (comprendons par-là caché, blanchi, et d'une certaine manière, travesti) que l'identité du personnage semble finir par s'écrire. Par un phénomène de dépossession qui relève d'une assimilation³⁶³, c'est en effet son corps qu'elle a essayé, malgré elle, de faire disparaître en tentant d'atteindre « l'idéal d'un corps occidental ». Cette métamorphose, ou plutôt cette injonction collective, a été plus ou moins contrainte par un ensemble de diktats sociaux, culturels et identitaires que la bien-aimée d'Eitan met en exergue par le biais de tournures impersonnelles : « on a tout fait », « on ne m'a pas appris », etc. Néanmoins, et cela est facilement compréhensible, cette réplique marque un point de rupture en ce que l'emploi de pronoms indéfinis permet *in fine* au personnage de se désolidariser de la « pensée occidentale » et de retrouver, peut-être, son « arabité ». C'est en tout cas en ce sens qu'elle énonce : « les miroirs se sont cassés ». Pour la première fois depuis le début de la pièce, il lui paraît impossible de se reconnaître dans l'image d'un corps américanisé, blanc et finalement assimilé. C'est ainsi que Wahida, par un phénomène de renversement, retrouve finalement son origine et son identité, peut-être, en refusant de faire de son corps un espace de travestissement. De plus, si le corps de Wahida apparaît *a priori* aux spectateur.trice.s comme l'espace d'un clivage identitaire³⁶⁴, il se définit aussi au travers de son genre :

« WAHIDA. [...] Ma chance aura été cette beauté qui aveugle le monde et j'ai tout misé dessus, belle bouche, taille fine, gros seins, belles fesses et plus personne pour dire tu as vu l'Arabe, mais tu as vu la chienne, je me suis réduite à n'être plus qu'un trou, et dans cette Amérique qui m'a vue grandir, cet Occident si libre, si ouvert, où tout nous est offert, cette Amérique si puissante, si vaste, si énorme, je préférerais mille

³⁶³ Terme dont nous pouvons très facilement expliciter le sens grâce à la définition proposée par le TLFi : « Action de rendre semblable et même identique à quelqu'un ou à quelque chose, soit par intégration complète dans un autre être ou une autre substance, soit par une comparaison procédant d'un acte de jugement ou de volonté. »

³⁶⁴ Puisqu'il s'agit bien pour Wahida de revendiquer une identité à partir de la manière dont elle considère et décrit son corps.

fois qu'on me pense bonne à baiser plutôt qu'on me crache au visage le mot arabe, mille fois plus être traitée de pute que d'Arabe ! » (*Tdo*, p. 70)

Domine ici l'idée d'un corps qui s'est aussi métamorphosé pour répondre à un ensemble de canons esthétiques : « belle bouche, taille fine, gros seins, belles fesses » qui réduisent considérablement la perception du corps féminin. Il s'agit pour Wahida de dénoncer le regard que porte l'Autre sur ce qu'on pourrait nommer la « féminité » mais aussi la manière dont tout un système de pensée contraint les femmes à porter, *malgré elles* disions-nous, une vision réductrice de leur propre corporéité. La parole de la jeune femme se présente toutefois comme émancipatrice, si ce n'est politique, puisqu'elle récuse violemment le phénomène d'enfermement qu'elle est obligée de subir. Elle en vient même à confronter l'Amérique à ses propres limites par l'emploi répétitif d'adverbes d'intensité : « cet Occident si libre, si ouvert [...] si vaste, si énorme », Occident qui rend d'ailleurs « si » piètre, nous le comprenons, la condition des femmes. À préférer être « traitée de pute [plutôt] que d'Arabe », Wahida insiste également sur la façon dont le corps des femmes est très (pour ne pas dire « trop ») facilement « sexualisable ». Devenue « un trou », la femme, à en croire les propos du personnage, serait alors réduite à son sexe, et aux deux fonctions que l'imaginaire collectif semble lui attribuer : enfanter et donner du plaisir. Notons, d'ailleurs, que cette hypersexualisation du sujet féminin va évidemment être exacerbée pendant les périodes de conflits. Véritable zone de guerre, le corps se meut en effet progressivement et symboliquement en terre à conquérir et devient, pour les hommes, un moyen de « marquer leur territoire ». Plusieurs analyses d'Evelyne Accad vont d'ailleurs en ce sens, notamment lorsqu'elle affirme, en reprenant les termes de Jean-William Lapierre, que la plupart des modèles économiques valorisant les exploits guerriers « sont les racines de la domination de l'homme et de l'oppression de la femme.³⁶⁵ » De ce corps qui est finalement celui de l'opprimée naissent des rapports de force entre l'expression d'un machisme de guerre et une volonté, pour les femmes, d'y résister. La guerre qui s'enracine dans les régions proche-orientales réaffirme, en ce sens, la conquête des hommes sur le corps des femmes puisque ces derniers utilisent leur « pénis comme il[s] utilise[nt leur] fusil : pour conquérir, dominer et posséder. [...] Ce phénomène existe dans presque toutes les civilisations. Il y a une relation entre virilité, violence et guerre.³⁶⁶ » Le corps féminin se transforme en objet, expression d'une

³⁶⁵ ACCAD, Evelyne, *Des femmes, des hommes et la guerre. Fiction et réalité au Proche-Orient*, Paris, Côté-femmes, « Femmes et changements », 1993, p. 35.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 47. Nous précisons qu'il ne s'agit pas, à travers cette citation, de réduire les sociétés proche-orientales à ces affirmations.

domination physique, qui est destiné à être souillé, sali, martyrisé, avant d'être, très souvent, tué. Les descriptions que portent, à bout de souffle, Nawal Marwan lors de son procès, en sont d'ailleurs le reflet :

« NAWAL. [...] 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. » (I, p. 102-103)

Prisonnière de son bourreau, Nawal Marwan a éprouvé les tortures infligées à son corps, ici « espace » à souiller et à brutaliser. La description faite par le personnage est d'ailleurs structurée de manière à interpeller progressivement l'auditoire. Si les premières violences stupéfient déjà, d'autant plus que le procédé anaphorique vise à insister sur les sévices physiques, les plus intimes sont cependant évoquées à la fin de l'extrait. Ce sont peut-être, nous pouvons l'imaginer, les plus douloureuses car elles créent, en plus des multiples blessures corporelles, des traumatismes physiques et psychologiques. D'ailleurs, le trauma subi par le corps de Nawal Marwan ne « guérit » pas, pourrait-on dire puisqu'elle précise également : « NAWAL. [...] 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. [...] Comment leur parler de vous, leur parler de leur père, leur parler de la vérité qui, dans ce cas, n'était qu'un fruit vert qui ne mûrirait jamais ? » (I, p.103) La grossesse est ici décrite de manière particulièrement dépréciative puisqu'elle devient « une infecte torture³⁶⁷ ». On remarque donc clairement que « l'empreinte de la guerre sur le corps féminin se manifeste de la façon la plus troublante dans l'atteinte à la maternité³⁶⁸ », comme l'écrit Carine Trevisan. Troublante, sinon violente, la trace de la guerre sur le corps féminin tend finalement, elle aussi, à s'inscrire au sein des filiations. Car que dire aux jumeaux sinon qu'ils sont nés d'un viol au fond d'une cellule de Kfar Rayat ? Comprendons que le corps de la mère devient « le lieu » où *se jouent* les filiations (l'enfant qui est conçu dans le ventre de la mère) autant qu'il les *déjoue* (les filiations sont

³⁶⁷ Cette périphrase répond d'ailleurs à la description que fait Simon de lui-même au début de la pièce : « SIMON. Pourquoi dans son putain de testament elle ne dit pas une seule fois le mot *mes enfants* pour parler de nous ?! Le mot *filis*, le mot *filie* ! Je ne suis pas cave ! Je ne suis pas cave ! Pourquoi elle dit les jumeaux ?! « La jumelle le jumeau, enfants sortis de mon ventre », comme si on était un tas de vomissure, un tas de merde qu'elle a été obligée de chier ! Pourquoi ?! », MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, op. cit., p. 21.

³⁶⁸ TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, op. cit., p. 117.

« troubles » puisque, dans notre cas, Abou Tarek viole sa génitrice). La guerre fait alors éclater, à travers le corps maternel, la linéarité des filiations et oblige les personnages à garder le silence, à se taire pour ne pas révéler les vérités qui, finalement, les blessent tellement qu'elles ne peuvent être verbalisées. Car si Nawal Marwan se tait, dans *Incendies*, c'est bien, nous semble-t-il, pour protéger ses enfants de leur propre filiation, inaudible, intransmissible, puisque incestueuse et pervertie par la violence. Le viol³⁶⁹ et plus largement les violences sexuelles comme « lieu[x] de toutes les expérimentations³⁷⁰ » font éclater les transmissions, laissant les héritier.ère.s en déshérence³⁷¹. Que reste-t-il, dès lors, si ce ne sont les corps de « mères mortes », ainsi définis par Carine Trevisan : « La mère morte est une mère qui demeure en vie mais qui, absorbée par un deuil, une perte, devient pour l'enfant dont elle doit prendre soin une « figure lointaine, atone, quasi inanimée ». Mère morte, donc, car morte psychiquement aux yeux de cet enfant.³⁷² » Cette définition correspond à la figure de la mère dans la création mouawadienne, où certaines mères doivent faire le deuil de leur propre perte, de leur corps souillé et martyrisé, mais aussi de leur maternité. Les héritier.ère.s sont en ce sens privé.e.s de « mère » et ne bénéficient que d'une présence absente, lointaine, qu'ils ou elles ne comprennent pas toujours. En témoigne par exemple Simon qui n'arrive justement pas à donner de sens au silence de Nawal Marwan :

« SIMON. [...] Pendant dix ans elle passe ses journées au palais de justice à assister à des procès sans fin de tordus [...] puis, du jour au lendemain, elle se tait, ne dit plus un mot ! Cinq ans sans parler, c'est long en tabarnak ! Plus une parole, plus un son, plus rien ne sort de sa bouche ! » (*I*, p. 23)

Cette incompréhension du fils est ici facilement repérable, ne serait-ce que par la répétition de modalités exclamatives, qui servent évidemment à la mettre en exergue. Il

³⁶⁹ Le viol est aussi présent dans *Forêts* mais d'une autre manière cependant. Odette, enceinte, et qui est la femme d'Albert, lui fait croire que sa grossesse est, justement, le fruit d'un viol dans les mines. Or, il n'en est rien. Le père des jumeaux est en fait Alexandre, le père d'Albert. Nouvelle situation d'inceste donc, qu'Albert ignore totalement. Une nouvelle fois, les filiations deviennent « troubles » puisque scellées par le silence. C'est d'ailleurs en ce sens que Charlotte Farcet affirme, dans la postface de la pièce : « L'histoire est vertigineuse. Née du temps, *Forêts* est tentaculaire : elle embrasse sept générations, traverse cent cinquante ans, et les horreurs d'une Histoire qui ont fondé le monde contemporain. Tout s'y multiplie et s'y démultiplie, naissances, morts, abandons. Les silences s'additionnent, celui d'Alexandre sur la mère d'Albert, celui d'Odette sur le père de ses premiers enfants, celui de Luce sur sa mère. [...] » Il s'agit donc bien, à travers le corps de la mère, de rendre les lignages généalogiques opaques, « troués » parce que gangrénés par la honte. MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 179-180.

³⁷⁰ ACCAD, Evelyne, *Des femmes, des hommes et la guerre*, *op. cit.*, p. 49.

³⁷¹ Nous développerons cette notion dans la deuxième partie de la thèse mais il nous semble utile de présenter, ici, les premiers éléments nous permettant d'analyser le corps maternel comme tout à la fois corps supplicé et aussi espace qui invitera les héritier.ère.s à débiter leur quête des origines – et donc à entretenir, de nouveau, une réflexion concernant les filiations.

³⁷² TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 108.

en va de même dans *Fauves*³⁷³ ou encore dans *Tous des oiseaux*, lorsque David reproche à sa mère de l'avoir abandonné, sans en connaître la cause : « DAVID. Être abandonné par ta mère te vaccine contre la trahison. » (*Tdo*, p. 43) À travers le motif de l'abandon, Leah est bien morte aux yeux de David, du moins symboliquement, puisqu'incapable, pourrait-on dire, de se « comporter » comme une mère « aimante et protectrice ».

Enfin, et pour finir, le corps de la mère doit enfin être mis en perspective avec le corps de l'enfant qui, lui aussi, est à interroger dans les fables mouawadiennes. Plus généralement, le corps de l'enfant est souvent mis en scène dans les théâtres du traumatisme des XXe et XXIe siècles³⁷⁴. Sa place centrale est soulevée par Delphine Lemmonier-Textier qui avoue, au regard du théâtre de Caryl Churchill :

« Comme le souligne Kritzer, l'utilisation par Churchill d'un enfant comme personnage principal montre le processus de contamination par la violence et le mal, dont l'origine est l'univers des adultes, et les relations de pouvoir qui le régissent. [...] Le paradigme de l'enfant pour représenter l'innocence parcourt l'ensemble des théâtres du traumatisme, depuis la lapidation du landau dans *Sauvés* d'Edward Bond jusqu'au bébé mort, déterré puis dévoré par Ian dans *Anéantis* de Sarah Kane.³⁷⁵ »

Si le corps de la mère apparaît d'ores et déjà, en termes de dramaturgie, comme un moyen d'interroger la question des filiations ; celui de l'enfant questionne à son tour – bien que différemment – les relations qui unissent plusieurs générations entre elles. En d'autres termes, c'est à travers le corps de l'enfant que se jouent (et se transmettent) aussi les phénomènes de violence, que ce dernier hérite d'ailleurs de ses ascendants.e.s. Plus précisément, mettre en scène un enfant vient représenter, là aussi, la propagation des violences entre les générations. Corps métaphorique, l'enfant devient le symbole, nous semble-t-il, du paroxysme d'une violence déraisonnée et absurde et éveille ainsi chez les lecteurs.trices / spectateurs.trices un très fort sentiment de pitié. En effet, puisqu'il est privé de défense et rarement responsable de ce qui lui arrive, l'enfant a en effet cette capacité à émouvoir et à « sidérer » le public. D'ailleurs, ce n'est pas pour rien si Delphine Lemmonier-Textier donne les exemples d'Edward Bond et de Sarah Kane, étant donné qu'ils se sont tous deux servis du corps de l'enfant pour représenter la brutalité de leur époque. Nous pouvons rapidement revenir sur celui qui est dévoré dans *Anéantis* :

³⁷³ *Fauves* dont nous ne pouvons citer aucun extrait, puisque la pièce n'est toujours pas publiée, à ce jour. Cette dernière n'a été « que » représentée au théâtre national de La Colline.

³⁷⁴ Nous pouvons ici faire référence à l'ouvrage dirigé par Georges Banu qui tente d'analyser, de manière diachronique, la représentation de la mort de l'enfant dans le champ théâtral. Voir BANU, Georges (dir.), *L'enfant qui meurt*, Paris, L'Entretemps, 2010.

³⁷⁵ PAGE, Christiane, *Écritures théâtrales du traumatisme*, op. cit., p. 163-164.

« *Noir.*
Lumière.

Ian arrache la croix du plancher, défonce les lames du parquet et sort le corps du bébé.

Il le mange.

*Il remet dans le trou le drap dans lequel le bébé était enveloppé.
Un temps. Puis il se glisse à son tour dans le trou et s'allonge, le visage émergeant du plancher.³⁷⁶ »*

Si cette scène paraît tant insoutenable, c'est bien car il est question du corps d'un enfant qui, après avoir été déterré, est entièrement dévoré. On comprend pourquoi cet épisode au caractère cannibale et nécrophile ait pu offenser la morale et provoquer le déchaînement de la critique³⁷⁷. Néanmoins, ce sont peut-être justement ces effets de réprobation que le théâtre contemporain doit chercher à provoquer afin de sensibiliser, si ce n'est faire réfléchir les lecteurs.trices / spectateurs.trices, par un principe de sidération, aux conséquences, entre autres, de la guerre. Le corps de l'enfant se présente dès lors, et à son tour, comme un corps supplicié. C'est d'ailleurs la violence des adultes qui se déchaîne sur lui, comme en témoignent certains épisodes décrits dans le théâtre de Wajdi Mouawad. L'exemple le plus connu est la mort de l'enfant lors de la fusillade du bus de réfugiés :

« NAWAL. [...] 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 ! » (*I*, p. 72-73)

La description est organisée de sorte que, petit à petit, l'attention des lecteurs.trices/spectateurs.trice soit portée sur le corps de l'enfant. Wajdi Mouawad utilise ce que l'on nomme au cinéma l'effet de « zoom », la focale se fixant en fait sur un détail qui prend une place centrale à l'écran. C'est ici le même procédé : la description débute sur l'incendie du bus avant de se concentrer, petit à petit, sur la peau de l'enfant « qui a fondu ». On assiste alors à un procédé de dramatisation qui vise à représenter l'extrême violence des rapports humains en temps de guerre. Mais, plus que cela, le corps de

³⁷⁶ KANE, Sarah, *Anéantis*, op. cit., p. 88-89.

³⁷⁷ Les exemples sont multiples mais nous pouvons citer les propos de Julien Thèves qui dans l'une de ses séries « Documentaires » explique le fait suivant, dans une émission consacrée à Sarah Kane : « En 1995, alors que Sarah Kane n'a que 23 ans, *Anéantis* est créée au prestigieux Royal Court de Londres. Et c'est l'esclandre, l'émeute, le scandale ! La pièce est vilipendée, elle choque par sa violence et les atrocités qu'elle contient (viol, sodomie, dévoration de bébé, avalement de globes oculaires...) ». THÈVES, Julien, « Sarah Kane (1971-1999), anéantie », émission « Documentaires. Une vie, une œuvre », France Culture, le 25 novembre 2017.

l'enfant est aussi le corps de la disparition et de l'enlèvement. Constamment arraché aux bras de ses parents, il est celui que l'on perd et dont on cherche inlassablement la trace, dans la création mouawadienne. Les exemples sont nombreux, à commencer par *Sœurs*, pièce dans laquelle Geneviève Bergeron explique :

« GENEVIÈVE BERGERON. [...] Irène était comme ma grande sœur, elle était pour moi ce mot rempart, ce mot bouclier. J'étais trop petite pour me souvenir de son arrivée et déjà trop grande pour oublier son départ lorsque la porte s'est ouverte et qu'une Indienne, sa sœur de sang, est entrée « ma petite sœur n'a rien à voir à faire icitte » et la prenant par la main elles sont parties à tout jamais.³⁷⁸ » (*S*, p. 43)

Le contexte, il est aisé de le comprendre, est celui des politiques d'assimilation canadiennes du XXe siècle. Ce sont ici les peuples amérindiens qui en sont les victimes et le corps du jeune enfant symbolise ces violences, qu'il est possible de qualifier de « politiques ». Le corps, en mouvement, est ainsi arraché à sa famille, « déraciné » pourrait-on dire, et en vient finalement à briser la linéarité des filiations. Le procédé est le même dans toutes les pièces de Wajdi Mouawad : là où l'enfant a disparu, la filiation apparaît comme incomplète (car aucun héritage ni aucune transmission ne sont plus possibles) et, en conséquence, une quête se met en place pour *re-trouver* le corps perdu. Dans *Sœurs*, par exemple, Geneviève Bergeron demande à sa secrétaire, Virginie, de retrouver sa sœur, qui y parvient finalement (*S*, p. 49). Cette pièce n'est pas l'unique exemple puisque le corps de l'enfant disparaît aussi dans *Incendies* lorsque Jihane, la grand-mère de Nawal, lui adresse ces paroles :

« JIHANE. Alors tu choisiras. Garde cet enfant et à l'instant, à l'instant, quitte les vêtements que tu portes et qui ne t'appartiennent pas, quitte la maison, quitte ta famille, ton village, tes montagnes, ton ciel et tes étoiles et quitte-moi... [...] Quitte tes vêtements et agenouille-toi !

Nawal s'agenouille.

Tu resteras à l'intérieur de la maison comme cette vie est à l'intérieur de toi. Elhame viendra sortir cet enfant de ton ventre. Elle le prendra et le donnera à qui elle voudra. » (*I*, p. 37)

³⁷⁸ Ce récit se rapproche d'ailleurs fortement de celui de Shelly qui, dans *Anima*, dénonce les politiques d'assimilation en racontant son histoire : « Tu sais ce que c'est l' « intégration canadienne » ? [...] Tous les Amérindiens de mon âge te raconteront la même histoire. Tu es dans la cour de ta maison, tu joues dans la neige, une voiture s'arrête, un gars de la Gendarmerie royale du Canada descend, cogne à ta porte puis entre. [...] Le gars parle à ta mère puis ta mère fait un signe de la tête dans ta direction comme pour dire : « Est là. » Elle te regarde même pas. Quelque chose se termine. [...] il t'attrape le bras et te fait monter dans le char. [...] Le char démarre. Tu as juste le temps de regarder à travers la porte-patio de la ta maison pour avoir un regard de ta mère. Mais ta mère a le dos tourné. Et ton cœur se crève. [...] J'ai été placée dans une famille blanche du sud de l'Ontario, à plus de sept cents kilomètres de la réserve où je suis née. Tu comprends ? », MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, op. cit., p. 230-231.

La dernière phrase demeure la plus importante puisqu'il sera impossible pour Nawal, semble-t-il, de retrouver son enfant. Il y a donc, pour certains personnages, une impossibilité de construire une filiation qui soit bel et bien « linéaire » en ce que les liens du sang se défont, le corps de l'enfant étant tantôt transporté « à plus de sept cents kilomètres » de sa mère, tantôt offert à « qui voudra ». Qui plus est, le corps de l'enfant peut également être déplacé, comme c'est le cas dans *Forêts*, entre autres à cause de la Seconde Guerre mondiale. L'exemple le plus révélateur est celui de Luce Brouillard, fille de Sarah et Samuel, tous deux résistants pour le réseau Cigogne. L'histoire de cette famille se complique lorsque Samuel est arrêté et gazé. Sarah Cohen, la mère, souhaite protéger sa fille et décide donc de la confier à un aviateur pour qu'elle soit amenée aux États-Unis et être ainsi placée en sécurité : « [...] Sarah a voulu protéger sa fille en la confiant à un aviateur. » (*F*, p. 149) Ce n'est néanmoins pas Sarah Cohen qui lui transmet son enfant, mais plutôt Ludivine Brouillard, sa meilleure amie, qui offre son nom à l'enfant pour que son patronyme n'ait pas de « connotation » juive. La filiation se complexifie à nouveau puisque Ludivine Brouillard adopte, symboliquement, l'enfant :

« LUDIVINE. Nous n'avons pas beaucoup de temps. Comment vous appelez-vous ?
DAVID A. STURTON. David A. Sturton. [...]
LUDIVINE. Voici un bébé que vous allez emmener avec vous jusqu'en Amérique, vous allez sauver sa vie comme nous, nous sauvons la vôtre. Vous comprenez ? [...]
Si quelqu'un vous demande son nom avant que vous ne soyez en Amérique, vous direz qu'elle s'appelle Luce Brouillard et qu'elle est la fille de Ludivine Brouillard.
O. K. ? Voici de faux papiers pour l'enfant. Quand cette guerre se terminera, vous lui direz que sa mère reviendra la chercher. Vous lui direz. » (*F*, p. 150)

C'est ainsi que l'enfant disparaît en traversant l'Atlantique pendant que, sur le continent européen, Ludivine Brouillard est déportée et tuée à Treblinka, après avoir sacrifié sa vie pour Sarah Cohen – voilà par ailleurs, là aussi, un nouveau corps supplicié... Comme le ventre de la mère, le corps de l'enfant se retrouve donc être « l'épicentre » d'une réflexion sur les filiations puisqu'il introduit si ce n'est une rupture, du moins un éclatement des généalogies. Tout l'enjeu des fables mouawadiennes se construit dès lors dans cette volonté de retrouver le corps disparu ou, s'il est mort, d'en conserver la mémoire (comme nous l'avons précédemment étudié, par exemple, dans la pièce *Temps*) pour, certes, inviter à refaire société, mais aussi à reconstituer tant bien que mal, à l'échelle de la fiction, les lignages généalogiques. De fait, la mise en scène du corps supplicié – que ce soit celui du père, de la mère, de la femme ou de l'enfant – aboutit nécessairement, à notre avis, à un questionnement sur la problématique filiale, chère à Wajdi Mouawad.

II.3. De la nécessité de « forcer le regard » : de la violence au questionnement sur l'horreur

Il faut enfin, pour clore cette réflexion sur les dramaturgies de la violence, interroger leur sens, et notamment leur signification éthique. En effet, si mettre en scène au sein de la fable théâtrale les phénomènes de brutalité parfois poussés à leur extrême (témoignages, hypotyposes, éclatements et disparitions des corps, scènes de torture, etc.) relèverait de la responsabilité des artistes, il n'en reste pas moins que c'est peut-être aussi une manière pour les écrivain.e.s qui ont fait l'expérience de la guerre, de s'en « affranchir ». Il faut alors distinguer deux enjeux de la mise en scène de violence mais, nous y venons enfin, de l'horreur³⁷⁹ dans le théâtre du dramaturge et dans les dramaturgies contemporaines. La première est « la nécessité », pour reprendre les termes de Wajdi Mouawad lui-même, de l'extérioriser, et, dans une certaine mesure, de la transmettre à celles et ceux qui peuvent l'entendre. L'enjeu éthique se situe ici – ce que nous formulions déjà au regard des littératures du témoignage – dans la transmission d'un récit ou d'un événement vécu, traumatique ou non. À ce propos, le directeur artistique de La Colline nous confiait le propos suivant, lors de notre entretien : peindre l'horreur participe d'une « nécessité » qu'il caractérise ainsi :

« Qu'est-ce que la nécessité ? Il y a des expériences qui peuvent néanmoins nous la faire comprendre très concrètement. Par exemple, on vous met la tête sous l'eau, au bout d'une minute : vous allez avoir une nécessité. Vous allez la sentir, cette nécessité ! Puis si je vous maintiens la tête sous l'eau, cette nécessité va devenir violente. Vous allez devenir très violent. Donc c'est cela la nécessité, ce n'est pas autre chose. Si c'est autre chose, alors ça a un autre nom : besoin, désir, envie...³⁸⁰ »

Cette définition que nous donne Wajdi Mouawad devient, selon nous, une manière de (re)lire son œuvre en ce que sa création théâtrale est impulsée, en partie du moins, par cette « nécessité » de devoir certes écrire, mais aussi d'extérioriser ses traumatismes d'enfance et l'horreur qu'ils ont produite chez lui. Car ce qu'il essaie ici de nous dire est que les blessures de son passé – d'ailleurs causées par la violence extrême des humains – ne peuvent (plus) être contenues, tuées. Elles doivent, par nécessité, être verbalisées et écrites

³⁷⁹ Il faut préciser que nous entendons ici le terme d' « horreur » selon la définition qu'en donne, par exemple, le TLFi : « Violent saisissement d'effroi accompagné d'un recul physique ou mental, devant une chose hideuse, affreuse. [...] Violent sentiment d'aversion morale, de dégoût. » Il s'agit, en ce sens, de se placer du côté des émotions et des sentiments provoqués par les situations de violence auxquelles a assisté le dramaturge et qui relèvent, selon lui, du cauchemardesque.

³⁸⁰ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 168.

afin que l'artiste puisse, d'une certaine manière, s'en libérer. C'est d'ailleurs ce qu'il précise lui-même, à la suite de notre entretien :

« Oui, quand on parle de nécessité, on ne dit jamais : « Oh, chouette, je ressens la nécessité de... ». Non, le nécessaire relève du cauchemar. Tout le temps. La nécessité c'est celle de se sortir du cauchemar. Donc il y a parfois une nécessité à faire entendre, au-delà du supportable, la fracture majeure qu'on a pu vivre à un moment donné. Faire sentir ce sentiment d'injustice abyssale, qui n'a pas été dit, réparé, reconnu, avec lequel on est enterré, qui nous noie ou, justement, qui nous met la tête sous l'eau, qui exige à un moment donné une sorte de sortie telle qui fait en sorte que l'écho parvienne. Alors cet écho peut devenir inaudible pour certains, mais d'autres l'entendront.³⁸¹ »

Peindre l'horreur, celle qui a été vécue, ressentie et qui relève du « cauchemar », s'exprime comme une façon de rendre visible et de rendre audible, paradoxalement, ce qui est par définition *insupportable*. Apparaît donc l'idée de devoir forcer le regard et l'écoute des lecteur.trice.s/spectateur.trice.s, pourrait-on dire, pour que ces dernier.ère.s ressentent le désastre et tentent de *se mettre à la place* de l'artiste. La mise en scène de l'horreur relève donc d'un double processus. C'est tout d'abord une dynamique cathartique qui est à l'œuvre et qui permet au dramaturge de s'affranchir, toutefois jamais totalement, de cette douleur qui, pour reprendre la métaphore mouawadienne « lui met la tête sous l'eau ». Mais cette mise en scène questionne aussi une certaine esthétique de la réception, puisqu'elle est destinée au public qui peut, à présent et à son tour, être hanté par ce que le dramaturge raconte. Il faut « que l'écho parvienne », que la parole joue son rôle de transmission et de partage. En ce sens, décrire l'horreur a des fonctions communes avec l'acte du témoignage puisque l'un comme l'autre appellent à briser les défenses des lecteurs.trices/spectateurs.trices et à « signaler », c'est-à-dire à révéler ce qu'on nomme « l'obscène ». Ce sont là les thèses avancées par Ross Chambers, qui écrit : « The untimely signposting of the obscene is incompatible with habits, conventions, and clichés because its crucial task is to awaken its audience from the grip of such cultural » Dalmane.³⁸² » Mettre en scène l'horreur et révéler l'obscène (ce qui est, par définition et toujours selon l'essayiste, sémantiquement lié à « l'obscur ») est un moyen de signifier la violence de manière *ob-scène*. C'est une représentation qui vise à blesser la pudeur « en face de » (comme le signifie le préfixe *ob-*) de la scène. Le théâtre,

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² CHAMBERS, Ross, *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, & the Rhetoric of Haunting*, University of Michigan Press, 2004, p. 30. Nous traduisons: «Signaler l'obscène est incompatible avec nos us et coutumes, nos conventions et nos clichés parce que, cruciale, sa mission est de nous réveiller de notre léthargie culturelle».

puisqu'il s'agit ici d'appliquer les propos de Ross Chambers aux pièces de Wajdi Mouawad, réveille, par nécessité, l'auditoire à travers cette « rhétorique de l'interpellation³⁸³ » qu'est le recours à l'esthétique de l'horreur. Pour reformuler, si les scènes la représentant ne sont pas, chez Wajdi Mouawad, des témoignages historiques ; il n'en demeure pas moins qu'elles paraissent être une manière efficace de forcer le regard du public, de le contraindre à voir ce qui se présente devant lui – l'obscène – afin de le « réveiller » ou plus encore, de le déranger. Il s'agit par-là de faire entendre une réelle détresse, détresse cauchemardesque, conséquence d'une fracture provoquée par la violence de l'Histoire chez l'écrivain.e et de la partager pour, peut-être, briser « l'inaudibilité culturelle » et sociale, à notre avis, qui l'entoure.

Nous en venons à présent au deuxième enjeu de la représentation de l'horreur, notamment, au sein de la cellule familiale. Il s'agit en effet d'éviter ce processus « d'inaudibilité culturelle » et c'est pourquoi Sarah Kane, elle aussi, décide de peindre des phénomènes de violence et l'horreur qui en résultent. Élisabeth Angel-Perez reprend d'ailleurs les termes de la dramaturge anglaise et explique :

« Retravaillant, en quelque sorte, l'*esse est percipi* (« être c'est être perçu ») de Berkeley, Sara Kane déclare : « Quand j'ai lu *Sauvés*, j'ai été profondément choquée par la lapidation du bébé. Puis je me suis dit... si on prétend qu'on ne peut pas représenter quelque chose, alors... on nie son existence, et ça c'est quelque chose d'extraordinairement borné.³⁸⁴ »

Les propos de l'essayiste rejoignent le fait que la représentation de l'horreur (de laquelle découle, rappelons-le, l'*ob-scène*) vient « défier la morale » et, par un phénomène paradoxal, la refonde. Si Ross Chambers emploie, quant à lui, la métaphore du tranquillisant « Dalmane », c'est aussi pour signifier notre endormissement et notre posture jugée indubitablement passive. Dans ce cas, ne pas mettre en scène l'horreur serait un moyen de « protéger » les spectateurs.trices et de les abandonner à ce même état de léthargie et par conséquent, d' « inaudibilité culturelle », tant nos habitudes participent encore à ne pas nous révolter ou à ne pas nous interroger sur ce qui nous entoure. Or, à l'inverse, Wajdi Mouawad et Sarah Kane font le pari de la représentation de la violence et de la brutalité, dans leurs manières d'appréhender le réel. Les hypotyposes par exemple, sans détour ni euphémisme, rendent « visible » l'horreur qu'elles décrivent (puisqu'elles prennent le parti de ne pas enfouir ou d'encrypter, disions-nous précédemment) et font du théâtre le lieu d'une réflexion collective – à partir d'une expérience *a priori* individuelle.

³⁸³ Ce que Ross Chambers nomme « rhetoric of address », *ibid.*

³⁸⁴ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible*, *op. cit.*, p. 14.

D'ailleurs, ce n'est peut-être pas pour rien si Élisabeth Angel-Perez insiste sur la locution bien connue de Berkeley, « *esse est percipi* », parce qu'elle réaffirme ainsi le lien tenu entre le théâtre et l'observation. Mettre en scène rend en effet visible puisque, nous le savons, le théâtre demeure, étymologiquement, « le lieu d'où l'on voit » (de sa racine grecque *theatron*). Se résoudre à ne rien cacher et à tout représenter permet aux lecteurs.trice.s / spectateurs.trice.s, si ce n'est de se reconnaître dans ce qui est joué, au moins de l'entendre, de l'observer et d'être confronté.e.s à des scènes si insupportables soient-elles. Cet effet de sidération, provoqué par un sentiment d'horreur, devient alors l'un des enjeux fondamentaux du théâtre contemporain. Edward Bond, surtout connu pour ses *Pièces de guerre*, avoue en ce sens – et tout comme Wajdi Mouawad – la « nécessité » de mettre en scène « des situations extrêmes [puisque] ce n'est que dans cette extrémité qu'on découvre le besoin radical d'être humain et que l'humanité est créée.³⁸⁵ » Ces propos sont d'une certaine manière à l'image de ceux d'Élisabeth Angel-Perez qui voyait dans la représentation de l'horreur³⁸⁶ de pouvoir, paradoxalement, la refonder. Ce détour n'est ainsi pas à comprendre comme une sorte d'exagération macabre, ou une volonté de faire de l'horreur un motif purement esthétique, mais s'inscrit plutôt dans un principe de révélation ou de dévoilement d'une humanité nouvelle. Confronté à sa propre mise à l'épreuve, le public est contraint de repenser son humanité afin d'imaginer de nouvelles sociétés, peut-être pacifiées, ou du moins purgées de ses principes de violence. Projet utopique, diraient certain.e.s, idéaliste peut-être, mais pour autant structurant, le théâtre apparaît dans sa volonté de renouveler notre façon de penser la violence, à l'échelle de la *polis*, mais aussi au sein des cellules familiales, ce qui en fait un art de l'urgence : urgence à dire, à penser et à refaire société ensemble.

La lecture que nous proposons ici n'est pas un moyen, précisons-le, de légitimer à nouveau la saturation de la violence et de l'horreur qu'elle produit dans le dispositif théâtral, bien au contraire. Il est également à préciser que toute pièce contemporaine ne met pas systématiquement en scène l'expression d'une brutalité exacerbée. Néanmoins, pour certain.e.s dramaturges, s'en servir pour constituer une fable théâtrale et, ainsi, reconstruire une narration de l'horreur, amène à faire communauté. C'est peut-être en ce

³⁸⁵ DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XX^e – XXI^e siècles)*, op. cit., p. 134.

³⁸⁶ Cette dernière travaille aussi autour de la notion de « barbarie ». Nous préférons conserver, quant à nous, le qualificatif de « dramaturgie de l'horreur » qui semble davantage s'appliquer à une partie du théâtre de Wajdi Mouawad. En effet, et comme nous l'avons expliqué, cette périphrase peut aisément se mettre en lien avec la notion de « nécessité » telle que définie par le dramaturge libano-québécois.

sens, toujours, qu'Edward Bond décide d'écrire ce qu'il nomme les « scènes obscures³⁸⁷ » :

« J'ai eu cette vision d'une femme obligée de porter son enfant à l'intérieur d'une chambre à gaz : que fait-elle ? Elle raconte à l'enfant une histoire... Cela ne change pas la société. Changer la société est une entreprise politique. Pourtant, si on ne commence pas par-là, par cette femme qui cherche à raconter une histoire à son enfant sur le seuil de la chambre à gaz, on ne pourra pas rendre la société plus juste. On ne fera que l'abîmer. Voilà pourquoi je crée ce que j'appelle des scènes obscures, où l'individu doit faire face à ces crises où il est difficile d'être humain, où parfois on fait des choses qui sont inhumaines sous prétexte de faire des choses humaines. Parce que nous vivons dans une société inhumaine.³⁸⁸ »

Relevons tout d'abord que le dramaturge anglais aborde sa création par le biais de la « vision », procédé qui évoque inmanquablement la manière qu'a Wajdi Mouawad d'appréhender la sienne, comme il nous l'avouait lui-même : « [...] c'est vraiment un travail qui relève de la vision.³⁸⁹ » Ce qui est aussi remarquable est la manière dont le dramaturge anglais parvient à faire de l'horreur un récit, puisqu'il s'agit ici de « raconter une histoire ». Il n'est pas question, pour ce dernier, de « changer le monde » mais de poser les premiers jalons d'une réflexion commune sur, d'une part, ce qu'est l'horreur et, d'autre part, sur la manière de percevoir notre propre (in)humanité. Pour Edward Bond, donc, la représentation de « scènes obscures » est un moyen efficace de replacer l'individu au sein de la société, en même temps qu'au sein de l'Histoire pour faire naître une réflexion collective qui demeure précisément « éthique ». Rendre la société plus juste, éveiller les consciences (ou « le sens de l'humain », dirait Catherine Naugrette) reste, et ce depuis Aristote, l'une des ambitions inhérentes au geste théâtral, ambition éminemment éthique puisqu'elle nous invite, entre autres, par un principe de reconnaissance, à repenser nos fondements moraux et notre vivre-ensemble. Peindre une femme sur le seuil de la chambre à gaz, racontant une histoire à son enfant, revient à peindre de manière allégorique une société qui, si elle se prive d'histoires, n'aura de cesse de reproduire les erreurs de son passé, encore et toujours. La force du texte théâtral contemporain réside dans cette capacité à faire du motif de la violence, tout d'abord, puis de l'horreur, ensuite, une injonction à se redéfinir comme individu et comme groupe, collectivité dont les sujets bâtissent, ensemble, les forteresses du sens et d'une société plus juste. Cependant, force est de constater que la représentation de l'horreur n'appelle

³⁸⁷ Pensons à nouveau à l'étymologie commune d'« obscur » et d'« obscène ». Les pièces obscures sont en ce sens un moyen de représenter l'obscène.

³⁸⁸ NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016, chap XVI, p. 321.

³⁸⁹ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 166.

pas qu'à repenser notre société, elle introduit ainsi, dans l'esthétique théâtrale de Wajdi Mouawad, la présence de spectres, qui viennent redéfinir les contours de la création du dramaturge. C'est alors ce qu'il conviendra d'étudier à présent.

III. « ÉPOUVANTÉ. IL N'AVAIT VU QUE DES CENDRES.³⁹⁰ »

« Les montagnes vieillissent et se couvrent de feuilles
Et tu mourras
Car il y a trop de poésie dans la cendre³⁹¹ »

George Schéhadé

III.1. Des cendres de la filiation à la naissance des spectres

Pourquoi « le fou » est-il épouvanté, dans *Fin de Partie*, de ne voir que des cendres ? Pourquoi, d'ailleurs, voit-il notre monde uniquement par le prisme de ruines grises, tandis qu'Hamm, lui, aperçoit (ou croit apercevoir ?) « les voiles des sardiniers » ou encore « tout ce blé qui lève³⁹² » ? Si aucune explication ne nous est réellement apportée, force est pourtant de constater que, par effet de renversement, l'œil du fou semble le seul à pouvoir observer le monde tel qu'il est. En d'autres termes, et cela était déjà de coutume dans le théâtre shakespearien, ce dernier apparaîtrait comme celui qui dit la vérité par le truchement de l'humour ou plutôt, celui qui voit avec raison en pleine folie. Alors, si nous partons du principe que le fou est le seul à percevoir la réalité avec exactitude, il est aisé d'en déduire que le monde de *Fin de partie* est justement un monde de « fin du monde » dans lequel « la partie » est bien terminée. Seul subsiste, en effet, un univers apocalyptique dont il ne reste rien, ou peut-être quatre personnages enfermés au milieu de monceaux de poussières. Samuel Beckett n'est toutefois pas le seul à s'être emparé du motif des cendres pour représenter, métaphoriquement, une époque « sans vie ». Les propos de Joséphine chez Wajdi Mouawad, les évoquent également : « Et un nom à quoi ça sert ? Les noms ! Tous 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 reste plus que des cendres, alors, les noms ! » (*L*, p. 113) De la même manière, le jeune personnage Enée, dans la très récente pièce *J'ai pris mon père sur mes épaules* (adaptation libre de l'*Enéide* de Virgile), affirme : « ENÉE. Le monde est vieux, il ouvre grand sa gueule, à

³⁹⁰ BECKETT, Samuel, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 61.

³⁹¹ SCHEHADÉ, Georges, *Les Poésies*, Paris, Gallimard, 2001, p. 55.

³⁹² BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 61.

toute heure du jour et de la nuit. [...] Le vent soulève des colonnes de cendre.³⁹³ » Dès lors, rien ne semble avoir survécu aux guerres et aux violences, si ce n'est l'effacement progressif des corps et des paroles au profit d'une esthétique de la volatilisation, par le motif de la cendre. Car d'où viennent ces cendres sinon des camps de mise à mort dans lesquels, hommes, femmes et enfants sont entrés par milliers, par millions même, dans les chambres à gaz ? Parler de cendres revient, dans un sens, à évoquer la mort non plus au travers de son « rapport » individuel mais plutôt collectif. Nous l'avons vu précédemment, les phénomènes de violence mis en scène dans le théâtre contemporain sont un moyen de « sidérer » le spectateur pour le faire, peut-être, devenir autre. Mais cette métamorphose du sujet, qui accouche de lui-même, l'oblige également à « penser » la mort, et en ce sens, la sienne propre. Le XXe siècle devient celui qui contraint les humains à modifier la perception de leur propre finitude, comme le confirme Elisabeth Angel-Perez, toujours à propos de Samuel Beckett : « La mort se présente donc comme fondamentalement non-héroïque et donc incapable de s'inscrire dans une esthétique tragique », avant d'affirmer que la mort est dorénavant « pensée³⁹⁴ ». De toute évidence, il ne s'agit plus de mettre en scène, comme le faisaient par exemple les épopées grecques, de jeunes personnages qui combattent vaillamment au prix de leur vie. Les propos de Carine Trevisan recourent d'ailleurs ceux d'Élisabeth Angel-Perez, lorsqu'elle cite Priam qui, dans l'*Illiade*, affirme : « Tout est beau sur le jeune guerrier mort, de ce qu'il laisse voir », avant de préciser qu'« on assiste avec la Grande Guerre, à un renversement. À l'image de la « belle mort », qui épargne au corps les atteintes de l'âge et qui fixe le héros, aux yeux de la postérité vouée à le célébrer, dans l'éclat d'une jeunesse définitive, se substitue le choix d'une mort prématurée.³⁹⁵ » Naissent dès lors les nouveaux enjeux de la représentation de la mort au XXe siècle, puisqu'elle n'est plus perçue comme faisant « partie de l'existence de chacun.e³⁹⁶ » mais comme une expérience brutale, collective, devenue « absurde ». La mort se transforme en une expérience traumatique, comme il est aisé de s'en rendre compte à la lecture de certains témoignages des camps de concentration et de mise à mort, ou des récits de survivant.e.s des différents génocides ayant émaillé le siècle dernier.

³⁹³ MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, Paris, L'Arche, 2019, p. 150.

³⁹⁴ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible*, op. cit., p. 28.

³⁹⁵ TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, op. cit., p. 30.

³⁹⁶ La mort est d'ailleurs, dans ce cadre, ritualisée : ablutions, nettoyage du corps, mise en tombeau, etc.

Penser la mort à travers ce que l'on pourrait nommer une réelle « crise du mourir » au XXe siècle, est aussi un moyen de s'interroger sur les nouvelles manières de construire le sujet des fables théâtrales. Du motif des cendres va ainsi naître, dans le théâtre contemporain (et ce, dès le XXe siècle), une esthétique de la spectralité. À l'image de l'oiseau légendaire, les corps mutilés et effacés par la guerre reviennent, sous une autre forme, hanter le monde des vivants. Ces nouveaux « phénix », allégories de l'époque contemporaine, prennent place dans le dispositif dramaturgique et se positionnent, en quelque sorte, entre l'ancien monde (celui de la guerre) et celui qui lui succède. Les tragédies de la filiation mouawadiennes s'organisent selon cette double dynamique de disparition et de réapparition. Pour comprendre ces processus et les préciser, revenons rapidement sur les propos de Jacques Derrida qui explique :

« Comme dans *Hamlet*, le prince d'un État pourri, tout commence par l'apparition du spectre. Plus précisément par l'attente de cette apparition. L'anticipation est à la fois impatiente, angoissée et fascinée : cela, la chose (*this thing*) va finir par arriver. Le revenant va venir. Il ne saurait tarder. Comme il tarde. Plus précisément encore, tout s'ouvre dans l'imminente ré-apparition, mais de la réapparition du spectre comme apparition *pour la première fois dans la pièce*.³⁹⁷ »

Si l'exemple shakespearien est l'occasion de définir les premières caractéristiques du spectre, il n'en reste pas moins qu'elles peuvent aussi s'appliquer au théâtre de Wajdi Mouawad. La plupart des pièces sont introduites par une présence spectrale, ou par l'attente de son apparition. Pensons par exemple à *Incendies*, pièce dans laquelle la mort de Nawal Marwan est annoncée par Hermile Lebel : « C'est sûr [...] j'aurais bien mieux aimé vous rencontrer dans une autre circonstance [...] mais] [L]a mort, ça ne se prévoit pas. [...] Quand elle est morte, il pleuvait. » (*I*, p. 14-15) Le notaire évoque *a priori*, simplement, la disparition du corps de la mère. Néanmoins, ce monologue liminaire a aussi pour fonction d'introduire la venue du spectre de Nawal Marwan et de créer un d'horizon d'attente très net : « Dans son pays il ne pleut jamais, alors un testament, je ne vous raconte pas *le mauvais temps* que ça représente. [...] C'est étrange et bizarre mais c'est nécessaire. Je veux dire que ça reste un mal nécessaire. » (*I*, p. 14-15. Nous soulignons.) La parole d'Hermile Lebel, sous la forme de celle d'un oracle, annonce les révélations prochaines par cette formule métaphorique du « mauvais temps ». En mourant, la mère précipite en effet ses enfants dans la tragédie et le notaire en est le passeur, via le testament qu'il leur transmet, et qui leur demande de retrouver,

³⁹⁷ DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 22.

expressément, leur père et leur frère. Sa parole s'établit comme une prédiction, que l'on peut aussi justifier au regard ce qui pourrait être considéré comme une antithèse : qu'est-ce que ce « mal nécessaire » dont il est question, si ce n'est la possibilité d'assurer, pour les jumeaux, leur quête des origines aux côtés de la présence spectrale de leur mère³⁹⁸ ? De la même manière, c'est bien une voix « spectrale » qui introduit *Ciels*, au milieu de ce « lieu sans présence humaine », dans ce ciel rempli de « millions de voix. » (C, p. 15) La voix s'est substituée au corps et devient la seule apparition qui résiste aux cendres. L'autre exemple que nous pourrions mentionner est celui de *Tous des oiseaux* lorsque, dès la première scène, Wahida annonce : « La nuit est si douce, on dirait que l'air est pur et que tout est comme avant, mais à quoi ça sert si tu ne te réveilles pas ? Je ne sais pas comment faire pour avertir tes parents [...] Je suis passé voir [...] ta grand-mère, je lui ai dit : « Eitan fait partie des victimes de l'attentat. » (Tdo, p. 12). Présence énigmatique, le spectre reste un moyen d'ouvrir les tragédies de la filiation sur la promesse d'un retour (qui demeure respectivement, à la lumière de nos exemples, celui de la mère, de l'humanité ou de l'amour perdu), certes attendu mais qui fascine autant qu'il effraie. Car le spectre se révèle bien, d'une certaine manière, sous la forme d'un fantasme ou se manifeste, pour le dire autrement, sous la forme d'un désir, pour les personnages, de revoir ce qui a été perdu dans un futur plus ou moins proche³⁹⁹. Le dictionnaire en ligne de l'Académie française évoque d'ailleurs la proximité étymologique de ces deux termes. Le fantasme est en fait une vision hallucinatoire qui signifie « par l'intermédiaire du latin impérial *phantasma*, « fantôme, spectre » ». De plus, il est aussi précisé qu'en bas latin, cette notion caractérise une « image, [une] représentation », [venue] du grec *phantasma*, « fantôme, hallucination visuelle⁴⁰⁰ ». Le spectre serait-il à considérer, dès lors, comme un fantasme ? Rien n'est moins sûr mais nous pouvons toutefois affirmer qu'il semble être attendu, par les personnages mouawadiens, comme ce qui pourrait être une « image d'image [...] simple *simulacre* de quelque chose⁴⁰¹ ». En d'autres termes, les personnages

³⁹⁸ La première apparition de Nawal Marwan après l'évocation de sa mort intervient lors de la cinquième scène.

³⁹⁹ Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray expliquent à cet égard, certes à propos de la littérature narrative contemporaine, que le spectre peut se caractériser à partir de la sphère intime des personnages : « Mais le spectral [...] ne réfère pas seulement aux événements traumatisants de l'histoire, appartenant à l'histoire collective. Par la spectralité se disent aussi le retour du refoulé individuel et le deuil du sujet : traumatismes de l'enfance ou de l'adolescence, séparations involontaires, pertes douloureuses. Ainsi la mort d'un enfant (le décès d'un fils ou d'une fille, d'un frère ou d'une sœur) est un « thème » qui investit de manière tenace la littérature au présent depuis une quinzaine d'années. », FORTIN, Jutta, VRAY, Jean-Bernard (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, PUSE, 2012, p. 13. Cette remarque peut bien sûr s'appliquer à *Incendies*, à travers l'expression du deuil maternel, comme à d'autres pièces du répertoire mouawadien.

⁴⁰⁰ Ressource consultable en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0197>

⁴⁰¹ DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 27.

vivant.e.s apparaissent aux yeux des lecteurs.trices / spectateurs.trices comme celles et ceux qui *attendent* la réapparition d'une absence dont le deuil n'a pas encore été fait. Les scènes d'exposition que nous évoquions placent dès lors l'action dans un entre-deux, à la fois rassurant et déstabilisant, puisqu'il s'agit de mettre en scène un cadre spatio-temporel qui se partage entre le monde des morts (qui s'apprêtent visiblement à *revenir*) et celui des vivants qui ne connaissent pas encore leurs origines.

Cependant, il faut préciser ici que la notion de « spectre » résiste, pour ainsi dire, au dispositif théâtral. Car comment représenter les spectres sur scène si ce n'est à travers le corps des comédien.ne.s ? Comment les introduire, de la même manière, dans le texte théâtral sinon par le biais du nom des personnages déjà présents dans la fable⁴⁰² ? Il convient à présent de se concentrer sur les caractéristiques de mise en scène du spectre, principalement à l'échelle du texte théâtral. À ce propos, Jacques Derrida avoue :

« L'esprit, le spectre, ce n'est pas la même chose, nous aurons à aiguïser cette différence, mais pour ce qu'ils ont en commun, on ne sait pas ce que *c'est*, ce que c'est présentement. *C'est* quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela *est*, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence.⁴⁰³ »

L'idée est d'insister sur l'impossibilité de trouver une définition qui soit « suffisante » pour décrire la présence spectrale. Corps et esprit, sans l'être tout à fait, le spectre apparaît dans cette impossibilité définitionnelle en ce que son apparition échappe à ce qui est nommable. En plaçant le verbe « être » en italiques le philosophe insiste, semble-t-il, sur cette incapacité de pouvoir justement décrire de manière précise ce qu'est un spectre, en même temps qu'il met en exergue notre incapacité à cerner si cette apparition possède une essence ou un nom, qui pourraient assurer sa permanence. Un spectre, c'est alors *autre chose*, une présence qui échappe au réel et qui, en même temps, le défie ; apparition qui interroge les personnages tout autant que les spectateurs.trices. C'est, en quelque sorte, ce qui pourrait répondre à l'adage hamletien puisqu'il s'agit d'*être* et de *ne pas être* en même temps. Le spectre correspond à une « entité » qui hante le dispositif et les personnages, et qui peut se caractériser par une présence certes fantasmée, nous l'avons dit, mais qui dérange aussi par son impossible qualification. Essayons malgré tout d'aborder cette notion avec plus de précision car si elle apparaît comme un fantasme – le retour de l'être perdu peut par exemple être désiré – il n'en reste pour autant pas moins

⁴⁰² Pour être plus clair, lorsque le « spectre » de Nawal Marwan prend la parole dans la pièce, il est bien nommé par le prénom du personnage : « NAWAL. Wahab ! » (I, p. 32)

⁴⁰³ DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 26.

que le revenant ne se présente pas, *stricto sensu*, comme la personne disparue. Nous aurions en effet tort de considérer la présence spectrale dans le théâtre contemporain comme une volonté de faire revenir sur scène les personnages qui ont disparu. C'est une « autre » forme d'eux-mêmes qui revient seulement⁴⁰⁴, différente encore des hommes ou femmes qu'ils ou elles furent. En ce sens, le philosophe explique :

« [...] c'est aussi, sans doute, l'intangibilité tangible d'un corps propre sans chair, mais toujours de quelqu'un comme quelqu'un d'autre. Et de *quelqu'un d'autre* qu'on ne se *hâtera* pas de déterminer comme moi, sujet, personne, conscience, esprit, etc. Cela suffit déjà à distinguer aussi le spectre non seulement de l'icône ou de l'idole mais aussi de l'image d'image, du *phantasma* platonicien, comme du simple *simulacre* de quelque chose en général dont il est pourtant si proche et dont il partage, à d'autres égards, plus d'un trait.⁴⁰⁵ »

Si le spectre pouvait être *a priori* considéré, à l'échelle de la fiction, comme l'expression d'un fantôme, Jacques Derrida semble corriger cette première définition. Dès lors, il est nécessaire d'établir la distinction entre le personnage et son spectre. Celui de Nawal Marwan n'est pas Nawal Marwan, il est *autre chose*, une autre forme d'elle-même – de ce qu'elle fut –, une entité qui n'est ni organique, ni « physiologique ». Ce ne sont pas les personnages qui renaissent, à proprement parler, des cendres mais bien de nouvelles formes, de nouvelles apparitions qui viennent si ce n'est cohabiter avec les vivants, du moins les hanter. Ces nouvelles manières, pour le théâtre contemporain, d'imaginer « l'après-effondrement⁴⁰⁶ » s'accompagnent également d'une *fantomisation* de la langue. Élisabeth Angel-Perez qualifie ce procédé d'une très simple manière, à la lecture du théâtre beckettien :

« Ce constat du dépérissement du langage et d'un verbe qui ne serait plus que le fantôme de lui-même, Beckett l'affirme déjà, en 1962, dans *Oh les Beaux jours* [...] Cette fantomisation de la langue hante la littérature dite de l'Absurde : Adamov évoque des mots « usés jusqu'à la corde, réduits à rien », des mots qui sont devenus « des squelettes, des fantômes » ; Ionesco, rappelle encore Steiner, confie à son journal que « (les mots) ne parlent pas.⁴⁰⁷ »

Ce sont des « mots-squelettes » qui, à l'image des corps décharnés, ont envahi le dispositif théâtral. Dans son incapacité à dire, l'humain (et par-là le dramaturge) a dû inventer de nouvelles manières, non pas de recréer du sens, mais peut-être d'approcher *différemment*

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 30. Le spectre est « toujours un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et venues parce qu'il commence par revenir. Pensons aussi à Macbeth, et rappelons-nous le spectre de César. Après avoir expiré, il revient. Brutus lui aussi dit « *again* » - : « *Well ; then I shall see thee again. Ghost : - Ay, at Philippi* » (Acte IV, sc. III) »

⁴⁰⁵ DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰⁶ Effondrement du sens, des corps et de la parole après les guerres et massacres du XXe siècle.

⁴⁰⁷ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *op. cit.*, p. 28.

la représentation du réel. Pourtant, cette spectralité du langage ne se traduit pas de la même manière chez Wajdi Mouawad que dans le théâtre de l'absurde. Nous lui posons déjà la question dans l'entretien qu'il nous a accordé. Son théâtre témoigne plutôt, à l'inverse de celui de Samuel Beckett, d'un retour du langage sur scène (qu'il soit spectral ou non⁴⁰⁸). En conséquence, tentons de caractériser les manières d'introduire la fantomisation du langage chez Wajdi Mouawad. La première réside dans la possibilité de créer à nouveau du sens à travers l'expression du silence. Dans ce cas, la parole elle-même devient « fantôme » – elle s'exprime sans bruit, de manière invisible – en ce qu'elle ne parvient plus à verbaliser les traumatismes. C'est dès lors aux jeunes générations de « remonter » le fil de ces silences pour les traduire, les déchiffrer⁴⁰⁹ et pour créer, par ce geste, un nouvel espace de relation. Ce dernier, par un effet de retournement, se propose finalement comme le lieu d'une adresse à autrui. Car le mutisme n'est pas, chez Wajdi Mouawad, vide de significations. Il favorise la transmission de ce qui ne peut pas être dit de vive voix. Nawal Marwan n'aura de cesse de le répéter, dans *Incendies*, grâce à la formule gnomique suivante : « Le silence est pour tous devant la vérité. » (*I*, p. 126). La mère des jumeaux exprime la force du silence, entre autres, qui peut envahir un sujet après avoir entendu « la vérité ». Mais, de manière polysémique, ce silence est tout autant une façon, pour celles et ceux qui le souhaitent, de *transmettre* cette même vérité en se taisant, et ainsi d'obliger leurs ascendants à la rechercher et à la découvrir⁴¹⁰. Toutefois, toutes les apparitions spectrales ne sont pas soumises au silence, dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Certaines parlent car, toujours incomprises, elles reviennent comme des âmes

⁴⁰⁸ Ce constat est d'ailleurs le même chez Sarah Kane, toujours selon la même critique : « Au contraire, chez Kane, on ne trouvera aucun pantin logorrhéique. Le mot – adoré ou haï [...] – ne parle jamais pour ne rien dire. [...] Chez Kane, il ne s'agit en aucun cas de discréditer le langage. Le silence, qui apparaît sur la page dans la présentation exagérément aérée du texte, n'est pas un « autre du langage » mais sa matière même. Il y est inscrit. [...] Chez Kane, si l'instabilité lexicale et syntaxique prend le dessus, ce n'est pas parce que les mots ne seraient plus aptes à dire l'homme mais au contraire, parce qu'ils en sont trop capables : si « les mots nous lâchent », c'est parce que le sujet disparaît à son tour. », ANGEL-PEREZ, Élisabeth, « Spectropoétique de la scène. Modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain », *Sillages critiques*, n°8, « La Lettre et le fantôme », ANGEL-PEREZ, Élisabeth, ISELIN, Pierre (dir.), 2006, p. 7.

⁴⁰⁹ Il sera question, dans la deuxième partie de cette thèse, de ces silences car ils sont transmis de génération en génération sans être tout le temps compris. Ils se construisent en effet en réaction aux traumatismes de l'Histoire qui, par leur violence, empêchent les personnages de les verbaliser. Ils demeurent d'ailleurs, pour la plupart, à l'origine des quêtes des origines entreprises par les plus jeunes personnages. De plus, si les non-dits parcourent l'ensemble des œuvres de Sarah Kane et de Wajdi Mouawad, la parole est, de la même manière, de nouveau présente sur scène (tantôt portée par les morts, tantôt par les vivants). À l'inverse du théâtre de l'absurde dans lequel « les mots ne sont pas la parole » (Eugène Ionesco), les personnages retrouvent la possibilité qu'est la leur de pouvoir dire l'humain au sein d'une partie du théâtre contemporain. Nous trouvons donc chez le dramaturge libano-québécois une double mise en scène de la parole spectrale qui s'exprime *en même temps* par l'expression du silence (qui fait sens) et par le retour du verbe.

⁴¹⁰ Ce sera en grande partie l'enjeu du quatrième chapitre de ce travail, c'est pourquoi nous ne faisons que rappeler les premiers enjeux liés à la notion de silence chez Wajdi Mouawad.

en peine jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance. C'est le cas d'Ismail, le père de Wilfrid qui souhaite accompagner son fils dans sa quête des origines :

« LE PÈRE. Ce n'est pas pour ça que je suis venu te voir. J'ai vu que tu avais ouvert ma valise rouge. Je voulais être avec toi pour t'aider à comprendre ce qu'il y a dedans. [...] Elles te raconteront ton père, elles te raconteront ta mère. » (*L*, p. 50)

Certes, ce sont ici des lettres qui tiennent lieu de parole et qui forment les premiers jalons de la « passation » des vérités. Le père le précise : « elles te raconteront », le verbe de parole personnifie presque ces lettres qui peuvent symboliquement « raconter ». Cependant, la présence paternelle exprime aussi un souhait : celui d'être avec son fils et, par-là, de refonder une relation qu'ils avaient tous deux perdue. En effet, les deux personnages ne se connaissent pas vraiment⁴¹¹, et la présence spectrale vient combler cette absence du père qui tente de renouer avec son enfant. Ismail (re)prend dès lors la parole, réaffirme sa présence et souhaite « aider » Wilfrid à comprendre, devenant par conséquent « embrayeur » en même temps qu'adjuvant de la quête. Celle et ceux qui sont mort.e.s réapparaissent ainsi dans le réel pour narrer leur histoire et obliger, souvent, les vivants à se taire et à les écouter pour, le cas échéant, entreprendre leur quête des origines. La force de la parole spectrale est clairement marquée puisqu'elle est une manière, pour les revenant.e.s, de verbaliser leur passé, et avec lui, les violences de l'Histoire pour si ce n'est les léguer, au moins les partager avec les jeunes générations. Il s'agit, de plus, de (re)créer une relation afin de retisser, probablement, une partie du lignage généalogique. C'est dans cette dynamique transmissionnelle que le langage spectralisé prend tout son sens. Il relie les ascendant.e.s à leur(s) descendant.e.s, mais réaffirme aussi un lien filial intergénérationnel et reconstruit peut-être ce que les guerres, entre autres, ont tenté de détruire.

III.2. Présence spectrale et éclatement structurel

Précisons cependant que cette parole spectrale est très étroitement liée, chez Wajdi Mouawad, à la composition du dispositif théâtral. La présence d'une parole fantomisée n'est possible que parce que les guerres et les massacres ont fait disparaître les corps et

⁴¹¹ C'est l'oncle Emile qui le rappelle : « [...] et quelques heures à peine après ta naissance, elle était morte [la mère de Wilfrid]. Et tu crois qu'il l'a regretté ? Tu crois qu'il a demandé pardon ? Tu crois qu'il a pris ses responsabilités ? Il a tout abandonné et il est parti à travers le monde, t'envoyant de temps en temps une carte postale pendant que tes tantes, tes oncles, se tapaient l'entièreté de ton éducation. » (*L*, p. 45)

brutalisé les consciences. De ce fait, la structure même des tragédies de la filiation va être soumise à une esthétique de la fragmentation. Les violences ont en effet bouleversé l'ordre du monde par leur brutalité et ont aussi, métaphoriquement, déréglé le temps de la narration théâtrale⁴¹². En conséquence, si la parole tente d'être transmise, elle ne l'est pas de manière toujours « cohérente » et logique, puisque les époques se télescopent et que les structures narratives, au sein des fables, se disloquent. L'exemple le plus révélateur est peut-être, encore une fois, celui d'*Incendies*. Le témoignage de Nawal à propos de l'incendie du bus se termine comme suit :

« NAWAL. [...] 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.

SIMON (*au téléphone*). Jeanne ! Jeanne, je n'ai plus que toi. Jeanne, tu n'as plus que moi. On n'a pas le choix que d'oublier ! Rappelle-moi, Jeanne, rappelle-moi ! » (*I*, p. 73)

Le spectre de Nawal décrit, par le biais de la référence biblique au déluge, un monde dans lequel le temps est détraqué. Le sang de la poule « inonde » l'espace et noie les personnages de la même manière que les eaux submergent, dans l'*Ancien Testament*, un monde gangréné par la violence initiée par Abel et Caïn. Les deux événements tels que respectivement écrits dans *La Bible* et *Incendies* sont bien sûr différents et n'ont pas à être mis en parallèle selon un même « niveau » de violence. Néanmoins, cette comparaison met en exergue l'éclatement temporel auquel sont soumis les personnages mouawadiens, car il « n'y a plus de temps » depuis que les humains s'entretuent. Cette expression, répétée à deux reprises, paraît métaphorique : elle exprime un présent aux prises avec les flammes, un temps présent qui brûle, et assimile la scène à la représentation des Enfers. La tirade de Nawal suivie de l'intervention de Simon témoigne également de la volonté pour Wajdi Mouawad de télescoper les époques : Nawal parle depuis le passé à Simon qui, lui, vit dans « le présent ». Les temporalités sont volontairement brouillées et cet effet de télescopage illustre, ni plus ni moins, les paroles du spectre qui répètent déjà que le temps n'existe plus. La composition de la fable théâtrale, à présent complètement fragmentée, est un moyen de souligner, entre autres, les traumatismes provoqués

⁴¹² C'est en fait ce que rappelle Elisabeth Angel-Perez lorsqu'elle affirme : « Structurellement, le théâtre ne progresse plus de manière téléologique : la structure linéaire de la pièce-bien-faite – exposition, complication, résolution – devient caduque. », ANGEL-PEREZ, Élisabeth, « Spectro-poétique de la scène. Modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain », *art. cit.*, p. 3

par la guerre. Revenons en ce sens aux propos d'Élisabeth Angel-Perez qui affirme, à raison :

« Dans ce nouveau théâtre [...] la structure épouse non pas la dynamique du bel animal mais celle du corps traumatique, hoquetant et bégayant, comme le personnage de Cate dans *Blasted*, signe de l'indépassable traumatisme [...]. [C]e théâtre néo-tragique qui se partage entre les partisans du tout/trop montrer (*opsis*) et les spectralisateurs qui absentent l'image et ne donnent plus à voir que le verbe.⁴¹³ »

Bien que Wajdi Mouawad ne puisse pas être considéré comme l'un des dramaturges du théâtre « néo-tragique » ni comme un spectralisateur qui érigerait la parole en seule présence possible ; force est de constater que la structure fragmentée de ses pièces atteste cette volonté de se construire au regard des traumas vécus par les personnages. Ainsi sommes-nous confronté.e.s à un temps déstructuré, voire éclaté, qui n'a plus de sens et qui laisse aux morts le loisir de venir hanter les vivants⁴¹⁴. Les exemples sont nombreux, à commencer par *Inflammation du verbe vivre*. Dans cette réécriture du *Philoctète* de Sophocle, la scène d'exposition représente cette perméabilité entre le monde des vivants et celui des morts puisque la didascalie liminaire précise : « *Il y a une porte. Elle n'appartient pas tout à fait au présent. [...] Il [Wahid] s'adresse aux ombres devant lui.*⁴¹⁵ » Qui sont ces ombres ? Nous ne tardons pas à le comprendre lorsque le personnage énonce :

« WAHID. [...] Il pousse la porte de sa maison et dit : *Je suis parti longtemps, mais me voici de retour.* Est-ce que cela existe vraiment ? Alors raconter. Pour éprouver les intuitions qui nous habitent comme autant d'oracles qu'il nous faut raconter si l'on veut en déchiffrer le sens. Raconter une dernière fois avant de retrouver le terrain des combats, pour trancher à la racine hésitation et bégaiement. 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. » (*Ivv*, p. 14)

Cette scène d'exposition place les lecteurs.trices mais aussi les spectateurs.trices dans un entre deux : le personnage, vivant, semble dialoguer (ou vouloir dialoguer) avec les morts. Ainsi observons-nous, par le télescopage de deux temporalités, un dialogue se nouer entre

⁴¹³ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible*, art. cit., p. 3.

⁴¹⁴ Il nous paraît ici utile de préciser que Galbert Davez Lebita a déjà discuté, au sein de la première partie de son travail de thèse, du dérèglement structurel des pièces de Wajdi Mouawad. Il s'est notamment intéressé à la manière dont les fables de la tétralogie étaient organisées. Il a de fait démontré, à raison nous semble-t-il, que la pratique de l'écriture de Wajdi Mouawad était celle de la « discontinuité » ou de la « discordance » en même temps qu'elle pouvait proposer, par effet de renversement, une fable cohérente et linéaire. Il s'agit d'une « discordance à l'intérieur de la concordance ». Afin de ne pas répéter ce qui a déjà été écrit, nous nous concentrerons principalement ici sur les fonctions du langage spectral dans cet éclatement formel, en favorisant des exemples qui ne soient pas issus de la tétralogie du *Sang des promesses*.

⁴¹⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Inflammation du verbe vivre*, Montréal / Arles, Leméac / Actes-Sud-Papiers, 2016, p. 13.

spectres et humains. Néanmoins, cette posture est d'autant plus surprenante que si Wahid s'adresse « à la grande communauté des morts », à qui s'adresse le comédien qui *joue* le rôle de Wahid ? Question rhétorique, bien sûr, puisque dans ce cas, les spectateur.trice.s deviennent eux et elles-mêmes les spectres, destinataires de cette parole. Cette situation déconcerte évidemment et ne va cesser de se renforcer car, tout au long de la pièce, Wahid séjourne entre le monde des vivants et celui des morts. Si cela est possible, c'est à cause de la crise financière de 2008 qui a ravagé la Grèce – pays dans lequel se déroule la pièce –, ce que réaffirme Lefteris lors d'un dialogue avec le jeune homme :

« WAHID. Et la crise ?

LEFTERIS. C'est une salope.

WAHID. Oui.

LEFTERIS. Elle te baise. Elle te jette. Pas de risque de la croiser par ici.

WAHID. Pourquoi ?

LEFTERIS. Comment, tu demandes pourquoi ? Pour arriver ici, il faut mourir. Il n'y a que des morts. Les gens, les choses, les bêtes. Parfois les idées. Mais la crise ne meurt jamais. » (*Ivv*, p. 50)

Nous suivons ici le voyage de Wahid dans le royaume des morts, l'Hadès, qui n'est autre que l'Athènes dévastée par cette crise qui la traverse. Spectre sans en être un, il découvre le monde des morts, là où « des êtres ont été abandonnés [...] parce qu'ils hurlaient trop. » (*Ivv*, p. 32) C'est ainsi grâce à ce temps « détraqué » que le personnage parvient à s'éloigner du monde des vivants pour partir à la rencontre de celles et ceux que l'on a oublié mais qui, pourtant, ont encore des choses à dire. La parole semble ici spectrale et évolue au sein d'un dispositif dont la structure spatio-temporelle est disloquée. Petit à petit, Wahid va alors pouvoir recueillir la voix des oublié.e.s, notamment celle de ces trois adolescent.e.s qui, tour à tour, lui livrent leur histoire :

« ANDREAS. Je m'appelle Andreas et je me suis pendu.

KATARINA. Je m'appelle Katarina et je me suis ouvert les veines.

CHRISTOS. Je suis Christos et je me suis jeté sous la rame d'un métro. [...]

KATARINA. Aux adultes, tu diras ça de ma part : « Ne mentez plus ! Ceux de mon âge discernent la vérité !

ANDREAS. Ils ne nous ont pas appris à nous battre pour un idéal, pour des choses qui méritent qu'on lutte pour elles. Ils ne nous ont pas appris à nous sacrifier ! [...] Tu leur diras que c'est une question difficile, les rêves. Les jeunes ne savent peut-être pas ce qu'ils veulent, mais ils savent ce qu'ils ne veulent pas. [...]

CHRISTOS. Et mon adolescence a été marquée par la crise. J'ai vu des policiers surarmés tabasser des manifestants et les asperger de produits chimiques. [...]

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 ! » (*Ivv*, p. 48-49)

Cette scène de rencontres demeure essentielle, puisque Wahid devient celui qui doit relier les vivants et les morts. Car ce sont bien ces adolescent.e.s, empoisonné.e.s et tué.e.s par la crise, d'une certaine manière, qui se mettent à parler après ne jamais avoir pu le faire. La parole spectrale est alors mise en scène comme une nécessité de rendre justice à celles et ceux qui sont mort.e.s dans le silence. Le personnage se fait dès lors intercesseur : il recueille les témoignages pour, à son tour, les porter et pouvoir les verbaliser dans le monde des vivants. Si la structure dramatique est fragmentée, éparse, elle rétablit par la cohabitation de deux temporalités une vérité essentielle parce que porteuse de justice. Wahid pourra faire entendre la voix des oublié.e.s et faire en sorte que l'écho de leur voix nous parvienne. Il l'affirme d'ailleurs lui-même lors qu'il avoue : « WAHID. Porter aux vivants la parole des adolescents morts pour que les morts puissent s'adresser aux vivants. Oui. Je garde en moi ce trésor que vous m'offrez. J'irai témoigner pour vous. » (*Ivv*, p. 48-49) Malgré le fait que le temps soit détraqué, la parole spectrale circule et permet à « l'époque » dont parle Andréas de retrouver, peut-être, sa cohérence et son sens. C'est entre autres à la lumière de cela que Galbert Davez Lebita évoquait « la discordance » au sein de la « concordance ». Si les structures narratives de la pièce se disloquent chez Wajdi Mouawad, elles n'entravent pas pour autant la recherche de vérité des personnages, bien au contraire. Elle est d'ailleurs un moyen de réaffirmer une nouvelle filiation, une nouvelle transmission entre le monde des morts et celui des vivants afin que les deux parviennent, peut-être, si ce n'est à se pardonner, du moins à se consoler. La parole spectrale se présente alors comme une nouvelle façon d'imaginer les relations intersubjectives dans les dramaturgies du XXI^e siècle.

C'est d'ailleurs sur ce point qu'il nous faudra terminer. Jacques Derrida revient à plusieurs reprises sur l'idée d'un temps détraqué, déjà mis en scène par William Shakespeare à travers l'expression, aujourd'hui connue, d'*Hamlet* : « time is out of joint », ainsi traduite par Yves Bonnefoy : « le temps est hors de ses gonds⁴¹⁶ ». Le philosophe explique alors :

« [...] « *The time is out of joint* », le temps est *désarticulé*, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, *dérangé*, à la fois déréglé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté. Dit Hamlet. [...] Dans « *The time is out of joint* », *Time*, c'est tantôt le temps même, la temporalité du temps, tantôt ce que la temporalité rend possible (le temps comme histoire, les temps qui courent, le temps que nous vivons, les jours d'aujourd'hui, l'époque), tantôt, par conséquent, le monde comme il va, notre monde aujourd'hui, notre aujourd'hui, l'actualité même : là où ça va (*whither*), et là où ça ne va pas, où

⁴¹⁶ SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 78.

ça pourrit (*whither*), là où ça marche ou ne marche pas bien, là où ça va sans aller comme ça devrait par les temps qui courent. *Time* : c'est le temps, mais c'est aussi l'histoire, et c'est le monde.⁴¹⁷ »

Jacques Derrida, par l'accumulation d'adjectifs synonymes de « détraqué » insiste sur l'importance d'un temps qui, à présent hoquetant, peut se lire de manière polysémique. Il est bien question de représenter le « temps » par le télescopage des époques mais aussi de montrer, par glissement sémantique, « un » temps qui est alors synonyme « du monde », et par-là de l'actualité immédiate. Il s'agit de ce qui se déroule, en fait, « en ce moment même ». Et nous le savons, lorsque Hamlet énonce cette sentence, à valeur presque prophétique, c'est parce que le temps (la temporalité) est détraqué (le spectre du père a fait son retour) mais également car il a appris que c'était son oncle qui avait tué le roi. Le royaume du Danemark, métonymie du monde, devient dès lors l'État de la souillure, espace dans lequel tout pourrit. La métaphore du pourrissement d'ailleurs régulièrement employée par Hamlet témoigne de ce monde à la dérive, incapable de rendre les individus qui y vivent heureux⁴¹⁸. En ce sens, formuler la fameuse antithèse « être ou ne pas être » dans un monde gangrené par la souillure revient à se poser la question d'un « vivre ou mourir, telle est la question ». Car c'est au sein de ce monde détraqué qu'il paraît particulièrement difficile de vivre. Là où Hamlet se rend compte que son père a été trahi, avant qu'il ne réclame d'ailleurs vengeance, les personnages mouawadiens s'aperçoivent eux aussi que le monde les a, d'une certaine manière, abandonnés, livrés à eux-mêmes voire, dans les cas les plus extrêmes, précipités dans la mort. Ainsi Nawal Marwan s'adresse-t-elle à Sawda en s'exclamant : « NAWAL. [...] le sang est sur nous et dans une situation pareille, les souffrances d'une mère comptent moins que la terrible machine qui nous broie » (*I*, p. 86) tandis que Wahid, lui, compare toujours le monde dans lequel il vit à l'Hadès : « WAHID. [...] On a l'Hadès qu'on mérite. On a l'Hadès de son temps. [...] C'était la première leçon de mon voyage. Dis-moi ton époque, je te dirai ton Hadès. » (*Ivv*, p. 30) Le temps, à la fois époque et monde, est celui qui, dans son éclatement, laisse

⁴¹⁷ DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 42-43.

⁴¹⁸ Cette image du pourrissement est d'ailleurs à mettre en écho, nous semble-t-il, avec la traduction que fait André Gide de la locution shakespearienne. Jacques Derrida rappelle en effet que l'écrivain du XXe traduit « time is out of joint » par : « Cette époque est déshonorée ». Aussi en fait-il la lecture suivante : « Si surprenant qu'elle paraisse au premier abord, la lecture de Gide [...] donne un sens apparemment plus *éthique* ou *politique* à cette expression. « *Out of joint* » qualifierait la déchéance morale ou la corruption de la cité, le dérèglement ou la perversion des mœurs. On passe facilement du désajuste à l'injuste. C'est notre problème : comment justifier ce passage du désajustement (valeur plutôt technico-ontologique affectant une présence) à une injustice qui ne serait plus ontologique ? », *ibid.*, p. 44. C'est peut-être cette lecture éthico-politique qu'il est intéressant de mettre en exergue dans le théâtre mouawadien car, nous l'avons compris avec l'exemple des adolescent.e.s grec.que.s, c'est bien la manière dont le monde (et d'une certaine manière la *polis*) brise et tue les individus (ainsi que les généalogies), favorisant l'apparition des spectres.

la parole aux spectres qui déplorent la présence de cette « terrible machine » qui les broie. Nouvelles formes de tragique, comme nous l'avons déjà démontré, les violences et les guerres se présentent comme des moyens de disloquer les structures narratives en même temps qu'elles écrasent les personnages et trouent les filiations. La parole spectrale tente toutefois, à sa manière, de reconstruire les filiations, comme l'affirme Martine Delvaux : « Ce sont ici des fantômes de pères et des pères fantômes qui, dans leur présence spectrale, gèrent la lignée, la généalogie, et réglementent la transmission.⁴¹⁹ » Il ne s'agit pas seulement de « fantomiser » la parole pour souligner les conséquences des guerres sur les êtres vivants mais aussi, dans une visée poétique et esthétique, de refonder de nouvelles filiations et de rendre à nouveau possible la circulation du langage. Éclater la structure dramatique favorise finalement peut-être la *recréation* de lignages généalogiques et leur confère un nouveau sens. Ce lien filial est d'ailleurs réaffirmé par l'essayiste québécoise, qui qualifie la mission d'Hamlet de la manière suivante : « Répondre aux ordres du père-fantôme dont il porte le nom et remettre l'ordre dans son temps comme dans une maison.⁴²⁰ » Si le temps est « out of joint », la situation n'en demeure pourtant pas moins figée et il est possible de la rétablir par le prisme de nouvelles relations entre les vivants et les morts. Nous reviendrons de toute façon de manière plus approfondie, dans la deuxième partie de cette thèse, sur la façon dont les spectres refondent les filiations. Il nous semblait néanmoins nécessaire d'aborder cette problématique ici puisque s'il fallait expliquer la présence des revenant.e.s dans le théâtre mouawadien, il était tout aussi important d'explicitier les enjeux de leur représentation. D'ailleurs, *Les Larmes d'Œdipe* se termine par la transmission d'une parole spectrale. Antigone, après avoir amené son père sur le lieu de sa mort, s'exprime ainsi :

« ANTIGONE. [...] Nous restons seuls. Il faut porter à bout de bras les éclats d'or de notre vie. Aussi fragiles, aussi dérisoires soient-ils. [...] Le plus vieux emporte avec lui les douleurs de son temps. Nous qui sommes jeunes, nous avons à pénétrer sans trembler dans l'immensité des ténèbres. La génération qui viendra après nous saura trouver les mots pour faire ici le récit des terreurs. [...] L'histoire ici se clôt définitivement. » (*Les Larmes*, 40-41)

Antigone, dans cette dernière réplique, s'exprime au nom de toute une génération. Le pronom personnel sujet « nous » exprime la volonté d'ériger le personnage en allégorie d'une jeunesse qui est désormais prête à « pénétrer sans trembler dans l'immensité des

⁴¹⁹ DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 12.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 16.

ténèbres ». Il s'agit pourtant d'une parole spectrale puisqu'Antigone et Œdipe, revenu.e.s hanter cette Grèce qui nous est contemporaine, viennent de celle qui a vu naître Périclès. Du monde antique à celui dans lequel nous vivons, il n'y a qu'un pas : celui de ces paroles spectrales qui recréent paradoxalement, par leur fantomisation, la présence d'une filiation. Il s'agit de transmettre, d'époque en époque, la souffrance des aîné.e.s afin que cette dernière puisse toujours être gardée en mémoire. « L'histoire se clôt définitivement » affirme Antigone, en écho aux derniers mots du Coryphée dans *Œdipe à Colone*⁴²¹. Cependant, rien n'est moins sûr, car si le récit des ascendant.e.s est voué à survivre aux générations, l'histoire (et, pourrait-on écrire l'Histoire) ne sera jamais close mais toujours réécrite à l'aune des blessures anciennes.

III.3. Au-delà des cendres : « We come after⁴²² ».

Ainsi les spectres envahissent-ils le dispositif théâtral au profit d'une réelle « spectropoétique » de la scène et du texte, si l'on souhaite reprendre les termes, à nouveau, d'Élisabeth Angel-Perez. Toutefois, bien que l'éclatement structurel favorise leur apparition, il nous faut constater que de nouvelles générations (principalement formées d'adolescent.e.s et d'enfants, dans notre corpus) naissent de la guerre et des violences. Les présences spectrales ne sont pas seules, et cohabitent avec celles et ceux qui « viennent après » ; après la violence et l'horreur et après « l'effondrement ». Il faut dès lors observer les modalités de représentation de ces nouvelles générations et de ces nouveaux lignages généalogiques. Tout d'abord, celles et ceux qui survivent à l'effondrement apparaissent dans les fables comme des « monstres ». Figure qui incarne « la mémoire de la souffrance⁴²³ », le monstre, personnage déjà récurrent dans la littérature francophone, reste fréquemment mis en scène dans la dramaturgie contemporaine, à commencer par celle d'Edward Bond⁴²⁴. Chez ce dernier, par exemple, ce personnage est celui qui incarne tout d'abord l'enfant sacrifié par le monde des aîné.e.s mais aussi, en réaction à cette position, celui qui entreprend de faire le récit du monde tel qu'il est et de ce qu'il a subi. Par conséquent, le monstre *témoigne*. À la manière des spectres, il « surgit » aux lendemains des massacres tout en apparaissant aux yeux des lecteurs.trices/spectateurs.trices, paradoxalement peut-être, comme une présence qui échappe

⁴²¹ SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*, *op. cit.*, p. 409.

⁴²² Il s'agit des propos de George Steiner, issus de *Langage and Silence*, cités par Élisabeth ANGEL-PEREZ, « Spectropoétique de la scène. Modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain », *art. cit.*, p. 2.

⁴²³ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible*, *op. cit.*, p. 108.

⁴²⁴ Nous nous concentrerons cependant sur la mise en scène du monstre dans le théâtre des XXe et XXIe siècles, afin de la mettre en perspective avec la création mouawadienne, datant de cette même époque.

au réel et qui résiste à nos capacités de représentation. Car la corporéité du monstre demeure souvent transgressive. Il est décrit dans *Les Pièces de guerre I*, en ce sens, de la manière suivante : « La peau du Monstre, ses cheveux, ses vêtements sont grillés, carbonisés, entièrement noirs. Qu'il apparaisse comme taillé dans un morceau de charbon. Ses cheveux, hérissés, des pointes raides, se dressent comme des clous.⁴²⁵ » Représentation humaine sans en être une totalement, il transgresse les codes de la représentation du personnage tragique « traditionnel ». Mais, en plus de son corps, son langage questionne à son tour. Le monstre est, comme le rappelle la Professeure de la Sorbonne-Nouvelle, à la fois ce qui « montre (*monstrare*) et avertit (*monere*), se fait poète (il parle en vers) [...] déchiffre le babil des mourants et les langues étranges/ères [...]. Il nous permet, en somme, de récupérer la parole de l'humanité martyre.⁴²⁶ » Tout à la fois poétique (prophétique, peut-être) et alarmante, la parole de ce personnage revêt une importance particulière dans les fables théâtrales. Elle est singulière en même temps que collective, effrayante tout autant que rassurante. Et c'est elle qui ouvre d'ailleurs la pièce bondienne en se présentant, au moment de l'exposition, comme un verbe annonciateur :

« LE MONSTRE. [...] Nous ne devrions pas nous étonner que les enfants autrefois aient cru que des dieux veillaient sur le monde.

3

Mais maintenant nous les tuons. [...]

Maintenant nous allons montrer des scènes de la vie que je n'ai pas vécue
Si ce qui arrive paraît tel que des êtres humains ne puissent pas permettre que de telles choses arrivent, c'est que vous n'avez pas lu les histoires de votre temps⁴²⁷ »

La dernière proposition de cet extrait véhicule efficacement la volonté pour le personnage d'avertir les lecteurs.trices / spectateurs.trices : ce qui va se jouer devant leurs yeux, nous le comprenons, ce sont les violences de notre époque que les êtres humains ont d'ailleurs rendues possibles. Ce personnage se tient dès lors à la frontière de deux espaces : celui du passé (« les enfants autrefois ») en même temps que du présent, symbolisé par l'adverbe « maintenant » (espace, chez Edward Bond, de l'après-catastrophe). Personnage de l'entre-deux, il se positionne aussi entre deux générations : l'une qui assassine ses enfants et l'autre qui naît de ces mêmes massacres, à savoir la génération de demain. Il est intéressant de noter que ce personnage anonyme, puisque privé d'identité et de patronyme, se présente lui aussi comme le fils de quelqu'une. Il n'est pas un monstre constitué de toutes pièces, à l'instar d'un

⁴²⁵ BOND, Edward, *Les Pièces de guerre I*, Paris, L'Arche, 1994, p. 6.

⁴²⁶ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *art. cit.*, p. 4.

⁴²⁷ BOND, Edward, *op. cit.*, p. 7-10.

Frankenstein, mais bien *un fils*, descendant d'une généalogie et qui, encore une fois, a survécu à la guerre. Pour résumer, le monstre s'adresse à nous autres héritier.ère.s des siècles passés, en ce que nous avons vécu la même Histoire, celle des violences et des massacres. Cette légère digression nous permet à présent de noter l'émergence de cette figure chez Wajdi Mouawad. Dans *Forêts*, par exemple, le monstre est étrangement introduit par la mention de la fosse qui le retient prisonnier (*F*, p. 43). De plus, il entretient des caractéristiques similaires avec le monstre bondien : il est à son tour anonymisé, n'est qualifié d'aucun nom, et les descriptions physiques qui le caractérisent sont réduites à quelques adjectifs péjoratifs tels que « difforme » ou « monstrueux » (*F*, p. 47). Cette succincte description empêche alors réellement, pour les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, de se le figurer. Il est ensuite qualifié d'être « sans parole et sans conscience », à la limite de l'humanité. Lorsque Jeanne et Léonie le décrivent, dans *Forêts*, elles nous informent du fait qu'il est leur frère (le replaçant dans une logique généalogique) et que, souhaitant garder sa mère pour lui seul, il l'a enlevée avant d'aller se réfugier au fond de cette béante tranchée :

« LUCIEN. Je vous ai vue jeter des quartiers entiers de viande au fond d'un trou. [...] »

Chant au loin. Jouissance.

LÉONIE. [...] Tu entends cette voix ? Elle vient du trou où tu m'as vue jeter des carcasses de viande. C'est une fosse profonde creusée par notre père à la construction du zoo pour y précipiter les animaux trop sauvages. Ce qui nous retient est prisonnier au fond de cette fosse. Lucien, notre mère n'est pas morte. [...]

JEANNE. Notre mère n'est pas morte. Un être difforme et monstrueux, né sans parole et sans conscience, vit avec elle au fond de la fosse et nous interdit de l'aider. Sa voix seule est mélodieuse. C'est lui qui chante. Une nuit, nous avons été réveillées par des cris. Il s'est jeté sur notre mère, l'a emportée et, parce qu'il ne pouvait pas fuir par la forêt, il s'est lancé avec elle au fond de la fosse. [...]

LÉONIE. Il n'est pas né de rien cet être inhumain, Lucien. Jeanne et Marie le connaissent depuis sa tendre enfance et moi je le connais depuis la nuit des temps pour avoir partagé avec lui le sein de ma mère. Mon jumeau... Même sang, même chair, mais il a pris la folie sur lui comme j'ai pris la colère. » (*F*, p. 44-48)

À la lumière de cet extrait, nous comprenons que le personnage du monstre devient un outil dramaturgique nécessaire pour penser la manière dont les filiations s'organisent dans ce monde de l'après-catastrophe. Tout d'abord animalisée, sa présence semble *a priori* se circonscrire à une logique d'invisibilité. Il est celui qu'on ne peut voir, parce que dérobé aux yeux des personnages et, par analogie, à ceux des lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, comme s'il était un « animal trop sauvage » qu'il suffirait de nourrir avec des carcasses de viande. Qui plus est, privé de parole (ce qui le distingue du monstre bondien), il acquiert néanmoins la capacité de

s'exprimer par le chant⁴²⁸, seule voix d'outre-tombe apte à atteindre la surface terrestre dévastée par la guerre. Wajdi Mouawad joue donc sur les contrastes puisque cet être « monstrueux » s'exprime à l'aide d'une « voix mélodieuse » (*F*, p. 47). Encore une fois, il devient cet être double, décrit comme « difforme et monstrueux », voire « inhumain » en même temps qu'il est doté d'un langage hautement poétique : le chant. Aussi s'agit-il de l'inscrire au carrefour de deux générations (il est le fils de quelqu'une et jumeau de Léonie) en même temps que de deux espaces (celui de la tranchée, monde du « dessous », hors de l'humanité et celui du « dessus » où s'exprime par ailleurs la violence : guerres, incestes, fratricides, etc.) En outre, il est à noter que cet espace du « dessous » est celui qui résiste à la folie des humains. Souvenons-nous en, le lieu dans lequel vivent Léonie et son jumeau était censé être une « utopie, [un] rêve » (*F*, p. 112), lieu « parfait » et fantasmé par leur grand-père, pour finalement se transformer, lui aussi, en un charnier, où les humains s'entretuent et se font dévorer par les animaux du zoo. Le trou du monstre dans lequel il reste enfoui se proposerait, en ce sens, comme la tentative, désespérée peut-être, de résister à la violence du monde, de s'y soustraire et de reconstruire un espace, cette fois-ci protecteur, au sein duquel il ne pourrait être mis en danger. Sans pour autant vouloir verser dans une analyse psychologisante, il nous semble que le monstre est ici doté d'une « folie » (ce sont là les mots de Léonie le qualifiant (*F*, p. 48)) mais lucide, clairvoyante sur ce monde du « dessus » et sur sa capacité à broyer chacune des personnes y vivant. Alors, pour se défendre, et malgré toute « l'humanité » qui le caractérise, ce personnage innommable reste tapi dans l'ombre et chante ; deux façons de résister à l'effondrement et à la folie des humains. Toutefois, une question pourrait être posée : comment serait-ce possible qu'une même mère ait pu accoucher de deux enfants, dont l'une serait humaine, tandis que l'autre ne le serait pas ? Cette interrogation témoigne d'une volonté, pour Wajdi Mouawad, nous semble-t-il, non pas tant d'interroger les frontières du fantastique et du réel que de forcer le public à se questionner sur ces filiations qui ont survécu à la barbarie. Bien qu'ils aient « le même sang » et la « même chair », aucun des deux personnages ne parvient en effet à être totalement heureux. Nous en revenons en ce sens à ce que nous évoquions quant au monde que peignait André Gide à la

⁴²⁸ Et nous savons combien le chant est important dans la dramaturgie mouawadienne : Nawal dans *Incendies* et Simone dans *Littoral* sont qualifiées de « femmes qui chantent » tandis que le Coryphée, dans *Les Larmes d'Œdipe*, lutte lui aussi contre la crise grecque grâce à son chant. Ce dernier demeure le seul moyen de communication pour ce personnage qui n'est pas, nous l'avons vu, considéré comme un « humain » mais bien comme un paria, un avorton immonde qui souhaite par ailleurs lui-même se soustraire au regard de l'autre. Le fait qu'il soit privé de langage nous amène à soulever l'hypothèse suivante : puisqu'incapable de verbaliser les horreurs des siècles passés et la manière dont il a été conçu (car il est né d'un inceste), le monstre n'est pas en mesure de parler. Il est en effet incapable de rendre compte des traumas vécus et des torsions de la filiation. Ainsi, préférant la beauté à la laideur de l'Histoire et de sa propre corporéité, le monstre s'exprime-t-il par la magnificence du chant.

lecture d'*Hamlet* : un monde *déshonoré*, à présent *injuste*, qui entrave et modifie les filiations jusqu'à faire des personnages des monstres et/ou des descendant.e.s qui ont « pris la colère » (F, p. 48). Le personnage retranché dans sa fosse acquiert *de facto* une portée ontologique en ce qu'il questionne la pérennité et la survivance – ou non – des filiations dans le désastre du monde. Nous le voyons explicitement dans *Forêts* : la filiation ne peut plus être « linéaire » mais uniquement trouée, éclatée et ne faisant naître que des héritier.ère.s en quête de sens. D'ailleurs, et de manière métaphorique, le monstre souhaite peut-être, en enlevant sa mère, s'assurer qu'aucune descendance ne lui succède. Il s'agit probablement de vouloir mettre fin au désastre de la filiation, afin d'éviter à celles et ceux qui « viennent après » de tomber dans la folie et le meurtre. Car l'époque qui survit aux guerres est celle d'un « charnier » où les corps s'amoncellent et saturent, nous l'avons vu, le dispositif théâtral. L'environnement des personnages devient finalement ce « paradis raté » (F, p. 50), paradis pourri, poussiéreux qui malmène et/ou détruit à présent les filiations.

Parallèlement à cela, les motifs de la bâtardise et de la boiterie font leur apparition au sein des filiations mouawadiennes. Puisque les corps des parents – ou des ascendant.e.s – se sont volatilisés pendant les guerres, les générations qui leur succèdent sont justement celles de l'errance généalogique, ne serait-ce que symbolique. La plupart des jeunes personnages le déplorent dans les pièces de Wajdi Mouawad, à commencer par Layla Bintwarda qui, dans *Sœurs*, avoue : « Ma mère est morte / Elle me manque beaucoup / Elle me manque tellement. » (S, p. 39) ou encore les personnages de *Littoral* qui sont, toutes et tous, orphelin.e.s⁴²⁹. Les nouvelles générations se constituent d'enfants solitaires, voire de bâtards à présent privés de passé ou d'ascendance généalogique à travers lesquels s'identifier et se définir. En ce sens, la bâtardise paraît liée à la question de l'identité puisque, en l'absence de figure parentale, l'héritier.ère est en crise identitaire. Zahida Darwiche-Jabbour, en traitant par ailleurs du roman, explique dans une affirmation que nous pensons néanmoins applicable au théâtre : « L'interrogation de l'histoire, la quête des origines sont l'expression d'une remise en question perpétuelle d'une identité confuse corollaire du thème de la bâtardise.⁴³⁰ » Véritable *topos* de la littérature francophone du Machrek, la thématique du bâtard intervient dans les textes libanais francophones comme une véritable proposition à s'interroger sur les caractéristiques

⁴²⁹ Citons pour exemple le dialogue entre Simone et Amé : « SIMONE. Moi je m'en vais. Je vais aider Wilfrid à trouver un endroit pour enterrer son père, puis je chercherai comment raconter ce qui s'est passé. Tu viens ? / AMÉ. Je viens. / SIMONE. Tes parents ? / AMÉ. Morts. » (L, p. 84-85)

⁴³⁰ DARWICHE-JABBOUR, Zahida, *op. cit.*, p. 150. De la même manière, Katia Haddad précise pour sa part : « En revanche, il apparaît clairement que l'interrogation sur l'identité, le rapport entre le général et le particulier ou les figures du bâtard sont traitées avec une abondance qui retient l'attention dans la littérature libanaise. » HADDAD, Katia (dir.), *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique (2^e édition)*, *op. cit.*, p. 16-17.

identitaires des personnages⁴³¹. Car, si l'on en revient à sa définition, le bâtard est celui dont « l'origine est incertaine⁴³² » et, en d'autres termes, qui n'est pas au clair quant à son lignage généalogique et à ses origines. L'identité des personnages est en ce sens incomplète. Laurent Demanze, dans son essai *Encres orphelines*, met d'ailleurs cette notion en perspective avec le motif des filiations. Il écrit :

« Mais le déséquilibre du corps ou de la phrase évoque une tare transmise de génération en génération. Et la boiterie incarne les défaillances de la transmission symbolique des filiations illégitimes, qui ne cheminent pas en ligne droite mais au gré du hasard. Déséquilibrée et hésitante, la filiation traîne alors le pas sur des voies obliques et selon des lignes de torsions. De la bâtardise à la boiterie, il n'y a qu'un pas.⁴³³ »

Les guerres et les violences ont bel et bien fait voler en éclats le socle des relations intersubjectives, modifiant les généalogies. Pensons à *Incendies*, pièce dans laquelle le fils de Nawal Marwan finit par la violer, sans savoir qu'elle est sa mère. Ce motif de la filiation illégitime parcourt de la même manière l'ensemble de la création mouawadienne. D'autres exemples pourraient ainsi être convoqués, à l'instar de *Forêts* dans laquelle Albert Keller et Hélène ont une relation incestueuse, avant qu'Edgar, fils d'Albert et frère d'Hélène, ne tue son père et viole sa sœur. La dimension incestueuse de cette filiation, que nous avons par ailleurs déjà étudiée, témoigne de la manière dont les nouvelles généalogies sont à présent représentées « au gré des hasards » de la guerre. Le lien qu'établit aussi Laurent Demanze entre bâtardise et boiterie est à son tour intéressant. Il rappelle dans son essai que la boiterie peut se définir lorsque « l'homme ne marche pas droit », tandis que la bâtardise correspond au fait « qu'une famille chemine par des voies obliques⁴³⁴ ». Il s'agit donc de mettre en relation le comportement physique des personnages avec leur lignage généalogique. En d'autres termes, ne marche pas droit, entre autres, celui qui ne sait pas d'où il vient. Mais, chez Wajdi Mouawad, le corps n'est pas le seul à « aller de travers », la langue aussi se fait boiteuse, comme en témoigne Sabbé, dans *Littoral* :

« SABBÉ. Pourquoi je suis ici et pas ailleurs ! Pas mort, pas né, né ailleurs, autre pays, autre époque, autre temps, autre forme, animale, végétale, minérale, pourquoi je suis qui je suis ? Vaste question, tu ratisses large ! Si je suis ici, c'est parce que je ne suis pas ailleurs. Explication boiteuse mais je n'ai rien de mieux à t'offrir étant donné l'époque, triste époque. Mais dites-moi, ça pue par ici. » (*L*, p. 107)

⁴³¹ Il reste à préciser ici que la figure du bâtard est positivement connotée dans la littérature francophone proche-orientale, comme le précise à nouveau Katia Haddad : « Pour les écrivains libanais, la figure du bâtard est liée à la thématique du composite, qui s'incarne dans le métissage, connoté positivement [...] », *ibid.*, p. 30.

⁴³² Définition proposée par le dictionnaire de l'Académie française, ressource en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B0585>

⁴³³ DEMANZE, Laurent, *op. cit.*, p. 94-95.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 107.

Cette réplique interroge la question identitaire, mise en exergue dans le discours de Sabbé, et qui témoigne de son impossibilité à se réclamer d'une filiation précise. En effet, par la question « pourquoi je suis qui je suis ? », le personnage interroge d'une part sa position ontologique (qui est-il en tant qu'homme ?) et, d'autre part, sa position généalogique (où est-il à l'échelle de son lignage filial ?). Sabbé ne peut pas se revendiquer comme le « fils de » puisque l'époque, « triste époque », d'ailleurs, l'en empêche. Prisonnier de ce monde et privé de repères, le personnage mouawadien nous apparaît comme un personnage en crise, seulement capable de dire ce qu'il vit par le prisme d'une « explication boiteuse ». La langue elle-même claudique et bégaie car elle n'est plus en mesure de pouvoir raconter les filiations ou de leur donner un sens. Nous pouvons alors analyser la manière dont se structure la réplique du personnage : la boiterie de la langue se révèle grâce aux répétitions de forclusifs négatifs « *pas mort, pas né* », traduisant par ailleurs la confusion identitaire du sujet, mais aussi de l'adjectif « autre » qui vient rendre flou les contours de son existence. D'ailleurs, le personnage semble en partie s'adresser à nous. L'usage du pronom personnel sujet « tu » provoque cette double énonciation qui interpelle le public. Ici, Sabbé n'a rien de mieux à « nous » offrir et, faisant ce constat d'échec, il nous invite finalement à nous questionner sur notre propre filiation et notre propre regard sur notre époque. Enfin, ce pourrissement du monde et des filiations est renforcé par la dernière phrase de l'extrait. Si « ça pue par ici », c'est bien parce que le cadavre du père de Wilfrid, en quête de sépulture, est juste à côté des personnages et devient, en quelque sorte, la métaphore du monde des pères / des aînés : celui qui pourrit, qui se nécrose et dont il ne reste que des os.

Nous le remarquons, l'héritier.ère dans les dramaturgies mouawadiennes est condamné.e à une insupportable contradiction: il/elle doit s'affranchir, s'il/elle souhaite vivre, de son passé et de son lignage généalogique – car les violences de l'Histoire ont provoqué leur disparition – en même temps qu'il/elle doit, dans un étrange paradoxe, se faire le/la dépositaire des vies de son ascendance, bien que transmises selon une logique d'éclatement. L'héritier.ère se construit au sein d'un paradoxe : il/elle doit *malgré tout* grandir en même temps qu'il/elle doit se souvenir. Ces personnages qui « viennent après », monstres, bâtard.e.s et boiteus.e.s sont finalement, pour reprendre les termes de Laurent Demanze : « à la fois dépossédé[e.s] de [leur] inscription généalogique et possédé[e.s] par ces vies antérieures de l'ascendance.⁴³⁵ » Néanmoins, nous remarquons tout de même que ces orphelin.e.s, dont la parenté est floue et inconnue, ont plutôt tendance à s'arc-bouter contre cette dernière et à se révolter contre leurs aîné.e.s. Au lieu d'engendrer immédiatement une quête des origines pour connaître leur

⁴³⁵ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 12.

généalogie, les jeunes générations se révoltent plutôt et usent de violence, à leur tour, comme pour répondre à la barbarie de leurs pères. Cette étrange loi du Talion, qui se transmet visiblement de génération en génération, témoigne d'une impossibilité pour les nouvelles générations de pardonner à leurs ancêtres. C'est ce que relate le récit d'Amé, dans *Littoral* :

« AMÉ. Je ne retournerai plus dans un aucun village, si ce n'est pour tuer tout le monde. Tout le monde. Ce cadavre-là [celui du père de Wilfrid], je le regarde et je vois tous ceux-là qui ne perdent rien pour attendre. Je te le dis, les ennemis ce sont nos parents, alors on devrait plus retourner dans aucun village, rien ! 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 : TaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTa ! » (L, p. 86)

Tout d'abord, rappelons qu'Amé est le personnage qui, en rentrant de la guerre, a tué son père à la croisée des chemins, sans le reconnaître. Nouvel Œdipe, pourrait-on dire, il est représenté comme celui qui ne parvient pas à se consoler et qui refuse d'accepter la perte, refus se traduisant par sa colère et sa violence. Amé se construit dès lors comme l'archétype de l'héritier inconsolable qui, s'il est privé de repères, est également celui qui refuse tout héritage ou toute forme de substitut parental. Son langage se charge d'une sémantique de la violence et, surtout, de la vengeance. L'épanadiplose visible au début de sa réplique le démontre en effet très clairement. Il souhaite tuer « tout le monde », pronom qui va progressivement disparaître au profit d'une caractérisation référentielle plus précise puisque Amé finit par préciser : « les ennemis ce sont nos parents ». L'emploi du qualificatif « ennemis » et du verbe « être » renforcent ici, d'une part, la profonde colère qu'il leur voue et, d'autre part, cette soif de revanche qui l'habite. Le jeune personnage ne parvient pas, nous le comprenons, à intérioriser ses traumas⁴³⁶, ce qu'il exprime lorsqu'il avoue aussi « le mal qu'ils nous ont fait est plus grand que le meurtre ». Il s'agit d'un « mal » inexplicable, caché au fond du psychisme de l'individu et qui n'arrive pas à être assimilé. La seule réponse que semble pouvoir formuler, par conséquent, ce dernier est celle d'une répétition de la violence, comme si cette dernière s'exprimait par cycles et se transmettait de génération en génération. Car la vengeance qu'il imagine correspond à celle qu'il a subi, nous nous en doutons, en tant que soldat pendant la guerre civile. Les faits qu'il imagine relèvent effectivement d'une scène de massacre : « On les rassemblera le long d'un grand mur [...] Puis, sur eux, sur nos parents, on lèvera nos armes et

⁴³⁶ Ceux vécus à la guerre, lorsqu'il était soldat, et le fait d'avoir assassiné son propre père.

sans remords : TaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTaTa ». Ce récit ressemble à celui de Sawda, quand elle explique l'assassinat de deux frères par un milicien qui les avait, justement, « plaqués contre le mur (*I*, p. 85) ou d'une scène de *Valse avec Bachir*, dans laquelle nous voyons, en plongée, une famille prête à être exécutée. L'expression de la violence deviendrait dès lors le seul moyen de pouvoir trouver un « sens » nouveau à son existence, ou, du moins, une raison de vivre. La vengeance apparaît comme un but, une finalité à atteindre. Amé n'est toutefois pas le seul à mettre en exergue ces rapports de force intergénérationnels. Napier de la Forge exprime aussi, dans *Temps*, l'absurdité de l'époque qu'est la nôtre, puisque qu'elle facilite, de génération en génération, l'héritage de la violence :

« NAPIER DE LA FORGE. Il y avait beaucoup d'Afghans dans les armées de Jules César. Les Sarmates. Ils étaient déjà là. En Gaule, les Sarmates ont laissé leur nom à une vingtaines de localités entre la Marne, l'Oise, la Loire et la Saône : Sermaise, Salmaise, Saumais, Charmais, Sermizelles. Ma famille est originaire de Salmaise. Beaucoup de Québécois sont originaires de ces villages. Aujourd'hui, certains d'entre eux partent en Afghanistan faire la guerre contre les insurgés qui sont probablement les descendants de leurs propres ancêtres. Qui se souvient ? » (*T*, p. 15)

Napier de la Forge insiste ici sur cet échec de la transmission intergénérationnelle, qui provoque l'oubli. Les longues énumérations qu'il énonce, avant de terminer son discours par une modalité interrogative, insistent sur cette discontinuité de l'héritage mémoriel dont l'une des conséquences reste la naissance de guerres entre les aîné.e.s et leurs descendant.e.s. Car si des récits mémoriaux avaient pu survivre aux époques, si les Sarmates avaient pu, en plus de laisser leurs noms à certaines localités, transmettre leurs récits de génération en génération, les fils seraient-ils en train, aujourd'hui, de combattre leurs pères ? La dernière question du personnage, question rhétorique bien sûr, oblige le public à s'interroger sur la manière dont ses jeunes personnages imaginent et accueillent leur héritage. Ce dernier paraît d'ailleurs éminemment problématique car issu de siècles de violences et de barbarie dont il ne reste pas grand-chose, si ce n'est des corps décharnés, des silences et des voix pleines de cendres. L'époque voit naître en conséquence des orphelin.e.s qui se dressent paradoxalement contre leurs aîné.e.s. Ces jeunes héritier.ère.s sont celles et ceux qui ont été élevé.e.s par la guerre, à défaut de pouvoir l'être par leur(s) parent(s), comme en témoigne enfin le discours de Walter, dans *Journée de noces chez les Cromagnons* :

« NÉYIF. Tu ne dis pas bonjour à ton père ?
WALTER. Je me bats contre lui à longueur de journée.
SOUHAYLA. Walter ! Tu saignes !
WALTER. Depuis l'enfance. Je continue avec les moyens que la vie me donne.
NÉYIF. Tu vas rester longtemps ?

WALTER. Je suis là pour les noces de ma sœur et avec moi la guerre qui nous a élevés éduqués et nous a appris à nous parler. » (*Jdn*, p. 63)

Force est de constater que la guerre provoque des lignes de fracture dans l'identité des jeunes personnages et introduit « une césure dans l'histoire, brise la succession des générations et brise la continuité généalogique.⁴³⁷ » Privé.e.s de repères, meurtrier.ère.s de leur père, violeurs de leur mère ; celles et ceux qui naissent des cendres semblent se révolter, finalement, *par* et *dans* la violence. Le propos de Walter le résume assez bien, semble-t-il, puisqu'il affirme avoir été « élevé » et « éduqué » par la guerre, signifiant alors ne pouvoir s'exprimer qu'à travers elle. Cette dernière le suit d'ailleurs jusqu'aux noces de sa sœur, comme le prouve le groupe prépositionnel « avec moi la guerre », qui fonctionne comme un double, inséparable du jeune personnage. La mise en scène de ces nouvelles générations apparaît en ce sens comme un moyen, pour les tragédies de la filiation mouawadiennes (et plus largement pour une partie du théâtre contemporain) d'interroger, encore et toujours, la manière dont les antagonismes filiaux et intergénérationnels sont à analyser par le prisme de leurs relations avec la matière historique. Elle questionne aussi aujourd'hui, à notre avis, la façon dont nos sociétés sont pensées. Car c'est bien cela dont il est question lorsque Napier de la Forge demande « qui se souvient ? » : il s'adresse à nous, lecteurs.trice.s/spectateurs.trice.s, quant à ce qui se *joue* devant nos yeux par un effet de double énonciation. Le théâtre contemporain « force » notre regard et nous oblige finalement à observer nos propres tragédies de filiation. D'aucuns pourraient en effet prétendre aujourd'hui, en se rendant au théâtre, que les guerres des siècles derniers n'ont à aucun moment bouleversé les (leurs ?) lignages filiaux. « Qu'as-tu fait de ton frère ? » écrivait d'ailleurs Sylvie Chalaye à propos des dramaturgies contemporaines des diasporas⁴³⁸, nous choisissons de poser, quant à nous, la question suivante : « Qu'avons-nous fait de nos pères ? » au regard des tragédies de la filiation dans le théâtre contemporain, tant les jeunes générations semblent vouloir reproduire, à l'encontre de leurs ainé.e.s, la violence qu'ils ont paradoxalement reçue d'elles et eux. Cette interrogation demeure ouverte et fait du théâtre l'art qui pourrait très certainement en proposer si ce n'est une réponse, au moins la possibilité d'y réfléchir.

⁴³⁷ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 137.

⁴³⁸ CHALAYE, Sylvie, « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », art. cit., p.1.

DEUXIÈME PARTIE

Des quêtes des origines aux tombeaux : repenser les filiations à l'aune
de l'altérité

I

ntroduction

« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament.⁴³⁹ »

René Char

L'aphorisme du poète et résistant français semble sans équivoque. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien si Hannah Arendt l'a choisi en introduction à l'un de ses essais les plus notoires : cet énoncé sonne comme un amer constat pour toute une génération d'hommes et de femmes qui se sont trouvés, après la Seconde Guerre mondiale, si ce n'est désorientés et ébranlés, au moins déshérités. Car le déterminant possessif « notre » renvoie en partie aux contemporains de René Char qui ont assisté à l'effondrement de la France et, plus largement, de l'Europe au XXe siècle. Ce sont, nous l'avons précédemment évoqué, les deux conflits mondiaux qui ont privé celles et ceux qui les ont connus de « testament » si bien que les transmissions n'ont pu se faire, ou alors seulement de manière silencieuse (pour ne pas dire « invisible ») et certainement parcellaire⁴⁴⁰. Toutefois, comme le précise Hannah Arendt, le testament demeure ce qui :

« [...] dît à l'héritier ce qui sera légitimement sien, [ce qui] assigne un passé à l'avenir. Sans testament ou, pour élucider la métaphore, sans tradition – qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur – il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement le désir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants.⁴⁴¹ »

Selon les propos de la philosophe, l'absence de testament – dont elle propose un équivalent sémantique : celui de la tradition – empêcherait l'aspect chronologique et donc transmissif de la filiation. Ainsi, et toujours en appliquant ce propos à notre sujet, la déstructuration des liens de parenté aux XXe et XXIe siècles, elle-même renforcée par l'absence de testament – rappelons-le : un acte authentique et juridique d'un.e ascendant.e pour transmettre ses dernières volontés à un héritier.ère – briserait d'une certaine manière la formation d'une continuité généalogique. Dès lors, une question demeure, pour qui

⁴³⁹ CHAR, René, *Fureur et mystère, Feuilles d'hypnose*, feuillet 62, Paris, Gallimard, 2007, p. 190. Cet aphorisme est par ailleurs cité en introduction de ARENDT, Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 11.

⁴⁴⁰ Nous réduisons ici volontairement la portée de ce propos pour qu'il puisse s'inscrire dans une réflexion sur les filiations et guider, progressivement, la problématisation de la deuxième partie de cette thèse.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

veut esquisser une analyse de l'histoire des idées de l'époque contemporaine sur cette problématique : comment transmettre maintenant que les récits collectifs, certes, mais surtout intrafamiliaux ont été empêchés ? Cette césure dans la possibilité d'une transmission testamentaire a effectivement irrigué une partie conséquente de la philosophie mais aussi des arts contemporains. Car, comme le précise la philosophe, l'héritage provoque ce processus de transmission mais fait aussi advenir une certaine linéarité et chronologie temporelles, somme toute essentielles pour qu'advienne de nouvelles générations. Cependant, comment faire sans testament et, surtout, comment « se repérer », se situer pour celles et ceux qui en sont privés ? En d'autres termes, de quelle manière rétablir une cohérence au sein du chaos et de quelle manière lire le passé (ce qui, par conséquent, appartient aux ancêtres) pour être en mesure de construire un présent et un futur (celui, cette fois-ci, des nouvelles générations) ?

C'est au sein de ces questionnements et problématiques que nous souhaitons inscrire la deuxième partie de cette thèse puisque le théâtre de Wajdi Mouawad réinvestit fondamentalement, à notre avis, la problématique des transmissions intergénérationnelles⁴⁴². Les trois chapitres précédents ont d'ailleurs été l'occasion de faire un constat similaire à celui de René Char et d'Hannah Arendt : le théâtre du dramaturge franco-libanais met en scène des personnages à l'épreuve de la guerre. Cette dernière « atomise », déconstruit le sujet contemporain et ses filiations si bien qu'il semble soumis à des logiques d'errance, privé d'une grande capacité à comprendre son passé et à pouvoir l'intérioriser. En ce sens, les personnages de Wajdi Mouawad sont contraints au mouvement et à l'exil, séparés les uns des autres et, en étant confrontés à la barbarie et à l'horreur du monde dans lequel ils évoluent, se retrouvent profondément traumatisés par leur époque.

Par conséquent, cette nouvelle partie aura pour enjeu de s'intéresser à la manière dont les héritier.ère.s de la création mouawadienne dépassent ce qui ressemble à une absence de testament pour, malgré tout, tenter de remonter le fil de leurs origines afin de refonder leur généalogie. Nous analyserons comment, à partir du corps mort du parent et des transmissions tantôt avortées, tantôt fragmentées, les jeunes générations parviennent pourtant, à travers un processus de reconstruction filiale, à faire sens de leur héritage

⁴⁴² Nous prendrons évidemment soin de replacer cette problématique dans un contexte précis, qui est celui des littératures francophones du XXe et du XXIe siècle. Voir pour cela, entre autres, le quatrième et le sixième chapitre.

incomplet. Ces dernières arriveront enfin à sortir du monde de l'enfance et, métaphoriquement, à devenir adultes en faisant le deuil d'un passé opaque mais qui a pu, au fil des quêtes, (re)trouver une signification. C'est finalement en enterrant leurs proches, et en inhumant avec eux toute une époque meurtrie par les conflits individuels et collectifs, que les jeunes personnages finiront, dans un dernier geste, par s'ouvrir à l'altérité. Cette rencontre avec l'autre – l'adjuvant de la quête, l'ami, l'amant.e, l'animal parfois – se proposera comme une façon de développer de nouvelles filiations et de nouvelles communautés, non plus régies par les lois du sang, mais pleinement choisies et consenties. Nous y verrons un processus d'émancipation et d'affranchissement des filiations dites « verticales », mais surtout une renégociation des identités des personnages, non plus déterminés par leur appartenance familiale et clanique mais plutôt par leur ouverture salutaire et salvatrice à l'altérité.

CHAPITRE QUATRIÈME

Les « transmissions trouées » : des quêtes des origines aux « filiations-monde »

Ce sont les mots d'Hermann Broch qui ouvrent, de la manière suivante, *L'Histoire trouée. Négation et témoignage* : « Et sans cesse l'homme perd le langage, sans cesse l'esprit, l'absolu lui échappent, sans cesse il est projeté de nouveau dans le mutisme de son état originel [...].⁴⁴³ » À partir de cette réflexion qui met en exergue la contiguïté des termes « mutisme » et « état originel », nous tenterons à présent d'étudier, chez Wajdi Mouawad, les modalités de mise en place des quêtes des origines dans les tragédies de la filiation mouawadiennes, au regard, notamment, du silence des transmissions. Car c'est « ce mutisme originel » – silence des ascendances – auquel se confrontent les héritier.ère.s, conséquence de plusieurs siècles de guerres et de massacres et qui ont littéralement troué, perforé les lignages généalogiques. Il faudra alors étudier comment les silences et les hontes, véritables gangrènes de la filiation, déterminent et embrayent le départ pour l'ailleurs, ainsi que l'exil et l'errance des nouvelles générations. Justement « habités » par ces « transmissions trouées », par l'absence de réels testaments, les jeunes personnages tenteront de faire la lumière sur leurs origines dans un déplacement tout à la fois géographique (à travers un exil assumé qui conduit au pays natal des parents, pour faire la lumière sur le passé familial), ainsi que « biographique » (par la connaissance d'eux-mêmes et par celle de l'autre), et enfin temporel (les spectres de la filiation deviendront ainsi les adjuvants des héritier.ère.s). Cette « enquête » rétrospective des jeunes personnages se doublera, par ailleurs, de « l'odyssée » de leurs parents. En effet, si les descendant.e.s rejoignent progressivement le pays de leurs ancêtres, ils y ramènent surtout leurs ascendant.e.s qui, bien souvent, finissent par y trouver une sépulture. Le théâtre de Wajdi Mouawad, en mettant en scène ces longs voyages de retour à la terre natale, pourra dès lors être qualifié « d'épique ». Et c'est après en avoir rappelé les enjeux que nous tenterons de démontrer de quelle manière le registre épique, dans la création du dramaturge libano-québécois, envisage de nouvelles manières d'habiter le réel et d'ancrer les filiations, non plus dans un rapport d'immobilité et de fixité identitaire, mais plutôt d'ouverture au monde et d'altérité. Nous parlerons en ce sens de « filiations-monde ».

⁴⁴³ COQUIO, Catherine, *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2004, p. 23.

I. AUX ORIGINES DE LA QUÊTE : LES RUPTURES DE LA FILIATION

« À l'origine de la quête se trouve donc une même rupture de filiation, soit avec le père comme pour Wilfrid, Jeanne et Simon, soit avec la mère pour Loup, Luce et Ludivine. La quête serait alors une tentative de restaurer cette filiation c'est-à-dire de réhabiliter une des composantes de l'identité, celle bafouée et reniée parce que douloureuse ou génératrice de honte et de culpabilité.⁴⁴⁴ »

Zahida Darwiche-Jabbour

I.1. La mort des parents : « ce monstre au sein du labyrinthe⁴⁴⁵ »

Commençons par relever le constat qu'établit Joël Des Rosiers, lui-même cité par Kanaté Dahouda : « S'il est vrai que l'identité n'est pas liée à l'origine, il n'en demeure pas moins vrai que toute littérature est hantée par l'origine. Lieu fantasmatique de l'innocence et de la pureté des recommencements.⁴⁴⁶ » Il s'agit, à la lumière de ces propos, de s'interroger sur la manière dont « l'origine » hante la littérature et, concernant notre étude, le théâtre de Wajdi Mouawad. Pour ce faire, il faut revenir sur la manière dont le motif de l'origine s'est construit comme un *topos* littéraire fondamental au XXe siècle. Les thèses de Dominique Viart sont à cet égard essentielles car, si elles étudient principalement les récits autobiographiques, elles soulèvent toutefois avec efficacité la façon dont l'autofiction, à la fin des années 70, a fait émerger la possibilité, pour toute une génération d'écrivain.e.s, d'orchestrer leur récit « autour des questions de filiation, d'héritage et de transmission.⁴⁴⁷ » Si le genre autobiographique est bien loin de nos considérations, il n'en reste pas moins qu'il permet de réfléchir à la façon dont le siècle dernier s'est présenté aux auteur.e.s comme une invitation à questionner leurs origines, à « voi[r] le XXe siècle se retourner sur lui-même, mesurer l'impact des tragédies qui l'ont traversé et prendre acte de la « défection des Grands Récits » humanistes.⁴⁴⁸ » Si le siècle des deux conflits mondiaux a conduit le genre théâtral à se modifier en profondeur⁴⁴⁹, il

⁴⁴⁴ DARWICHE-JABBOUR, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient, Egypte, Liban, Syrie*, op. cit., p. 174.

⁴⁴⁵ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », art. cit., p. 156.

⁴⁴⁶ DAHOUDA, Kanaté, K. GBANOU, Sélom (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 15.

⁴⁴⁷ VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation » », *Études Françaises*, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », vol. 45, n°3, LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, DEMANZE, Laurent (dir.), 2009, p. 95.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁴⁹ Ce que nous avons tenté de démontrer dans la première partie de cette thèse.

a tout autant bouleversé le genre romanesque et autobiographique en favorisant l'émergence de ce que Dominique Viart nomme à présent les « récits de filiation⁴⁵⁰ ». Et la définition qu'il en propose semble applicable au genre théâtral. Le récit de filiation, selon ce dernier, met en scène des sujets qui, confrontés aux ruptures de leur filiation, doivent établir leur propre quête des origines pour refonder leurs identités. Dans ces récits, dès lors, et comme l'affirme toujours le critique littéraire : « Père, mère, aïeux plus éloignés, y sont les objets d'une recherche dont sans doute l'un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ce(ux) dont il hérite.⁴⁵¹ » Pour mettre en perspective ces analyses avec le théâtre de Wajdi Mouawad, il faut ici s'autoriser à remplacer le terme de « narrateur » par celui de « personnage tragique ». En ce sens, nous pourrions admettre qu'une partie des dramaturgies du XXI^e siècle se construisent également comme, pour paraphraser les propos de Dominique Viart, des « dramaturgies de la filiation ». Ces dernières mettent en scène la trajectoire de personnages qui, confrontés aux silences de leur ascendance, n'ont d'autres choix que de faire « la lumière » sur leur passé. Le théâtre francophone libanais est d'ailleurs représentatif de cette nouvelle génération de dramaturges qui place au centre des fables des personnages en quête d'eux-mêmes. C'est par exemple le cas de Betty Taoutel qui « touch[e] aux questions existentielles telles que l'identité, l'appartenance et les migrations⁴⁵² ». Il est aussi possible de mentionner le texte d'Aïda Asgharzadeh, *Le Dernier cèdre du Liban*, représentant Eva qui, au décès de sa mère biologique, hérite d'une « dizaine de microcassettes numérotées⁴⁵³ ». Tout l'enjeu de cette pièce sera alors pour la fille de partir à la recherche de cette mère qu'elle n'a jamais connue et dont la voix l'encourage à « traverser » la guerre d'Irak, à ses côtés, dans le but de comprendre ses origines. Comme très souvent, ces « dramaturgies de la filiation » proposent un personnage dont les ascendant.e.s ont été confronté.e.s à l'un des nombreux conflits qui ont émaillé le XX^e siècle. Ainsi, la quête des origines est un moyen pour le théâtre contemporain d'introduire une tension entre l'Histoire, la mémoire collective et les

⁴⁵⁰ Il ne nous paraît pas utile d'entrer dans les détails mais Dominique Viart établit, en théorisant cette notion, une distinction très nette entre « les romans de famille » du XIX^e siècle (tels qu'écris par Émile Zola ou Martin du Gard) et les « récits de filiation » du XX^e siècle qui, eux, insistent sur l'introspection du sujet et conduisent à une enquête rétrospective du narrateur sur son ascendance.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁵² SAADÉ GEBRAN, Lena, « Dramaturgies libanaises contemporaines. Crise de l'écriture ou écriture « autre » ? », *Théâtre/public*, « Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient », n°233, ROTHSTEIN, Bernard (dir.), juillet-septembre 2019, p. 70.

⁴⁵³ ASGHARZADEH, Aïda, *Le Dernier cèdre du Liban*, Paris, Les Cygnes, 2017, p. 14.

généalogies individuelles pour représenter ces conflits qui ont « troué », détruit, et/ou modifié les filiations. Toutefois, les exemples ne sont pas propres au théâtre francophone libanais, en témoigne la pièce *Place* de la jeune dramaturge franco-irakienne Tamara Al Saadi. Le texte s'ouvre sur un prologue qui confronte le personnage à son passé :

« [...] *Elle est soudainement interrompue par un chœur de voix.*

- Il ne faut pas sortir d'ici. Il ne faut pas. [...] Tout est cassé, brûlé, détruit, plus comme avant. Reste avec nous. Tu ne t'en sortiras pas. Ils t'attraperont. [...]

Yasmine 1 : Je suis donc sortie. Là, dehors, tout était désolé car tout n'était plus comme avant, ce « ce que c'était » que je n'avais jamais connu et que je ne connaîtrai jamais. [...] Les gravas hurlaient un passé ancestral qui ne m'était jamais parvenu mais qu'il m'arrivait de deviner.

Parfois.

Que reste-t-il de ma langue ? [...]

Je me souviens de mon enfance comme d'un cri.⁴⁵⁴ »

Les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s sont confronté.e.s, sans ménagement, aux tourments du personnage : son passé est composé de ruines sur lesquelles il ne parvient pas à se construire. Le prologue est bâti de manière à inviter Yasmine à remonter le fil de ses origines, à découvrir son « passé ancestral » par la quête de son enfance. Le réseau lexical, qui souligne la question de la langue (« voix », « hurlaient », « langue », « cri »), témoigne quant à lui de la nécessité de reconstruire ses identités et de retrouver ses origines en se réappropriant sa langue maternelle⁴⁵⁵. Si l'origine « hante » bel et bien la littérature des XXe et XXIe, il est cependant aisé de saisir que le théâtre contemporain ne s'empare pas cette notion dans le but de recréer « le lieu fantasmatique de l'innocence », comme avait pourtant tendance à l'affirmer Kanaté Dahouda. Les « dramaturgies de la filiation » contemporaines *déconstruisent* plutôt, la plupart du temps, une vision idyllique, utopiste de l'enfance et de la « pureté des recommencements » au profit d'une réflexion sur la manière dont l'Histoire a concassé les filiations et a fait naître, en conséquence, une génération d'orphelin.e.s. Loin d'être légère et plaisante, la quête dans laquelle se lancent les personnages s'exprime davantage par la mise en lumière des traumatismes du passé, au profit d'une esthétique de la douleur. Ils se confrontent en effet aux turpitudes de l'Histoire, aux silences épais de leur ascendance, dans une lecture toute à la fois

⁴⁵⁴ AL SAADI, Tamara, *Place*, Paris, Éditions Koinè, 2019, p. 7-9.

⁴⁵⁵ Nous y reviendrons mais la quête des origines, puisqu'elle est un moyen pour les personnages de découvrir le pays natal de leurs ascendant.e.s, questionne toujours la langue et l'ancrage culturel des personnages. C'est le cas pour Wajdi Mouawad et Tamara Al Saadi, mais aussi pour Mani Soleymanlou, par exemple. Le dramaturge irano-canadien interroge ses origines, dans *Trois* et engage, ce faisant, une réflexion sur les identités individuelles et collectives.

transmissionnelle et mémorielle des filiations, ce qui les confronte à l'opacité en même temps qu'à l'apparente vacuité de leurs héritages.

Il en est de même dans la dramaturgie de Wajdi Mouawad. Elle aussi interroge la question de l'origine, qui se déploie surtout dans ses fables par le prisme de la filiation. Le dramaturge s'exprime ainsi, à ce propos :

« L'origine, elle, est fixe, du moins jusqu'à un certain point, à moins qu'on découvre un truc énorme, mais en gros, elle est fixe. Vous, vous ne doutez pas que votre père est votre père et que votre mère et votre mère, quelles que soient les relations que vous avez avec eux, ils sont votre père et votre mère. Vous êtes né ici, il y a un certificat de naissance, etc. Cela ne bougera pas. L'origine est cet enfant sur la plage qui tient les fils du cerf-volant.⁴⁵⁶ »

L'origine, à n'en plus douter, est liée à la question de la naissance, puisque l'écrivain la définit à l'aide du lexique de la famille et la relie, plus précisément, aux figures parentales. De ce fait, notre origine serait avant tout liée à celles et ceux qui nous ont « donné la vie ». Toutefois, si elle paraît fixe, il n'en reste pas moins qu'elle fait défaut dans le théâtre de Wajdi Mouawad. D'ailleurs, ce sont justement ces « ruptures de la filiations » qui sont mises en scène, dès les scènes d'exposition. C'est le cas de *Littoral*, pièce dans laquelle la scène liminaire correspond au monologue de Wilfrid dont l'identité, autant que l'origine, ne sont pas clairement présentées. Il se qualifie lui-même, dans un premier temps, de « quidam » avant même d'avouer qu'il n'est « rien » (*L*, p. 13). Cette description, fortement dépréciative et évacuée de toute caractéristique identitaire, se poursuit et le personnage va jusqu'à se distancier de son propre prénom :

« WILFRID. [...] Maintenant il faut ce qu'il faut et pour raconter je veux bien essayer de dire, comme vous dites, un peu qui je suis [...] mettons que je m'appelle Wilfrid [...] J'étais au lit avec une déesse dont le nom m'échappe [...] elle m'a appelé William, Julien, John, Moustafa et Jean-Claude, elle m'a appelé aussi Gérard et Germain et c'était bon. » (*L*, p. 13-14)

Il s'agit de se présenter par le biais d'une structure hypothétique introduite par la contraction verbale « mettons ». De plus, la femme avec qui il fait l'amour, peu de temps avant d'apprendre la mort de son père, emploie des prénoms de substitution pour le qualifier. Si le prénom est une caractéristique qui relie le personnage à son origine (puisque ce sont bien ses parents qui ont choisi de le nommer ainsi), celle du personnage demeure ici flottante, inexacte voire multiple⁴⁵⁷. Cela est renforcé lors de la mort du père

⁴⁵⁶ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 157.

⁴⁵⁷ On remarquera d'ailleurs que cette absence de prénom est réaffirmée par le personnage quelques scènes plus tard : « WILFRID. [...] moi, je n'étais pas éploré, parce que je ne savais pas comment je m'appelais. » (*L*, p. 22)

de Wilfrid, dont il ne connaît presque rien. C'est en tout cas ce que nous comprenons lorsqu'il réunit sa famille afin de discuter de son enterrement. Le fils exprime le souhait de l'inhumer avec sa mère, avant que son oncle ne s'emporte, décrivant le père de Wilfrid en ces termes :

« ONCLE EMILE. Un salaud ! Il vient, lui, ce petit abruti, nous faire une leçon sur ce qu'on devrait faire pour remercier cette femme ! Mais tu ne l'as pas connue, alors ferme ta gueule ! Son père ! On dirait son père ! Il n'a même pas été foutu de t'apprendre l'accent du pays ! Tu parles comme un étranger, avec un accent étranger aux membres de ta famille ! [...] Ton père est l'assassin de ta mère ! Elle était trop fragile pour avoir un enfant, elle le savait, elle n'en avait ni la constitution ni la santé ! [...] [Q]uelques heures à peine après ta naissance, elle était morte. Et tu crois qu'il l'a regretté ? Tu crois qu'il a demandé pardon ? [...] Il a tout abandonné et il est parti à travers le monde, t'envoyant de temps en temps une carte postale pendant que tes tantes, tes oncles, se tapaient l'entièreté de ton éducation. Tu comprends maintenant ? Depuis quand on enterre un assassin avec sa victime ? » (L, p. 39-45)

Nous découvrons que la mort du père apparaît dans la fable comme un outil dramaturgique permettant de dévoiler les ruptures de la filiation. Les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s comprennent en effet que Wilfrid ne sait rien sur son passé. Il n'a pas connu sa mère qui, semble-t-il, est morte en couches. De plus, son identité n'est à aucun moment précisée, puisqu'elle est qualifiée par une vague périphrase, « cette femme », ce qui participe à accentuer l'opacité qui règne sur la naissance du jeune personnage. Ce dernier apparaît aussi étranger à ce qu'il vit, d'une part car il ne comprend pas pourquoi son père ne peut pas être enterré aux côtés de sa mère, d'autre part car sa famille a connu l'exil et que son père n'a « pas été foutu de [lui] apprendre l'accent du pays ». Il se révèle doublement étranger, donc, puisqu'étranger à sa famille (il n'a pas le même accent qu'eux) en même temps qu'étranger à lui-même : ses origines demeurent troubles. Cela renforce l'idée que le personnage, à présent orphelin, ne se connaît pas⁴⁵⁸. La mort du

⁴⁵⁸ La référence au personnage de Meursault d'Albert Camus est ici incontournable, puisque les deux personnages partagent de nombreuses caractéristiques. L'intertexte camusien s'exprime tout d'abord lorsque le personnage reste insensible à la mort de son père. Il avoue en ce sens : « WILFRID. [...] moi, je n'étais pas éploré [...]. Je ne sais pas si vous êtes comme moi, monsieur le juge, mais pour ma part c'était la première fois que je perdais mon père, et je ne savais pas quelle attitude adopter ! » (L, p. 22) ; là où Meursault est principalement condamné pour ne pas avoir pleuré lors de l'enterrement de sa mère : « Qu'importait si, accusé de meurtre, il était exécuté pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère ? », CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, p. 182. De la même manière, les deux personnages se présentent comme étrangers à leur famille. Wilfrid est ainsi confronté aux pleurs incessants de ses tantes Marie et Lucie : « TANTE MARIE. Ahhhaa ! / TANTE LUCIE. Ahhiii ! » (L, p. 35) ; tandis que Meursault, quant à lui, ne comprend pas le comportement des amies de sa mère : « Peu après, une des femmes s'est mise à pleurer. [...] Elle pleurerait à petits cris, régulièrement : il me semblait qu'elle ne s'arrêterait jamais. [...] La femme pleurerait toujours. J'étais très étonné parce que je ne la connaissais pas. J'aurais voulu ne plus l'entendre. », *op. cit.*, p. 19-20. Les exemples pourraient être multiples, mais il est surtout intéressant de constater que, de la même manière qu'Albert Camus le représente, le décalage entre le personnage et son entourage crée, chez Wajdi Mouawad, une relative insistance sur l'absurdité de la situation représentée. Wilfrid est ainsi présenté comme étranger à sa propre vie, à sa famille et, c'est ce qui importe, à ses propres origines.

père correspond finalement à un moment pivot de l'intrigue puisqu'elle dévoile les transmissions trouées, et par voie de conséquence, les filiations incomplètes. La mort du parent se présente comme l'embrayeur de la quête des origines des enfants qui vont tenter de rétablir la vérité de leur passé, dans le but, entre autres, de pouvoir refonder leurs identités⁴⁵⁹.

Néanmoins, les pères ne sont pas les seuls à mourir dans le théâtre de Wajdi Mouawad et il faut s'intéresser, par souci d'exhaustivité, au traitement dramaturgique du décès maternel. Ce dernier intervient en général lors des scènes d'exposition. Nous le constatons dans *Incendies*, qui s'ouvre sur le monologue d'Hermile Lebel. Il s'apprête alors à remettre le testament de Nawal Marwan à ses deux jumeaux :

« HERMILE LEBEL. [...] Excusez-moi. Je ne veux pas vous parler de votre mère à cause du malheur qui vient de frapper, mais il va bien falloir agir. [...] Je vous dis ça comme ça, de long en large : j'aimais votre mère. Elle m'a souvent parlé de vous. En fait pas souvent, mais elle m'a déjà parlé de vous. [...] Je veux dire bien avant qu'elle se soit mise à ne plus rien dire du tout, déjà elle ne disait rien et elle ne me disait rien sur vous. Elle était comme ça. Quand elle est morte, il pleuvait. Je ne sais pas. Ça m'a fait beaucoup de peine qu'il pleuve. Dans son pays il ne pleut jamais, alors un testament, je ne vous raconte pas le mauvais temps que ça représente. » (*I*, p. 13-15)

Certains invariants dramaturgiques peuvent être relevés : il est bien sûr question de l'exil puisque le pays de la mère est celui où « il ne pleut jamais ». À nouveau, la mention d'une terre natale étrangère (et inconnue) à celle des jeunes générations renforce les fractures de la filiation. Aussi est-il important de souligner l'emploi fréquent de l'épanorthose qui est un moyen, pour le notaire, de se corriger sans cesse et de finalement faire entendre aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, ainsi qu'aux jumeaux, que leur mère ne parlait en fait jamais d'eux. Nous observons par ce biais que seul le silence liait la mère à ses enfants et, dans cet espace privé de toute parole, les transmissions *ante mortem* ont été irréalisables. La mort de la mère devient dès lors métaphorique. C'est aussi ce qu'affirme Saloua Ben Abda à propos de l'*incipit* du roman de Mohamed Dib, *Neiges de marbre* : « La dimension de cette mort maternelle est surtout d'ordre symbolique. Éloignement de la patrie, de la terre et de la mère vont ensemble.⁴⁶⁰ » C'est de cette triangularité symbolique dont il est question dans *Incendies* : la mort de la mère, dans toute son opacité,

⁴⁵⁹ Prenons le soin de préciser que cette situation est la même dans *Seuls*, à la différence que le père de Harwan est *symboliquement* mort, puisque plongé dans le coma. C'est cette mort symbolique qui oblige le jeune personnage à partir « en quête » de lui-même pour finalement découvrir que c'est lui qui est alité à l'hôpital, et non son père.

⁴⁶⁰ BEN ABDA, Saloua, « *Altérité et écritures du décalage* », in KASSAB-CHARFI, Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue. Pour une stylistique des littératures francophones*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2012, p. 65.

enjoint les jumeaux à débiter leur propre quête des origines afin d’y découvrir, tout à la fois, leur patrie, leur terre natale et leur mère⁴⁶¹. En outre, la lecture du testament de Nawal Marwan interroge :

« HERMILE LEBEL. [...] Enterrement.
Au notaire Hermile Lebel.
Notaire et ami,
Emmenez les jumeaux
Enterrez-moi toute nue
Enterrez-moi sans cercueil
Sans habit, sans écorce
Sans prière
Et le visage tourné vers le sol [...].
Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe
Et mon nom gravé nulle part.
Pas d’épithaphe pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses.
Et une promesse ne fut pas tenue.
Pas d’épithaphe pour ceux qui gardent le silence. » (I, p. 17-18)

C’est ici la voix maternelle qui s’exprime à travers celle du notaire. Le passage en vers témoigne d’ailleurs d’une certaine poéticité de sa parole, contrastant avec le mutisme qui la caractérisait jusqu’alors. Néanmoins, l’accumulation de tournures négatives, par exemple représentées par le rythme ternaire introduit par l’adverbe « sans », semble symboliser l’effacement de la figure maternelle qui se prive elle-même de sépulture. Ce refus de « ritualisation » de la mort questionne puisque, en refusant la gravure de son nom sur la pierre, la mère récite, d’une certaine manière, l’expression de son identité. Véritable voix d’outre-tombe, le testament se révèle à son tour initiateur et embrayeur de la quête puisque le refus d’épithaphe engage les jumeaux à interpréter et à donner un sens aux silences des origines. La situation est la même dans *Forêts* puisque les causes de la mort d’Aimée, mère de Loup, resurgissent et l’obligent à faire face à son passé :

« BAPTISTE. Penses-tu que je vis bien avec ça ? Penses-tu que je peux, moi-même, même quatre ans après sa mort, seulement penser espérer un jour me refaire une vie sacrament, tant et aussi longtemps que son corps attendra au fond d’un frigo d’un fond de corridor au fond d’une morgue ?
LOUP. Alors pourquoi on attend ?
BAPTISTE. Parce que je veux comprendre ! [...] Quand quelqu’un meurt, ça ne suffit pas de dire : il est mort ! Tu veux savoir ! Quand tes enfants te demanderont de quoi est morte ta mère, tu leur diras quoi : « Je ne sais pas exactement, elle est morte, elle est morte, *that’s it* ! » ? [...]
DOUGLAS DUPONTEL. En tout cas, ça ne concerne pas que vous, ça concerne aussi votre père et la mémoire de votre mère. Vous le savez. Alors vous allez rester

⁴⁶¹ Cette quête des origines les amènera par ailleurs à rencontrer leur père et leur frère, tantôt prénommé Nihad Harmanni, tantôt Abou Tarek. La mort de Nawal Marwan correspond à l’embrayeur de la quête, mais cette dernière est aussi reliée à l’absence du père.

ici, dans cette chambre d'hôtel, qu'elle vous plaise ou non, jusqu'à ce qu'on ait fait la lumière sur toute cette affaire. » (*F*, p. 25-27)

La mort maternelle interroge, à son tour, en ce qu'elle laisse entrevoir les défauts de la transmission. Le corps d'Aimée semble attendre depuis plusieurs années sa sépulture et il ne pourra visiblement pas être enterré avant que la lumière n'« ait été faite sur toute cette affaire ». De la même manière que dans *Incendies*, les personnages sont, malgré eux, amenés à se lancer dans leur quête. Le notaire pousse en effet Jeanne et Simon à honorer le testament de leur mère, alors que le paléontologue, Douglas Dupontel, cherche à accompagner Loup dans la sienne. Dès lors, dans nos fictions, est en jeu la mort du parent, qui constitue tout d'abord l'horizon d'attente principal de la pièce (nous nous attendons à ce qu'elle soit construite autour de ce nœud dramatique), en même temps qu'elle révèle les failles et les ruptures transmissionnelles. Car comme l'avoue le paléontologue dans *Forêts*, élucider les causes de la mort d'Aimée a à voir, pour Loup, avec « [son] père et la mémoire de [sa] mère ». Il faut alors, par jeu d'écho, s'intéresser aux propos de Laurent Demanze qui explique, dans *Encres orphelines* :

« Tandis que les hommes oscillent entre balourdise et évanescence, les femmes échappent à cette dichotomie en offrant une chair aux mots. Mais si elles ont une importance si cruciale dans la transmission de la geste familiale, c'est que les femmes, et surtout les mères, ont un rapport privilégié à la parole [...] les femmes sont les initiatrices qui ouvrent aux personnages les contrées de la langue et de la littérature : les femmes transmettent à la fois la parole, la mémoire et la généalogie, cette parole mémorieuse.⁴⁶² »

Il sera nécessaire de revenir sur cette affirmation, que nous ne pouvons pas analyser de manière exhaustive à la lumière de nos exemples. En revanche, il est dès à présent essentiel de souligner l'importance de la figure maternelle au sein de la geste familiale et, plus encore, dans la possibilité qu'est la sienne de transmettre une « parole mémorieuse ». Même si les mères ne parlent pas (pour le dire simplement, puisqu'elles sont mortes), leur corps⁴⁶³ et leur testament se présentent tout de même comme une invitation, pour leurs descendant.e.s, à justement *partir en quête* d'une parole perdue à laquelle il faut redonner du sens pour refonder la mémoire. Fils et filles des défunts se révèlent dans nos pièces être les seul.e.s à pouvoir, en se confrontant aux failles de la transmission, retrouver la trace de leur parent afin d'en extraire les silences. Le corps mémorieux maternel

⁴⁶² DEMANZE, Laurent, *op. cit.*, p. 281.

⁴⁶³ C'est dans ce cas « un corps mémorieux » qui se présente aux personnages.

s'éprouve comme une « invitation au voyage », pour ne pas dire comme une injonction exigeant des héritiers une quête rétrospective sur la généalogie familiale.

I.2. Des personnages possédés ou dépossédés des vies de l'ascendance ?

Comme nous venons de le démontrer, les personnages mouawadiens finissent toujours par accepter de débiter leur quête. C'est ce que précise d'ailleurs Wajdi Mouawad lors de notre entretien, en donnant l'exemple de Jeanne qui demande au notaire « de lui donner la lettre⁴⁶⁴ ». Dès lors, le personnage apparaît toujours au moment où « il se déclare ». Il fait, au sein d'une situation particulièrement complexe, un choix qui l'oblige à modifier ses habitudes et à « se dépasser ». En un sens, le personnage mouawadien ressemble fort à celui imaginé au siècle dernier, par Charlotte Delbo, dans *Spectres mes compagnons* :

« Le personnage de théâtre est pris au moment de sa vie où il se déclare. Il est pris dans une action dont l'agencement est tel qu'il ne peut y échapper. Il faut que cette action soit décisive. C'est la vie même du héros qui est en jeu, quelquefois plus que sa vie, l'idéal qu'il incarne. Lorsque le personnage de théâtre entre dans cette action, il y entre tout entier. Il est obligé de se déclarer en tant que caractère et en tant que héros, et c'est dans cette action décisive qu'il se livre.⁴⁶⁵ »

Cette définition peut tout à fait s'appliquer au théâtre du dramaturge libano-québécois, notamment à la lumière des extraits précédemment cités. Wilfrid, Jeanne et Simon, tout autant que Loup, sont contraint.e.s de se « déclarer » par le biais d'une quête des origines car, habités en même temps qu'étouffés par les ruptures de la filiation, les silences tenaces et les promesses non tenues, ils et elles ne peuvent continuer à vivre comme auparavant. Nous reviendrons rapidement sur ce point, mais il semble aussi nécessaire de relier cette analyse à celles de Jean-Paul Sartre qui, en souhaitant théoriser le théâtre de la seconde moitié du XXe siècle, parle quant à lui d'un « théâtre de situations ». Pour ce dernier, le théâtre ne serait plus vraiment un moyen de peindre des « conflits de caractères » mais se démarquerait plutôt par la mise en scène de « conflits de droits⁴⁶⁶ », si bien que le dispositif théâtral ne serait plus le support « d'aucune « thèse » et il ne serait inspiré par aucune idée préconçue⁴⁶⁷ ». Si ces constats peuvent être contestables, bien sûr, admettons que Jean-Paul Sartre tente d'explorer, en quelque sorte, la condition humaine dans sa

⁴⁶⁴ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 156.

⁴⁶⁵ Propos de Charlotte Delbo, cité par PAGE, Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme. Esthétiques de la résistance*, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶⁶ SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 68.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

totalité et de « présenter à l'homme contemporain un portrait de lui-même [...] »⁴⁶⁸. Le théâtre de situations tel que le pense l'écrivain serait un théâtre où les personnages seraient précipités dans des situations qui les obligeraient à faire un choix et à se « déclarer », comme l'évoque aussi Charlotte Delbo. L'aliment principal de la tragédie devient dès lors celui de la « situation », dont l'expérience fondamentale est celle de la liberté individuelle, et qui engage l'homme – à travers le personnage – dans son entièreté, dans un moment charnière de son existence. Ces analyses sont intimement liées, nous semble-t-il, aux propres pensées du philosophe français qui place, au cœur de l'existentialisme, la pratique et l'expérience de la liberté. Mais ce qui demeure particulièrement intéressant est de saisir la proximité de ces réflexions avec la construction des fables théâtrales contemporaines. Car les personnages de Wajdi Mouawad sont confrontés à des situations « limites »⁴⁶⁹, telles que les présente Jean-Paul Sartre, c'est-à-dire des situations au sein desquelles ils sont contraints de faire un choix, selon leur libre-arbitre, par l'engagement de la totalité de leur être et de leur existence. Cette situation « limite » correspond à la mort du parent qui amène le fils ou la fille du / de la défunt(e) à choisir, ou non, d'honorer sa mémoire. Cet événement particulier conduit alors Jeanne à accepter, par l'expression de son propre libre-arbitre, de consentir à sa quête des origines :

« JEANNE. [...] Je croyais connaître ma place à l'intérieur du polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père ; j'apprends aussi qu'il existe un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai toujours tracé est faux. Quelle est ma place dans ce polygone ? Pour trouver, il faut me résoudre une conjecture. [...] Il se peut donc, entre 1 et l'infini, que mon père soit vivant. Au revoir, monsieur Lebel. » (*I*, p. 30-31)

Il s'agit d'une « action décisive », pour reprendre les termes de Charlotte Delbo, qu'entreprend le personnage. Cette dernière entre toute entière dans cette action (en témoigne l'expression « au revoir » qui marque le début de son déplacement) et surtout toute seule – ce qui n'est pas sans rappeler les analyses de Jacqueline de Romilly à propos de la solitude du personnage antique⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷⁰ ROMILLY (de), Jacqueline, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 2014, p. 92-93. Cette dernière insiste sur le fait que, dans les tragédies de Sophocle, le personnage tragique se démarque par sa solitude (morale autant que physique) puisqu'il est souvent, à l'instar d'Antigone, celui que « personne ne comprend ». Pour cette dernière, la solitude est celle « que leur héroïsme exige ». Il est ici question, bien que les enjeux ne soient pas les mêmes dans le théâtre antique et le théâtre contemporain, de relier la solitude des personnages à celle leur « héroïsme ».

De fait, la comparaison entre la mort du parent et ce « monstre au sein du labyrinthe » semble pertinente. S’offrant aux personnages comme une présence qui n’est pas visible mais pourtant menaçante, le corps du parent, à l’image du Minotaure, les oblige à se mouvoir au sein du labyrinthe que semble à présent représenter leurs origines. Si l’image antique est chère à Wajdi Mouawad, c’est parce qu’elle traduit de manière assez précise l’égarement dont les jeunes personnages font preuve et aussi la façon dont ces origines sont craintes en même temps que vouées à être découvertes et « combattues ». Ainsi se perdent-ils dans les dédales de leur filiation comme Ariane se perdit autrefois dans ceux du labyrinthe, avant de faire face à ce qui les effraie peut-être le plus : les silences qui ensèrent leur passé et celui de leur famille. En conséquence, il faut quelque peu nuancer le concept de « liberté » grâce auquel Jean-Paul Sartre relit les créations théâtrales d’après-guerre. Car, en effet, c’est aussi (et surtout) le poids du passé et la mort du parent qui *obligent* les personnages à faire leur quête des origines. La liberté du personnage apparaît en ce sens relative puisqu’il est, comme le précise lui-même Wajdi Mouawad, « empoisonné » par la présence de ses ascendant.e.s. Ce dernier énonce, à propos de Jeanne :

« Elle se disait : *c’est bon, elle [Nawal] est morte, c’est fini. C’est fini !* Le lendemain, elle va à l’université et puis, elle n’arrête pas d’y penser. Ça l’*habite* et elle n’est pas *habitée* de manière positive mais négative. Ça la pollue, ça l’empoisonne ! C’est comme une rupture amoureuse, une tromperie, et vous n’arrêtez pas d’y penser. C’est un ressassement très toxique : vous vous créez des dialogues intérieurs, des fantasmes... on n’en sort pas de ce truc ! Elle, c’est pareil mais avec sa mère : elle se fait des monologues intérieurs avec elle, elle n’en sort pas. Elle décide donc d’aller lire la lettre de sa mère et c’est pour ça que je dis qu’elle n’a pas le choix. J’ai souvent insisté auprès des acteurs quand on travaillait cette scène. Je leur disais que ce n’était pas un intérêt d’intellectuel, ce n’était pas l’intérêt de savoir des choses sur sa mère, ce n’était pas un intérêt généalogique. C’est juste qu’elle n’arrive plus à manger, à dormir, à vivre... elle n’y arrive pas et ça la bouleverse, ça l’écœure. Et en plus, il n’y a personne pour lui donner des réponses et, tout à coup, elle est devant des tas de questions.⁴⁷¹ »

Nous sommes dès lors confrontés à un paradoxe : le personnage qui, comme tout humain est libre *par essence*, a le choix de faire la quête de ses origines, bien que ce dernier soit finalement contraint. Dépassons ici une lecture trop « sartrienne » et existentialiste de l’œuvre, bien qu’elle puisse à certains égards être tout à fait justifiable. Ce qu’il devient important de noter est que le choix opéré par les personnages est un choix contraint, un choix « habité » par le fait qu’ils soient les dépositaires d’une filiation éclatée. Même s’ils

⁴⁷¹ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 155-156. Nous soulignons.

n'ont pas choisi leur lignage généalogique, ce dernier va déterminer leur action et les engager, de manière volontaire tout autant qu'involontaire, dans leur quête. L'intérêt généalogique qu'éprouvent les personnages est donc nuancé par le dramaturge lui-même qui y voit surtout une volonté de pouvoir enfin répondre au « tas de questions » qui, depuis la mort du parent, entrave leur existence. En somme, c'est bien le décès du père ou de la mère qui « habite » les personnages. Le choix de ce verbe n'est pas sans rappeler les analyses de Laurent Demanze qui précise à la lecture de Pierre Bergounioux, et au sujet de l'héritier.ère contemporain.e :

« Lieu où se perpétue l'intime querelle de son ascendance, l'héritier chez Pierre Bergounioux est *habité*. Il est même hanté, et se sent le dépositaire des frustrations et des désirs déçus de l'ascendance : c'est un individu pluriel ou démultiplié, qui dans ses actes prolonge ou apaise les ébauches inaccomplies d'autrefois. [...] Si le peuple des ombres l'habite, c'est que sa mémoire endeillée est le dernier refuge d'une famille profondément fragilisée, entre modernité et conflits mondiaux. Les vies de l'ascendance ne se perpétuent plus dans la continuité narrative des traditions, ni dans la mémoire collective des survivants, mais endettent l'individu singulier, qui a désormais pour devoir de faire synthèse en lui des existences disparues. L'intériorisation des inflexions de l'ascendance s'arc-boute ainsi sur un malaise de la transmission.⁴⁷² »

Nombreuses sont les correspondances que nous pouvons établir avec le théâtre de Wajdi Mouawad, même si les analyses de Laurent Demanze concernent davantage le genre autobiographique. Tout d'abord, le critique, tout comme le dramaturge, insiste sur le sujet / le personnage qui, « hanté » et poursuivi par son ascendance, l'est aussi par ses origines. « Le peuple des ombres », c'est-à-dire celui des fantômes des ancêtres et les ruptures de la filiation « habitent » le personnage contemporain, conséquences directes des conflits mondiaux et de la modernité. L'Histoire, comme le réaffirme ici Laurent Demanze, est à l'origine de cette « absence pourtant présente », pourrait-on dire, qui se niche au creux des héros et héroïnes. Les conséquences et les traumatismes d'un siècle de massacres ont provoqué l'éclatement des filiations et obligent, à présent, l'individu singulier « endetté » à reconstruire l'histoire des sien.ne.s, quelle qu'en soit sa volonté. Sont alors à l'œuvre de véritables « malaises de la transmission » qui confirment d'ailleurs la toute relative liberté du sujet contemporain. Partagé.e.s entre l'impossibilité de vivre et la difficulté de refonder ce qui n'a pas été dit, ou ce qui a été détruit, les héritiers et les héritières du théâtre mouawadien se présentent comme endetté.e.s tout autant qu'endeillée.e.s.

⁴⁷² DEMANZE, Laurent, *op. cit.*, p. 144.

Enfin, l'idée que les personnages soient « habités par l'absence » est renforcée par présence d'indices, souvent liés à la mort du parent, qui les encouragent à débiter leur quête. Les jeunes descendant.e.s, chez Wajdi Mouawad, héritent d'objets dont la charge affective est plus ou moins forte, et dont ils vont devoir interroger le sens pour remonter, petit à petit, le fil de leurs origines. L'indice qui est transmis est un objet dont le sens échappe en premier lieu aux héritier.ère.s et qui, marqué du sceau de l'absence, doit néanmoins les amener sur le chemin de la quête. Afin de donner des exemples concrets, intéressons-nous au cas des jumeaux qui, dans *Incendies*, reçoivent en plus de leur testament les éléments suivants :

« HERMILE LEBEL. [...] À mon ami le notaire Hermile Lebel, je lègue mon stylo plume noir.
À Jeanne Marwan, je lègue la veste en toile verte avec l'inscription 72 à l'endos.
À Simon Marwan, je lègue le cahier rouge. » (*I*, p. 17)

Notons l'importance de l'article qui détermine grammaticalement les objets légués aux enfants. Il ne s'agit pas d'un simple cahier rouge, ou d'une simple veste, puisque les substantifs sont précédés d'un article défini. Nous comprenons par-là que le choix de ces objets n'est pas hasardeux, mais qu'il résulte bien d'une volonté pour Nawal Marwan de mettre à disposition de ses enfants des outils censés les aider à accomplir leur quête⁴⁷³. Le procédé dramaturgique consistant à proposer aux enfants des indices, sous forme d'objets, est également remarquable dans *Littoral*⁴⁷⁴. Le père de Wilfrid (re)vient aider son fils à lire les lettres qu'il ne lui a jamais envoyées, sous la forme d'un spectre :

⁴⁷³ Si l'on prend l'exemple de la veste en toile, cet indice est de nouveau présenté par Hermile Lebel, à Jeanne, à la page 30 : « HERMILE LEBEL. Elle vous léguait aussi cette veste en toile verte avec le numéro 72 à l'endos. » L'indice est donc à plusieurs reprises présenté au personnage, mais aussi aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, ce qui est en fait le moyen de renforcer son utilité dans la quête du personnage. C'est d'ailleurs cet indice qui permettra à Jeanne de se rendre compte que sa mère fût prisonnière à Kfar Rayat, où elle était surnommée « la femme qui chante » et ainsi de comprendre qu'elle et son frère sont nés d'un viol.

⁴⁷⁴ Il serait intéressant, avant de s'intéresser à *Littoral*, d'étudier en quelques mots la présence des indices dans l'adaptation cinématographique d'*Incendies*, réalisée par Denis Villeneuve. Les trois captations de l'annexe 4 démontrent en effet que les objets dont héritent les jumeaux ne sont pas tout à fait les mêmes que dans la pièce. Observons tout d'abord la manière dont le notaire transmet les indices aux jumeaux : ces derniers sont enfermés dans une enveloppe, ce qui les dérobe à la vue du spectateur, et favorise l'introduction d'un horizon d'attente. De plus, Simon est en posture de rejet : il refuse le legs de sa mère, en témoigne son regard fuyant. Cette mise en scène de la transmission des objets est d'autant plus surprenante lorsque Jeanne découvre, au creux de l'enveloppe, une croix chrétienne. Denis Villeneuve, par le biais de l'indice, introduit dans sa création la dimension religieuse du conflit civil libanais, qui est volontairement tue dans la pièce de Wajdi Mouawad. Le parti-pris du réalisateur est donc d'introduire dans sa fiction une réflexion sur le conflit géopolitique libanais, comme le confirme la dernière captation. C'est bien parce que Nawal Marwan est chrétienne qu'elle peut échapper à l'incendie du bus et, par conséquent, rester vivante. La situation est différente dans la pièce du dramaturge puisque la mère des jumeaux parvient à descendre du bus en hurlant : « NAWAL. [...] « Je ne suis pas du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé » (*I*, p. 72). Ce qui est essentiel de démontrer, finalement, est que la présence de l'indice est certes un invariant dramaturgique qui met en place de la quête des origines, mais qu'il se présente tout

« LE PÈRE. Ce n'est pas pour ça que je suis venu te voir. J'ai vu que tu avais ouvert ma valise rouge. Je voulais être avec toi pour t'aider à comprendre ce qu'il y a dedans.

WILFRID. « Lettres non expédiées » ! Wilfrid, Wilfrid, Wilfrid... des lettres pour moi ?!

LE PÈRE. Elles te raconteront ton père, elles te raconteront ta mère.

Wilfrid ouvre l'enveloppe. » (L, p. 50)

La lecture de cette correspondance épistolaire avortée est un moyen pour Wilfrid, par la mise en place d'une série d'analepses, de parcourir le passé de son père en six scènes seulement (L, p. 52-60, des scènes 11 à 16). Il y découvre alors l'amour que se portaient ses parents dans leur jeunesse et assiste à sa propre naissance, lors de laquelle sa mère fait promettre à son père de sauver l'enfant⁴⁷⁵. C'est lors de cette lecture, qui est un moyen de télescoper deux temporalités (le passé et le présent), que la mère s'adresse à son fils : « JEANNE. [...] Ton père est heureux d'être enterré dans son pays natal. » (L, p. 59) Spectateur d'une histoire qui n'est pas la sienne mais qui le concerne pourtant, Wilfrid, sous l'invitation de sa mère morte, décide par conséquent de ramener le corps de son père dans son pays d'origine. Les indices laissés au personnage, sous une autre forme et bien plus tardivement que dans *Incendies*, par exemple, fonctionnent néanmoins de la même manière : marqués du sceau de l'absence, ils deviennent progressivement une invitation à la quête, voire à l'*en-quête*. En revanche, si les indices sont ici matériels, « physiques » pourrait-on dire, ils se déclinent aussi sous d'autres formes dans la dramaturgie mouawadienne. Ils peuvent être mémoriels, à l'exemple de *Sœurs*, dans laquelle il est écrit : « Elle pense : « Il y a assez de bleu dans le ciel pour en faire un habit de marin. » (S, p. 20) La didascalie nous laisse ici la possibilité de connaître les pensées de Geneviève Bergeron qui ressasse cette phrase, certainement métaphorique, et qui se présente sous la forme d'une énigme⁴⁷⁶. L'indice est également à destination des lecteur.trice.s/spectateur.trice.s, autant qu'au personnage lui-même puisqu'il est en lien avec ses origines. Pourtant, quelques scènes plus tard, Geneviève Bergeron partagera à nouveau cette phrase avec Layla Bintwarda :

« GENEVIÈVE BERGERON (*off*). There's enough blue in the sky to make a sailon suit.

autant comme un moyen, pour Denis Villeneuve, de donner à sa création une dimension explicitement politico-religieuse.

⁴⁷⁵ C'est lors de l'accouchement de son fils que Jeanne, la mère de Wilfrid, décède : « 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. Oui, j'ai promis, j'ai promis, mais ce n'est pas possible ! [...] / LE MÉDECIN. Dites-le maintenant ! / LE PÈRE JEUNE. L'enfant, l'enfant ! / *Naissance de Wilfrid.* » (L, p. 61)

⁴⁷⁶ À nouveau, l'indice traduit l'absence. Cette phrase se présente comme une énigme car elle habite le personnage sans qu'il n'en comprenne véritablement le sens.

LAYLA BINTWARADA. Pardon ?...

GENEVIÈVE BERGERON (*off*). Il y a assez de bleu dans le ciel pour en faire un habit de marin. C'était après les grandes tempêtes qui duraient parfois trois jours. Au premier matin du grand soleil, papa pelletait l'entrée du garage, sortait la voiture [...] Irène était encore avec nous. [...] » (S, p. 41-42)

L'indice, énoncé en anglais et en français, à évidemment à voir avec l'origine du personnage qui, dans sa deuxième réplique, commence à faire le récit de son passé (en témoigne l'emploi de l'imparfait). En fait, et cela est inédit dans la dramaturgie mouawadienne, l'indice proposé apparaît comme une invitation pour le personnage d'organiser sa quête des origines à travers, cette fois-ci, l'expérience de la narration de ses souvenirs. En d'autres termes, il ne voyage pas physiquement, à l'inverse de Jeanne, Simon ou Wilfrid, pour apprendre à se connaître. C'est simplement l'évocation de l'enfance, et l'énonciation de cette phrase, symbole tout à la fois de son assimilation linguistique et de l'enlèvement de sa sœur, qui sont utilisées pour, petit à petit, raconter le récit de son existence à Layla Bintwarda. Ainsi, Geneviève Bergeron partage les souvenirs de son enfance, ce qui entraîne la mise en place d'une quête des origines mémorielle. En revanche, cette narration traduit aussi une absence, comme l'indique la phrase « Irène était encore avec nous ». L'enjeu de cette pièce sera alors, entre autres, de retrouver cette sœur perdue dont l'existence est révélée par la parole « mémorieuse » de Geneviève Bergeron. Les lecteur.trice.s/spectateur.trice.s accèdent par conséquent à la mémoire de la personnage qui, par le biais de ses récits, met en exergue des origines incomplètes. Si l'indice apparaît, à la suite de la mort du parent, comme un second embrayeur de la quête ; il n'en reste pas moins qu'il divise aussi le sujet héritier, comme en témoigne Laurent Demanze :

« L'héritier contemporain est ainsi pris au cœur d'une contradiction, puisque d'une part, il congédie la longue durée du temps généalogique pour s'inventer singulièrement, tandis que de l'autre, il doit se faire le dépositaire des vies ancestrales estompées par l'accélération historique de la modernité. En deux mots, il est à la fois dépossédé de son inscription généalogique et possédé par ces vies antérieures de l'ascendance. [...] Tout se passe comme si ces héritiers problématiques étaient tiraillés entre la nécessité moderne d'une *destitution* des figures parentales pour advenir à soi et le souhait d'une *restitution* des vies de l'ascendance pour qu'elles ne sombrent pas dans l'oubli.⁴⁷⁷ »

Pour reformuler et appliquer ce propos à notre réflexion, nous pouvons affirmer que les indices légués aux héritier.ère.s, dans les fables mouawadiennes, divisent le personnage.

⁴⁷⁷ DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *Études Françaises*, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », vol. 45, n°3, LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, DEMANZE, Laurent (dir.), 2009, p. 12.

Wilfrid, Jeanne, Simon et Geneviève Bergeron se présentent tout à la fois comme *dépossédé.e.s* de leur propre inscription généalogique, puisque leurs origines sont opaques, incertaines, voire inconnues, en même temps qu'ils/elles sont investi.e.s des vies antérieures de l'ascendance. Puisque l'indice lègue une parole à désenfouir, il fait de ces personnages des personnages *possédés* par le spectre de leur filiation. Ils sont les dépositaires d'une « absente présence » à interpréter. C'est cette double dynamique, somme toute dialectique, de « destitution » et de « restitution » qui nous autorise à faire état du statut des personnages chez Wajdi Mouawad. Ils sont bel et bien hantés d'une absence qui les habite, au point de les obliger à se déclarer en tant que personnages, tout à la fois libres et déterminés par leur ascendance. L'indice se fait *pharmakon* : il est ce qui libère (puisque'il est un moyen pour les personnages de débiter leur quête des origines et, en ce sens, de se séparer de leur passé, de l'objectiver en dehors d'eux-mêmes) en même temps qu'il empoisonne (cette quête les oblige à faire face à leur passé car, en traversant un siècle de barbarie, toutes et tous sont contraint.e.s de se confronter aux violences des siècles derniers et de leur filiation).

I.3. Hontes et silences : l'impossible re-connaissance généalogique

Enfin, insistons à présent sur le rôle du silence qui se présente comme un réel *topos* dramaturgique, dans nos tragédies de la filiation, tant il est omniprésent. Cependant, Wajdi Mouawad n'est pas le premier à l'intégrer dans ses fictions. À ce propos, Dominique Viart admet que cette notion fonde une grande part de la littérature du XXe siècle qui, selon lui, s'est construite selon un principe de « réduction au silence ». Il avoue alors : « [...] la littérature française a construit, dans les années 1950-1970, une représentation d'elle-même fondée sur le silence⁴⁷⁸ ». Il faut néanmoins prendre le temps d'apporter quelques nuances avant de rapprocher ces analyses du théâtre de Wajdi Mouawad. En effet, et Dominique Viart l'affirme lui-même, le silence est plurifonctionnel et, surtout, n'a pas les mêmes enjeux d'un texte à l'autre. Il précise, à titre d'exemple, que le silence peut être « théorique et relativement déshistoricisé », autant qu'« expérimenta[l] et incarn[é]⁴⁷⁹ ». En d'autres termes, les enjeux de la mise en scène des non-dits peuvent différer selon l'auteur et le sujet abordé dans sa création. En revanche, la représentation du silence met en avant celle de l'opacité des filiations et des origines. Dès lors, cette absence de parole devient celle née de « pères taiseux [qui] soit

⁴⁷⁸ VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation », *art. cit.*, p. 98.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 98.

par complexion psychique particulière [...] soit encore par culpabilité d'avoir choisi l'indéfendable⁴⁸⁰ » ont pris l'habitude de se taire. Dominique Viart parle à cet égard de « parole muette⁴⁸¹ », par exemple, dans la prose de Leïla Sebbar. L'oxymore ici créé fait sens puisqu'il traduit dans un double mouvement l'absence d'informations héritée par les jeunes générations, puisque cette parole est « muette » en même temps que, paradoxalement, les mots vides transmettent une vérité et/ou un sens à élucider. On remarque ainsi qu'une partie des créations romanesques, mais aussi théâtrales et poétiques du XXe siècle, utilisent alors le motif du silence pour mettre en exergue les défauts des filiations et le fait que ces dernières soient « trouées ». Les exemples que nous pouvons convoquer sont multiples, à commencer par celui de l'autrice francophone libanaise Vénus Khoury-Ghata qui, dans l'*incipit* de son roman, écrit :

« J'exhume deux morts et un mort-vivant : mon frère qui concentra sur sa personne toutes les ambitions et toute la fureur de son père ; je veux les interroger, *ouvrir les bouches scellées par le silence*, leur extirper par la force la cause des colères [...]. Pourquoi mon père jouait-il au bourreau ? *Pourquoi notre mère pleurait-elle alors qu'elle aurait dû parler ?*⁴⁸² »

La mention du mutisme ouvre le récit, et l'enjeu de ce dernier sera « d'ouvrir les bouches scellées par le silence » pour donner un sens, une interprétation à des années de mutisme. Cependant, il est bien ici question d'un silence « historicisé » en ce qu'il est en partie dû aux politiques coloniales qui ont été en vigueur au Liban pendant le Mandat français. Le silence est, de la même manière, rattaché à l'Histoire par l'écrivaine québécoise Régine Robin qui, depuis l'autre côté de l'océan Atlantique, écrit dans ses biofictiones : « Tout a basculé dans le silence, l'oubli, le passé, ce passé oubli et déchet de l'histoire, dans l'amnésie.⁴⁸³ » Qu'il s'agisse de la littérature francophone libanaise ou québécoise, dont Wajdi Mouawad est l'héritier direct, l'esthétique du silence est intrinsèquement liée à l'Histoire contemporaine⁴⁸⁴ qui aurait fait « basculer » les transmissions filiales dans le domaine du non-dit.

Évidemment, il en est de même pour le théâtre contemporain. Il faut pour ce faire remonter, là aussi, aux thèses sartriennes qui théorisent, à partir de l'exemple de Jean-Jacques Bernard, la présence du silence dans les créations théâtrales de l'après-guerre :

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁸² KHOURY-GHATA, Vénus, *Une maison au bord des larmes*, *op. cit.*, p. 11-13. Nous soulignons.

⁴⁸³ ROBIN, Régine, *L'Immense fatigue des pierres*, Québec, XYZ, 2005, p. 95.

⁴⁸⁴ Voir à cet égard ce qui a déjà été dit dans la première partie de cette thèse.

« Après la guerre de 1914-1918, il y a eu ce qu'on a appelé le « théâtre du silence », de Jean-Jacques Bernard. Le silence y avait un rôle actif. Il n'était pas la suppression de la parole, mais moyen de faire affleurer la subjectivité, en quelque sorte, entre les mots. Je me souviens d'un dialogue entre deux personnages se retrouvant après la guerre. Ce dialogue était troué. Il visait à faire saisir au spectateur autre chose de ce qu'il disait.⁴⁸⁵ »

L'oxymore énoncé à propos de la création de Leïla Sebbar trouve ici un écho direct puisque Jean-Paul Sartre avouait également, et bien avant elle, que le silence tenait un « rôle actif » dans le dispositif théâtral, en ce qu'il « n'était pas la suppression de la parole ». En conséquence, ce qui appartient à la sphère du non-dit se propose dans le théâtre du XXe siècle, et plus largement contemporain, comme un langage à part entière, une parole féconde. C'est le cas dans l'une des pièces de Jean-Jacques Bernard, *Le Feu qui reprend mal*, où Blanche se réfugie dans le mutisme pour cacher à son amant, un jeune homme prénommé André et tout juste revenu de la guerre, qu'elle a hébergé, en son absence, un soldat américain⁴⁸⁶. Le titre de la pièce renvoie, de manière métaphorique, au feu du désir qui, justement, « reprend mal » puisqu'André tente davantage d'arracher à la bouche de sa bien-aimée un adultère qu'elle n'a pas commis, plutôt que de profiter de son retour en France. Mais, plus que cela, le « feu qui reprend mal » est également celui du langage : la parole s'embourbe au sein de ce couple qui n'arrive plus à communiquer, tant la guerre a détruit leur relation et leurs souvenirs. Ici encore, l'intrusion du silence dans la relation des protagonistes est une conséquence directe de la guerre. Il en est de même dans les fables théâtrales francophones du Proche-Orient dans lesquelles le silence est « historicisé ». Nous l'avons déjà rappelé, mais cette absence de parole est d'abord celle des écrivain.e.s, comme le précise Kattia Haddad, en écrivant que « le silence assourdissant des écrivains » n'est autre que « le silence consécutif au déclenchement de la guerre.⁴⁸⁷ » Puis, progressivement, le mutisme s'installe aussi au cœur-même des fictions théâtrales, comme l'affirment Dominique Viart et Bruno Vercier :

« Les pièces du répertoire contemporain racontent de moins en moins et de façon de plus en plus décousue. Le parti pris de la discontinuité et du fragmentaire troue le récit linéaire de vides narratifs, crée des béances dans l'histoire, introduit non-dits et silences.⁴⁸⁸ »

⁴⁸⁵ SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 247-248.

⁴⁸⁶ BERNARD, Jean-Jacques, *Le Feu qui reprend mal*, Hachette Livre BNF, 2018, p. 2.

⁴⁸⁷ HADDAD, Katia (dir.), *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique (2^e édition)*, op. cit., p. 12-13.

⁴⁸⁸ VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 516.

Dans la continuité des pièces du XXe siècle, force est de constater que les dramaturgies françaises et francophones contemporaines réinvestissent le motif du silence qui, né dans le prolongement des conflits mondiaux et des génocides, perfore le texte théâtral. Il est aussi à remarquer que ces paroles mutiques s'accompagnent d'une réflexion sur la filiation et les origines puisque ce sont bien les parents qui, souvent muets, n'ont pas transmis à leurs enfants les douleurs de l'Histoire et, plus encore, de *leur* histoire. Les pièces de Wajdi Mouawad doivent être étudiées, en ce sens, par le prisme de ces réflexions car le silence des pères, comme le précise toujours Dominique Viart : « [...] induit la nécessité d'une recherche. Mais faute de récits directs, c'est autour qu'il faut enquêter.⁴⁸⁹ » Quête et enquête se fondent ici dans une recherche des origines qui, dans les récits comme les dramaturgies de la filiation, constituent le fil d'Ariane des fictions.

Dès lors, l'origine appartient effectivement « au domaine du non-dit⁴⁹⁰ » dans les pièces du dramaturge libano-qubécois, ce qui entraîne régulièrement l'incompréhension des jeunes générations. Car ces silences, qui se transmettent de génération en génération, couvent des secrets, des mensonges et des hontes que les héritier.ère.s doivent faire éclore. Commençons par relever les propos de Walter, fils de la fratrie qui, en rentrant de la guerre, explique dans *Journée de noces chez les Cromagnons* :

« WALTER. Cadeau d'un jour de sang. Il a plu sans arrêt. Impossible de trouver un lieu sec. Nous avons couru le jour durant. Nous avons tiré sur des ombres. Un ami est mort en tremblant dans mes bras. Il disait « pourquoi pourquoi ? » J'ai dit « les pères restent silencieux il nous faut trouver nos réponses. » Je l'ai enterré. Je suis reparti. Je n'avais pas de papier. Je n'en trouvais pas. Ton cadeau ma sœur je l'ai gravé avec la lame de mon couteau sur la crosse de mes fusils. Dernier poème. »
(*Jdn*, p. 63-64)

Si le silence est intrinsèquement lié à la guerre, il est surtout un héritage que les dernières générations ne parviennent pas à assimiler, ou à comprendre, puisque justement muet. L'absence de parole, transmise d'une génération à l'autre, questionne dès lors les lignages généalogiques, comme en témoigne la double interrogation « pourquoi pourquoi ? » qui insiste sur l'absurdité de la disparition de ce jeune soldat. Walter et son compagnon sont ici confrontés à une mort absurde (puisque'ils n'en comprennent pas la raison). Par conséquent, et « faute de mieux », le fils rejette la faute sur son père. Puisque ce dernier n'a pas été en mesure de parler et de transmettre une parole faisant sens, son enfant s'arc-boute contre son ascendance, seule coupable possible à ses yeux. De plus, et

⁴⁸⁹ VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation », *art. cit.*, p. 108.

⁴⁹⁰ KASSAB-CHARFI, Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue. Pour une stylistique des littératures francophones*, *op. cit.*, p. 69.

paradoxalement, Walter lègue à son tour une parole à sa sœur, la veille de ses noces, marquée par l’empreinte de la guerre. Le poème transmis est écrit avec une lame de couteau, sur la crosse de fusils, et laisse penser que l’héritage de la violence est condamné à se poursuivre tant que les quêtes des origines ne seront pas effectuées et que les silences n’auront pas trouvé d’interprétations. La privation des paroles parentales empêche une quelconque « re-connaissance » généalogique. En effet, puisque les héritier.ère.s ne connaissent pas leur passé, il leur est impossible de se *re*-connaître dans leur lignage généalogique, les condamnant à une identité fragmentée. Le silence tranche en ce sens le lien avec les générations antérieures, comme l’écrit toujours Dominique Viart :

« Si bien que le silence prend ici une valeur emblématique : c’est la Parole qui s’est tue, le Discours qui n’est plus en mesure d’être tenu, sanction d’un échec des valeurs et des croyances. De l’échec d’une foi qui vient souvent de plus loin que le père lui-même et dont celui-ci n’est plus le passeur. Car le silence du père ne prive pas seulement l’enfant d’une meilleure connaissance de la réalité paternelle, il tranche aussi le lien avec les générations antérieures [...].⁴⁹¹ »

En délaissant son rôle de passeur « des mots », le parent qui, lui-même habité par la honte et la violence de l’Histoire, ne parvient plus à transmettre la mémoire familiale, rompt les liens de la filiation et sépare les jeunes générations de leur ascendance⁴⁹². Pourtant, et de manière antithétique, si les non-dits brisent les filiations, ils apparaissent également comme un moyen de les « habiter ». Il faudrait en ce sens citer les réflexions de Laurent Demanze qui, complémentaires de celles de Dominique Viart, permettent de réellement comprendre la transmission des silences dans les fictions contemporaines :

« [...] l’intériorité, c’est de l’antériorité [...]. L’héritier est alors le dépositaire d’une communauté enfouie, où les postures divergentes, les tendances antagonistes et les humeurs contradictoires déchirent l’identité en un morcellement de facettes que nulle synthèse ne saurait rassembler.⁴⁹³ »

En débutant une quête intérieure et introspective, les héritier.ère.s doivent se confronter à l’« antériorité » de leur filiation et de leurs origines. Il faut ici analyser le fait que l’héritage des silences suscite tantôt l’incompréhension et la violence des enfants envers leur ascendance (comme c’est le cas de Walter), tantôt la légitimité de se lancer dans leur quête. Car, comme nous l’avons déjà précisé, ils sont « habités » de la présence de ces

⁴⁹¹ VIART, Dominique, *art. cit.*, p. 103.

⁴⁹² Le meilleur exemple à convoquer ici serait peut-être celui de *Forêts* puisque le silence d’Aimée, la mère de Loup, entrave la possibilité pour sa fille de recevoir l’héritage des générations antérieures. C’est pourquoi la quête des origines ne s’effectuera pas sur deux générations uniquement (la mère et la fille), mais sur huit puisque les silences de la mère prennent en fait racine dans les non-dits qui étaient déjà ceux de ses ancêtres.

⁴⁹³ DEMANZE, Laurent, *art. cit.*, p. 18

mêmes silences. Tout se joue dans cette double lecture des héritages silencieux dans la création de Wajdi Mouawad : ils génèrent à la fois répulsion et attraction. En conséquence, les jeunes générations deviennent les « dépositaires » de cette « communauté enfouie », celle de leurs ancêtres dont elles ne savent rien, mais qu'ils portent pourtant en eux. Dès lors, les héritages reçus, bien que silencieux, morcellent l'identité du personnage qui doit à présent accepter de déconstruire ce qu'il pensait être pour s'offrir à sa quête. Pour être plus clair, ces héritages obligent les jeunes personnages à remettre en question ce qui forge leurs origines autant que leurs identités pour en construire de nouvelles. Prenons pour exemple les propos de Wajdi Mouawad, lorsqu'il présente la pièce *Fauves* :

« Lorsque, en une fraction de seconde, la vision du cauchemar se présente à Hippolyte, le sol s'ouvre, explose, et dans les débris de sa vie, *dans la poussière du silence dont il est ignorant et dans lequel il a été élevé, il chute dans un vide qui le rend fou*. Il essaie de se raccrocher à quelque chose mais il devient comme celui qui, perdu au milieu de son propre labyrinthe, ne cesse de retomber sur le même monstre : à chaque fois, il est dévoré.⁴⁹⁴ »

Les silences du passé entraînent Hippolyte dans sa chute, mais cette chute est métaphorique, symbolique en quelque sorte. Elle montre que le personnage va être contraint, en partant à la recherche de sa mère et de ses origines, de devoir se confronter à lui-même et d'accepter la remise en cause son propre système de croyances. La quête des origines, conséquence de la transmission des silences, apparaît alors comme une manière de replonger le personnage dans le labyrinthe de son existence et, en empruntant des chemins multiples, de reconstruire une filiation qui rendra justement ses identités plurielles. Nous reviendrons évidemment sur ce dernier point, mais il semble d'ores et déjà essentiel de souligner cette déconstruction progressive du personnage contemporain qui, entendue dans un sens derridien, lui permet toutefois de reconstruire son lignage filial et de se comprendre à nouveau lui-même. Il s'agit ici de désenfouir des paroles mortes afin de leur redonner du sens et de pouvoir, à nouveau, se (re)connaître et (re)trouver sa place, pour chacun des personnages, au sein de son lignage généalogique. Dès lors, les personnages mouawadiens vont pouvoir commencer à se déplacer pour poursuivre (ou réellement débiter ?) leur quête des origines.

⁴⁹⁴ MOUAWAD, Wajdi, FARCET, Charlotte, « La torsion du temps », *art. cit.*, p. 9. Nous soulignons.

II. PARTIR EN QUÊTE, MENER L'ENQUÊTE

« Partir, non pas pour voir de nouveaux lieux,
Mais voyager, pour ouvrir de nouveaux yeux [...]]
Elle avait fui son pays, les pogroms et la guerre,
Et la terre des ancêtres était un vaste mouiroir,
Et ce pays d'accueil, un sombre miroir
Qui lui renvoyait cette image de paria,
de réfugiée HCR qui glisse aux parois,
Et qui veut s'envoler, partir loin d'ici [...].⁴⁹⁵ »

Gaël Faye

Nous venons de le constater, les ruptures de la filiation, conséquences de la mort du parent ou de la transmission d'absentes paroles, conduisent les générations qui naissent « au-delà des cendres » à débiter leurs quêtes des origines. Néanmoins, ces dernières, qui se construisent aussi sous forme d'enquêtes⁴⁹⁶, les obligent à un déplacement, qu'il soit géographique ou « intérieur ». En ce sens, il faut observer les analyses de Laurent Demanze, à partir desquelles nous avons fait le choix d'organiser notre réflexion :

« [...] les récits obéissent à trois stratégies du détour. Un détour géographique d'abord : car pour détenir le savoir, il faut quitter le pays natal, s'arracher aux déterminismes sociologiques et géographiques [...]. Un détour biographique ensuite : pour se connaître, le narrateur détermine la part des ascendants, qui constituent au plus intime de son identité, si bien que l'autobiographie procède à la reconstitution des vies antérieures, qui ont infléchi le cours de ses jours. Un détour temporel enfin : puisque l'enfance et les temps ancestraux sont un passé si opaque qu'il obscurcit le présent même, il faut démêler cette temporalité complexe dans laquelle le passé ne passe pas et s'étend jusqu'à grever les formes du présent.⁴⁹⁷ »

⁴⁹⁵ FAYE, Gaël, texte chanté : « Pili pili sur un croissant au beurre », issu de l'album *Pili Pili sur un croissant au beurre*, Motown France, 2013. Prenons le soin de rappeler que Gaël Faye est aussi un écrivain francophone, qui a publié, en 2016, *Petit pays*, récit autofictionnel qui narre les aventures d'un jeune homme au Burundi. La guerre civile et le génocide des Tutsis, au Rwanda, sont aussi mentionnés.

⁴⁹⁶ Dans le sens premier du terme, à savoir que les jeunes générations tentent de percer les silences de leur ascendance (et de comprendre leurs origines) par la collecte d'informations et d'indices (légés ou non). Les termes de « quête » et d'« enquête » ne s'opposent donc pas dans notre étude, mais seront plutôt rapprochés par le biais de leur complémentarité sémantique. Laurent Demanze, quant à lui, s'est récemment intéressé à la notion d'« enquête » qu'il définit comme une « littérature du réel tendue entre l'argumentation et la narration, qui définit un problème, collecte des matériaux, met à l'épreuve des hypothèses [et] sollicite l'épaisseur de nos fictions pour tenter de comprendre le réel. » DEMANZE, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, 2019, p. 23. Ces caractéristiques peuvent s'appliquer à notre étude (puisque'il est question de collecter des faits pour démontrer (ou mettre à l'épreuve) une hypothèse, quelle qu'elle soit). Néanmoins, elles concernent principalement le champ romanesque, et très peu le théâtre. Nous avons dès lors choisi de plutôt rester concentrés sur son précédent essai, *Encres orphelines*, qui répond mieux, à notre avis, aux problématiques soulevées par notre sujet.

⁴⁹⁷ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 202.

Il nous semble qu'à l'instar des récits de filiation, la dramaturgie mouawadienne répond à ces « stratégies du détour⁴⁹⁸ ». Les héritiers et héritières se déplacent en effet géographiquement, tout d'abord, mais aussi « biographiquement » et « temporellement » afin de mener leur quête. C'est paradoxalement en s'éloignant de leur pays, et d'eux-mêmes, qu'ils vont parvenir à résoudre les énigmes de leur filiation. Il est toutefois évident que les enjeux de ces « stratégies du détour » ne sont pas les mêmes dans les récits autobiographiques décrits par Laurent Demanze, que dans les fables mouawadiennes. Nous prendrons donc soin, tout au long de notre propos, de déterminer les dépassements qui sont à l'œuvre chez Wajdi Mouawad, et plus précisément dans les exemples choisis.

Nous pouvons dès lors admettre que les quêtes des origines sont rendues possibles par un « détour géographique », auquel se soumettent les jeunes générations, car elles suivent une dynamique de déplacement et de décentrement. Ces détours seront aussi « biographiques », pour ne pas dire identitaires, puisqu'ils seront l'occasion de refonder leur(s) identité(s) et leur nom, pour enfin s'autoriser à un détour « temporel », notamment par le biais de télescopages des époques. En somme, ces trois stratégies seront un moyen de considérer, *in fine*, le théâtre du dramaturge libano-québécois comme un théâtre épique, dont il conviendra d'étudier les enjeux.

II.1. Le détour géographique : quête des origines, quête des identités

Le premier élément sur lequel il est nécessaire d'insister est celui du voyage qui est, depuis le début des pièces, corollaire de la quête des origines. Plusieurs indices sont en effet glissés dans les scènes d'expositions pour permettre aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s de voir que les personnages vont être amenés à se déplacer. Prenons, à titre d'exemple, la scène liminaire de *Littoral* où Wilfrid avoue explicitement sa volonté de trouver « un ailleurs » :

« WILFRID. [...] Je ne suis pas resté à la maison parce que Dringallo venezvotre père est mort alors je ne voulais plus être quelque part ; je suis sorti pour trouver un ailleurs, mais ce n'est pas évident quand vous avez le cœur dans les talons, qui est une expression stupide. J'ai cherché partout un ailleurs mais je n'ai rien trouvé : partout c'était toujours ici, et c'était crevant ! » (*L*, p. 15)

⁴⁹⁸ Charlotte Farcet, pour qui la notion de « détour » structure le théâtre de Wajdi Mouawad, l'affirme également. Selon elle, il s'agit d'un détour « par l'image » : « Le détour est pour Wajdi Mouawad une manière d'être et de penser, qui se construit par images. [...] Ce détour n'est ni perte, ni errance, ni méandre, ni faux-fuyant. Il est pour Wajdi le chemin le plus juste. », FARCET, Charlotte, « L'Oblique », *L'Oiseau-Tigre*, Les Cahiers du théâtre français, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, janvier 2010, p. 25-26.

Partir et s'arracher de son quotidien sont intrinsèquement liés à la mort du père ; car cette dernière en déclenche l'action. En effet, c'est parce qu'Ismail est décédé que son fils désire s'en aller et « chercher un ailleurs ». Pourtant, la mort de l'un a rendu le quotidien de l'autre absurde. La proposition « partout c'était toujours ici » témoigne de l'impossibilité du fils de s'extraire du décès de son père. Wilfrid, en souhaitant s'échapper de son quotidien, tourne en fait en rond et se fatigue. Toutefois, la situation change rapidement, notamment lorsque ce dernier émet la volonté d'enterrer son père avec sa mère, se confrontant ainsi au refus de sa famille. Si le pays natal du père n'est jamais nommé, il revient pourtant à plusieurs reprises pendant la scène de confrontation : « WILFRID. [...] combien de fois tu m'as raconté que sans ma mère tu serais encore en train de croupir dans une prison, là-bas dans votre pays ! [...] elle vous a aidés à fuir votre pays quand il y a eu la guerre. » (*L*, p. 37) Le cas est similaire lorsque le fils lit les lettres non-expédiées de son père et que ce dernier lui avoue : « LE PÈRE. [...] Quoi qu'il en soit, Wilfrid, je fus heureux *dans ma terre natale*. *Dans ma terre natale* j'ai aimé ta mère et, grâce à toi, grâce à ta mère, ma vie n'aura pas été entièrement gâchée. » (*L*, p. 62. Nous soulignons.) Force est de constater que les références au « pays natal » sont fréquentes et couvrent même l'ensemble de la première partie de la pièce. L'anadiplose, soulignée dans le dernier extrait cité, renforce la nécessité pour le fils d'aller enterrer son père là où il est né. Par conséquent, admettons que la première partie de la pièce a pour but de mettre en place le départ du fils et de le signifier aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. D'ailleurs, cette première partie (puisque nous ne pouvons pas à proprement parler d'« acte » pour *Littoral*), est titrée « Ici » (*L*, p. 13) tandis que la deuxième, par jeu de miroir, se nomme « Là-bas » (*L*, p. 65). Ainsi est-ce la structure même de la pièce qui évoque la nécessité d'un déplacement spatial. La quête des origines de Wilfrid se meut alors, progressivement, en horizon d'attente. Le public se doute effectivement que l'enjeu de la fable sera pour le fils de voyager dans le pays natal de son père afin de lui offrir une sépulture. Et la situation est similaire dans toutes les tragédies de la filiation de Wajdi Mouawad. La mention de la terre originelle du parent décédé est aussi présente dans *Incendies*, comme l'avoue le notaire Hermile Lebel, lors de la remise des testaments : « HERMILE LEBEL. [...] *Dans son pays* il ne pleut jamais. » (*I*, p. 15. Nous soulignons.) Le complément circonstanciel est à plusieurs reprises énoncé, dans le discours du notaire comme dans celui du fils, qui utilise pour sa part la locution adverbiale « quelque part » (*I*, p. 20-21). Les jumeaux sont plus ou moins contraints, par les dernières volontés de leur mère, de partir sur le lieu des commencements pour y retrouver leur père et leur frère.

À nouveau, la mort du parent est corollaire du détour géographique puisque les enfants vont devoir déterritorialiser leur quête dans un pays qui leur est jusqu'alors inconnu⁴⁹⁹. Les scènes liminaires sont donc régulièrement, dans les fables mouawadiennes, un moyen de poser les jalons d'un « détour spatial » qui, à plus d'un égard, permet aux descendant.e.s d'organiser leur récit généalogique. La quête se caractérise ainsi par un mouvement, une marche en avant (géographique autant qu'identitaire) comme le précise lui-même Wajdi Mouawad lors de ses entretiens avec Jean-François Côté : « Je parlais, au début de nos entretiens, de cette odyssee. Je l'avais opposée à la quête car la quête nous entraîne vers des contrées inconnues [...]»⁵⁰⁰. Tout est fait pour que les jeunes personnages se mettent en mouvement et s'en aillent dans ces terres « inconnues », dans un déplacement géographique concret (les personnages partent réellement dans le pays natal de leur parent pour mener leur quête) ou symbolique (ils voyagent alors par le rêve, le langage ou dans l'espace du coma). La première situation correspond par exemple à celle de Wilfrid, Jeanne, Simon et Loup qui, dans la tétralogie, mènent leur quête « physiquement », en partant pour le pays de leurs ancêtres ; tandis que la deuxième est celle de Geneviève Bergeron, dans *Sœurs*, ou d'Harwan, dans *Seuls*. Pour ces deux personnages, le déplacement est symbolique. La quête de Geneviève Bergeron, nous l'expliquions précédemment, est rendue possible par le récit qu'elle fait de son enfance. Harwan, quant à lui, opère un déplacement géographique « intérieur » puisqu'il est dans le coma. Le retour aux origines, qui s'organise dans ce cas sous la forme d'un retour à l'enfance, se constitue dans cet espace entre la vie et la mort. Cela dresse quelques descriptions particulièrement oniriques, comme en témoigne la didascalie suivante :

*« Long, très long temps de silence.
Bruit de vent lointain.
Bruits d'oiseaux lointains.
Long temps.
Des oiseaux encore.
Il se redresse doucement.
Son attention est attirée par ces bruits anciens.
Au loin un chien aboie.
Une joie inattendue inonde son cœur.
Aboiements joyeux et rapprochés.
Harwan se dirige vers eux. » (Se, p. 164)*

⁴⁹⁹ Le fait de ne pas mentionner le nom du pays d'où sont originaires les parents renouvelle d'ailleurs cette volonté de créer un horizon d'attente pour les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s.

⁵⁰⁰ MOUAWAD, Wajdi, CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 59.

Ici, l'intériorité de la quête est liée à la mémoire du personnage, comme le prouve l'évocation du souvenir passé : répétition de l'adjectif « lointain », mention des « bruits anciens », etc. L'évocation du chien doit être soulignée puisqu'elle renvoie, nous semble-t-il, à celui de Monsieur Boutros, le voisin de Wajdi Mouawad au Liban, dont il est aussi question dans le roman *Visage retrouvé*⁵⁰¹. Par ailleurs, la mise en scène montre à ce moment le personnage d'Harwan qui, incarné par Wajdi Mouawad lui-même, se déplace sur scène et se verse progressivement un pot de peinture rouge sur le corps. Il « arpente son territoire » (*Se*, p. 166-167) : celui des souvenirs et de l'enfance. Le recours à la peinture, matériau d'ailleurs utilisé par les enfants lorsqu'ils apprennent à dessiner symbolise la quête des premiers âges. Le texte autant que la mise en scène sont ici pensés pour reconstituer le souvenir d'un Liban onirique et bucolique, pour ne pas dire organique. Cette « écopoétique » est renforcée par l'omniprésence du lexique de la nature (« oiseaux », « chien », « aboiements », etc.) qui « inonde » le cœur du personnage. En conséquence, cet « arpentage » des souvenirs équivaut à un déplacement géographique intérieur : Harwan parcourt son propre territoire, sa propre mémoire (là où Jeanne et Simon arpentent le pays de leur mère, par exemple) et le sujet devient explorateur de lui-même. Ainsi les réponses sont-elles à trouver dans ses propres souvenirs et cette fusion avec la nature participe, métaphoriquement, d'un retour au jardin d'Eden. Il est ce lieu « pur » car encore vierge de toute violence et où l'homme pouvait se déplacer nu, comme l'est finalement Harwan sur scène, bien qu'enduit de peinture, seule trace héritée de l'enfance et à nouveau visible sur son corps.

Qui plus est, notons que l'ensemble de ces quêtes, qu'elles s'expriment par un déplacement physique ou intérieur, permet aux jeunes générations de « remonter » le cours de leur filiation. Puisque ce sont des silences qui leur ont été transmis, le déplacement spatial leur apparaît comme un moyen d'interpréter ce qui, justement, a fait défaut. De ce fait, et contrairement aux tragédies antiques, les personnages contemporains ne sont plus tant en quête d'une faute originelle⁵⁰² que d'un défaut, d'un « trou » dans la

⁵⁰¹ La mention du chien se dresse en quelque sorte comme une allégorie de l'enfance, en témoignent aussi les références qui parsèment le roman autofictionnel de Wajdi Mouawad : « J'AI CINQ ANS. [...] Pour me consoler, je vais jouer avec le chien de monsieur Boutros. », ou encore : « J'AI SEPT ANS ET NOUS SOMMES dans la chambre la plus sûre de notre maison de la montagne. [...] La bombe est tombée [...] j'entends la voix de ma mère dire qu'il faut partir d'ici. Quitter le pays. Et fuir. Fuir pour ne pas mourir. [...] Adieu les moutons et Adieu le chien de monsieur Boutros, Adieu ma langue natale, Adieu. » (*Vr*, p. 17-28)

⁵⁰² À l'instar d'Œdipe qui, dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, devait comprendre qu'il était parricide et qu'il avait commis l'inceste pour que la Peste disparaisse de Thèbes.

transmission. Laurent Demanze établit un constat similaire dans les récits autobiographiques évoqués dans *Encres orphelines* :

« Et bien que certains récits en appellent au discours de la faute, déroulant avec ironie la transmission d'un péché originel ou d'une faute tragique, depuis lors incorporée dans le sang même de la race comme une tare ou une fêlure invisible, le récit contemporain substitue au motif de la *faute* le thème du *défait*, dans lequel se dit la débâcle d'un individu dépossédé de son identité.⁵⁰³ »

C'est parce que le personnage tragique est « dépossédé de son identité », voire d'éléments pouvant lui offrir la connaissance de son passé, que la quête débute. Il est question de découvrir ce qui « manque » dans les filiations, en ce que l'origine étymologique de « défaut » renvoie bien, selon le dictionnaire de l'Académie française, au terme « *défaute* », issu de l'ancien français, synonyme de « manque, perte ». La tâche est, pour les héritiers et héritières, de retrouver ce qui a été perdu et d'interpréter ce qui n'a pas été dit, bref, de « comprendre le pourquoi des origines » (*Tdo*, p. 15). Ainsi Eitan, dans *Tous des oiseaux*, part-il à la rencontre de sa grand-mère en Israël afin de lui demander « de parler de son père... » (*Tdo*, p. 23) tandis que Laiös, dans *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, poursuit la quête de son ancêtre Cadmos en cherchant, encore et toujours, la dépouille d'Europe⁵⁰⁴. Jeanne, quant à elle, rencontre tout d'abord dans *Incendies* l'infirmier qui s'est occupé de Nawal Marwan avant sa mort. Il lui confie à cette occasion qu'il a enregistré « plus de cinq cents heures » (*I*, p. 47) de son silence. Le déplacement géographique s'établit dès lors à partir de « l'étude » de ces non-dits qui, d'écoute en écoute, vont pouvoir accoucher de leurs vérités. Le personnage comprend en effet, à partir de cela, que le mutisme de sa mère s'est déclaré au lendemain d'un procès, à « l'été 97. Au mois d'août. Le 20⁵⁰⁵ », avant d'étudier, avec l'infirmier, une ancienne photographie de Nawal Marwan dans la prison de Kfar Rayat. En fait, la quête des origines se construit par succession de petits indices, à la manière d'une enquête dont le personnage deviendrait le détective, et qui le conduit finalement à « acheter un billet d'avion » (*I*, p. 65) :

« JEANNE. Simon. C'est Jeanne. Simon, je t'appelle pour te dire que je pars vers le pays. Je vais essayer de retrouver ce père, et si je le trouve, s'il est encore en vie, je

⁵⁰³ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 267.

⁵⁰⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2008, p. 52 : « LAÏÖS. / Laiös / Fils de Labdacos monteur de portes / Du vieux Polydore constructeur de murailles / De l'ancien Cadmos bâtisseur de ville et ami des oiseaux / Voici le couteau cadeau du dieu à l'enfant errant / Quand pas à pas jusqu'au dernier / Il cherchait traces et empreintes de la révoltée / Europe / Jamais trouvée / À jamais perdue / Disparue. »

⁵⁰⁵ On comprendra à la fin de la pièce que ce jugement était en fait celui de son fils, et père de ses enfants, Abou Tarek (*I*, p. 58).

vais lui remettre l'enveloppe. Ce n'est pas pour elle, c'est pour moi. C'est pour toi. Pour la suite. Mais pour ça, c'est d'abord elle, c'est maman qu'il faut retrouver, dans sa vie d'avant, dans celle que toutes ces années elle nous a cachée. [...] Le gouffre dans lequel je vais tomber, celui dans lequel je glisse déjà, c'est celui de son silence. » (*I*, p. 73-74)

Plusieurs éléments sont ici à observer : il s'agit tout d'abord de se déplacer pour effectuer sa quête. La corrélation entre le verbe de mouvement « partir » et ceux qui connotent la quête (« retrouver » et « remettre ») témoigne de la nécessité d'un déplacement spatial pour refonder une filiation débarrassée de son opacité. Néanmoins, remarquons aussi le fait que cette quête, si elle est destinée aux jumeaux eux-mêmes, est surtout une manière de « rencontrer » à nouveau leur mère et de terminer ce qu'elle avait entrepris, c'est-à-dire la recherche de son propre fils. Ici, si la quête des origines est un moyen pour les jeunes générations de refonder leurs identités et leurs filiations, elle s'inscrit surtout dans la volonté de poursuivre celle de leurs parents. Il y a dès lors un enchâssement des quêtes dans les dramaturgies de la filiation. Il semble de leur devoir, en quelque sorte, de terminer « le deuil d'un autre⁵⁰⁶ » afin de pouvoir, à leur tour, faire le leur. Tout se joue dans cet emboîtement des intrigues filiales, dans ses pertes transmises aux héritiers et héritières sans qu'elles ne leur appartiennent pourtant. Pour être encore plus clair et pour à nouveau citer Laurent Demanze, les tragédies de la filiation se construisent « comme si ces héritiers avaient reçu en partage un deuil, et prenaient à leur compte la douleur d'un autre.⁵⁰⁷ » Fonctionnant selon un principe de poupées gigognes, les quêtes traversent les générations et se transmettent silencieusement, avant de se révéler les unes après les autres, en cascade. C'est en effet grâce au fait que Jeanne est partie au pays de sa mère qu'elle élucidera son origine et sa naissance :

« LE CONCIERGE. On ne prononçait pas son nom. C'était la femme qui chante. Le numéro 72. Cellule n°7. Celle qui a assassiné le chef des milices. Deux balles. Le pays a tremblé. [...] La femme qui chante, seule, est restée en vie. Abou Tarek s'est occupé d'elle. Les nuits où Abou Tarek la violait, leurs voix se confondaient. [...] 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. [...] Moi, j'étais celui qui allait jeter les enfants dans la rivière. » (*I*, p. 93-94)

Pour résumer, c'est entre autres en cherchant l'enfant qui lui avait été enlevé à la naissance, que Nawal Marwan a été emprisonnée à Kfar Rayat et violée, justement, par le fils qu'elle recherchait. Parallèlement à cela, sa fille, Jeanne, en organisant sa propre quête des origines, se retrouve à son tour dans la prison et découvre, à demi-mots, qu'elle

⁵⁰⁶ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 19.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

y est née. Le déplacement géographique matérialise alors le déplacement identitaire puisque Jeanne doit ici renégocier le spectre de ses origines. En effet, cette dernière est contrainte de faire face à sa propre naissance et d'accepter de redéfinir sa filiation. La prison devient le lieu où, dans des temporalités différentes, la mère, la fille, le père et le frère se font face. Espace charnière de la pièce, la prison offre aux quêtes la possibilité, nous semble-t-il, de se « déplier⁵⁰⁸ » les unes et les autres et de dévoiler, de manière progressive, les défauts transmissionnels en même temps que la recombinaison des liens filiaux. Le motif de la quête enchâssée est le même dans *Tous des oiseaux*, bien qu'il s'exprime différemment. Wahida nous explique au début de la pièce qu'Eitan a effectué un test ADN pour questionner sa filiation :

« WAHIDA. Si l'expérience lui a confirmé, pour son grand malheur, qu'il était bien né de son père et de sa mère, elle lui a révélé que ce n'était pas celle de son propre père. David n'est pas né d'Etgar. Toute la famille est retournée à Berlin. Eitan essayait de se rappeler si quelqu'un, un jour, avait insinué une histoire, ou un détail. Mais rien. Cette vérité était-elle connue de tous ou non ? » (*Tdo*, p. 33-34)

Là aussi, le fils se fait le dépositaire de la quête du père sans que, *a contrario* d'*Incendies*, ce dernier ne l'ait demandé. Le père d'Eitan n'est alors pas conscient du défaut de sa propre filiation puisque les silences (comme le précise Wahida) n'ont pas permis à la vérité d'être révélée. Ce n'est qu'à partir du moment où Etgar, le grand-père, révélera à son fils qu'il est palestinien, et non israélien comme les autres membres de sa famille, qu'il pourra à son tour débiter sa propre quête du passé. L'enchâssement de ces (en)quêtes se présente, nous le comprenons, différemment d'*Incendies*. Dans cette dernière, l'(en)quête effectuée par les jumeaux termine et complète celle de leur mère, alors qu'elle permet au père, dans *Tous des oiseaux*, de débiter la sienne. Néanmoins, l'élément le plus important reste que nous assistons, dans les tragédies de la filiation de Wajdi Mouawad, à une inversion des canaux de transmission. L'héritage et la transmission ne s'expriment plus tant par le biais d'un legs (d'un.e ascendant.e à un.e descendant.e), mais plutôt selon un principe contraire, celui de la quête (qui permet à un.e descendant.e de remonter jusqu'à son.sa ascendant.e). Car ce sont bien les jeunes générations qui décident de « remonter » jusqu'au sommet de leur généalogie pour, finalement, en connaître et révéler les défauts. L'héritage, grâce au déplacement

⁵⁰⁸ L'image du « pli » est fréquemment employée dans la dramaturgie mouawadienne. Prenons l'exemple de *Sœurs*, dans lequel Wajdi Mouawad écrit, « en guise de prologue » : « *Sœurs* a peut-être surgi de cette compréhension, pour ne pas dire révélation, du rôle de ma sœur au cœur de la tragédie de ma famille, rôle qui consiste à effacer les plis et tenter de redéployer l'histoire. Tu sais combien j'aime le mot *pli* du fait qu'on le retrouve dans *expliquer, impliquer, compliquer, dupliquer, appliquer*, etc. » (*S*, p. 6)

géographique, se renverse par conséquent puisque celles et ceux qui « viennent après » pourront libérer leurs ascendant.e.s, souvent présent.e.s sur scène, en révélant les secrets des filiations.

Enfin, et peut-être plus rapidement, nous assistons par ces errances géographiques à la naissance de personnages nomades. Si ces derniers semblaient prisonniers de leur quotidien et de leur incapacité à se consoler de la mort de leur parent (comme le démontrait précédemment le monologue de Wilfrid), ils paraissent à présent se reconstruire par le mouvement. Cela est à mettre en perspective avec le théâtre francophone africain, à en lire les propos d'Alice Carré : « Dans ces dramaturgies, la caractéristique première du personnage est d'errer en scène plutôt que d'y agir. À la recherche de lui-même, il souffre d'un défaut d'identité et apparaît souvent sous la figure du vagabond ou du clochard [...].⁵⁰⁹ » Si, chez Wajdi Mouawad, les personnages « agissent » tout de même, force est de constater qu'ils se présentent comme des « vagabond[s]⁵¹⁰ » en ce qu'ils errent, ça et là, à la recherche de leurs origines en même temps que de leurs identités. Car Alice Carré le souligne aussi : les *défauts* de la transmission, tels que pensés par Laurent Demanze, sont tout autant une manière de laisser entrevoir les défauts originels qu'identitaires des personnages. En d'autres termes, puisque leurs origines sont incertaines, leurs identités⁵¹¹ le sont aussi. Si la corrélation entre la marche, le mouvement et la quête identitaire semble évidente, nous faisons néanmoins le choix de ne pas la détailler davantage. En effet, Isabelle Patroix a déjà effectué un travail considérable dans toute la deuxième partie de sa thèse, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, titrée « Marche et mouvements⁵¹² », concernant ce point. Elle y démontre, à raison nous semble-t-il, que si le corps humain est organiquement « fait pour marcher », le dramaturge libano-québécois l'emploie lui-même comme un motif de création. Ce dernier marche, tout d'abord, pour puiser l'inspiration dans le monde qui l'entoure, mais fait en même temps de ses personnages des marcheurs, des arpenteurs de territoires, explorateurs d'espaces géographiques

⁵⁰⁹ CARRÉ, Alice, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Âgon* [En ligne], Ø, 2007, mis en ligne le 11 décembre 2007, p. 2.

⁵¹⁰ Cadmos par exemple, dans *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, se présente comme un vagabond : « Je vagabonde depuis mon départ / J'ai parcouru bien des terres. / Il reste une infinité d'horizons à dépasser. » (*Lsnlm*, p. 32)

⁵¹¹ Nous choisirons d'employer, la plupart du temps et quand l'usage l'autorise, le terme « identité » au pluriel, choix que nous justifierons dans le troisième chapitre, lorsqu'il sera question des identités rhizomes.

⁵¹² PATROIX, Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, *op. cit.*, p. 141.

multiples qui révèlent et construisent, au fur et à mesure, l'espace même de leurs identités. Ainsi, Isabelle Patroix écrit-elle :

« Wajdi Mouawad marche. Tout son univers fait alors de même : ses personnages marchent, ses textes sont construits autour du mouvement. La marche et le mouvement sont à la fois les causes de la crise identitaire mouawadienne et en même temps sa résolution.⁵¹³ »

Comme nous l'avons déjà observé, la quête des origines est bel et bien un moyen, par un déplacement souvent physique, d'ébranler ce que le personnage sait de lui en même temps qu'il reconstruit et donne un sens, au fur et à mesure de son investigation, à sa filiation. Ainsi, la notion de « détour » géographique, soulignée par Laurent Demanze, est-elle particulièrement importante. Il s'agit, dans un premier temps, de s'éloigner de soi-même en partant sur la terre natale des ascendant.e.s (et donc de faire un détour) pour, ensuite, revenir à soi et accepter de se *redécouvrir*. C'est ce qu'explique Le Breton, toujours mentionné par Isabelle Patroix :

« Le Breton explique également que la marche ne mène à rien sinon à soi. La marche participe donc au souci de la quête identitaire de celui qui l'effectue. Les marcheurs que nous avons cités en introduction, qu'ils soient croyants, conquérants ou écrivains marchent vers un accomplissement d'eux-mêmes.⁵¹⁴ »

Marcher, se déplacer et errer ancrent la trajectoire identitaire des personnages dans la résolution de leur propre quête des origines. Hommes et femmes « de partout », nouveaux nomades, les jeunes héritier.ère.s font, par l'expérience même du déracinement géographique, l'expérience d'un déracinement ontologique. Car c'est bien ce qui est à l'œuvre dans nos tragédies de la filiation puisqu'en se déplaçant, les personnages se construisent au carrefour de nouvelles communautés. Si nous développerons davantage comment les identités des personnages deviennent plurielles par la rencontre de l'Autre, d'ailleurs rendue possible par l'errance géographique, nous pouvons d'ores et déjà admettre que la quête des origines exhorte les personnages à s'éprouver eux-mêmes et, paradoxalement, à ne plus se définir par le seul prisme de l'origine. En effet, si les jeunes générations étaient initialement parties à la conquête de leur passé, il se trouve que l'expérience de la quête est une manière de les obliger à repenser, dans une même trajectoire, leurs filiations et leurs identités. C'est en partie ce qu'affirme toujours Alice Carré à propos de *La Fable du cloître des cimetières de Caya Makhélé* : « La véritable quête de Makiadi n'était donc pas de ramener la femme aimée à la vie mais de s'y ramener

⁵¹³ *Ibid.*, p. 145.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 154.

lui-même : « il est temps que je redevienne humain », déclare-t-il au début de la pièce.⁵¹⁵ » Pouvons-nous affirmer que la véritable quête des héritier.ère.s est, dans le théâtre de Wajdi Mouawad, de redevenir humains ? Certainement car, si les quêtes des origines visent à rétablir les défauts de la transmission, elles sont aussi manifestement un moyen de se redéfinir et de se déposséder, par le déplacement spatial, de sa fixité identitaire.

II.2. Le détour biographique : « savoir pour s'avoir »

Par ailleurs, et comme le rappelait Isabelle Patroix dans sa thèse, il est question pour les personnages, par le déplacement, de « savoir pour s'avoir⁵¹⁶ ». La pronominalisation du verbe « avoir » sert ici à mettre en exergue la construction identitaire du sujet, rendue possible par la quête de soi⁵¹⁷. En d'autres termes, il faudrait résoudre les défauts de l'ascendance pour parvenir à se connaître soi-même. Les tragédies de la filiation sont dès lors structurées de manière à déployer progressivement, et parallèlement aux déplacements spatiaux, les nouvelles identités des personnages. Le détour géographique se renforce alors d'un détour identitaire et « biographique ». Les noms propres qualifiant les jeunes personnages, dans la dramaturgie de Wajdi Mouawad, sont une façon de l'observer⁵¹⁸. Le premier constat à faire est que les patronymes se présentent comme des énigmes à déchiffrer. Ainsi ces derniers sont-ils « accidentels » à en croire la définition qu'en donne Marc Wilmet, cité par Léa Polverini. Comprenons : un nom propre est qualifiable d'*accidentel* « dès que l'application à un référent occulte sa signification permanente au profit d'un sens momentané⁵¹⁹ ». Le nom dans les dramaturgies de la filiation se dote en ce sens d'une double fonction : il nomme le personnage en même temps qu'il peut présenter, « momentanément », une autre signification, fonctionnant à

⁵¹⁵ CARRÉ, Alice, *art. cit.*, p. 3.

⁵¹⁶ PATROIX, Isabelle, *op. cit.*, p. 182.

⁵¹⁷ La dimension identitaire de la quête interroge d'ailleurs le dramaturge lui-même dans son essai *Le Poisson soi : version quarante-deux ans* : « Comment conjugue-t-on le verbe « s'avoir » ? / Je m'ai / Tu t'as / Il s'a / Nous s'avons / Vous s'avez / Ils s'ont ? », MOUAWAD, Wajdi, *op. cit.*, p. 93.

⁵¹⁸ Il y aurait de nombreuses choses à dire, tant le patronyme est important à étudier dans la création mouawadienne. Néanmoins, nous tâcherons de concentrer notre étude sur ce qui concerne les enjeux du nom propre dans le cadre de la quête identitaire des personnages. Pour ce faire, nous pouvons relire ces analyses de Léa Polverini qui écrit à propos d'*Anima* : « Le nom propre, composé par un entrelacs de différents signifiés, synthétise et reflète un des principes constitutifs de la poétique d'*Anima*. Le roman radicalise ce qui dans *Forêts* et *Temps* relevait plus d'une symbolique, dans l'emploi de ce que Marc Wilmet désigne comme des « noms propres accidentels » [...] mais aussi des « noms propres essentiels » [...]. Les personnages constamment se présentent, déclinent une identité patronymique, voire font acte de baptêmes, inauguraux comme réitérés. [...] », POLVERINI, Léa, *Codicilles au désastre : réinventer la filiation chez Wajdi Mouawad (Forêts, Temps, Anima)*, *op. cit.*, p. 69.

⁵¹⁹ *Ibid.*

présent comme un « indice » utile à la quête. L'exemple de *Forêts* est éclairant, car c'est en débutant sa quête que le jeune personnage principal découvre l'origine de son prénom. Une analepse lui permet en effet d'assister à sa propre naissance et sa mère la baptise ainsi : « AIMÉE. [...] On t'appellera Loup comme un loup car un loup, il te faut être : Loup. » (*F*, p. 40) On constate que le prénom se charge ici d'une double signification : il est identité mais aussi symbole puisque la jeune fille devient fauve, féline et donc prédatrice (de son passé). Il s'agit de conférer à Loup une force animale lui octroyant, toujours symboliquement, la force d'affronter ses origines et les traumatismes auxquels elle sera confrontée⁵²⁰. En outre, les prénoms de ses ancêtres se présentent comme « accidentels » et énigmatiques : Edmond le Girafon, dont la parole allégorique renvoie sans nul doute au *shakespearian fool*⁵²¹, ou encore Ludivine Brouillard, l'ancêtre de Loup. Il est d'ailleurs intéressant d'étudier, en quelques mots, ce patronyme. Le nom de famille « Brouillard » renvoie, bien sûr, à l'épaisseur de la brume qui entrave la vue et rend opaque et mystérieux le lieu sur lequel elle se déploie. En revanche, le prénom « Ludivine » apparaît, selon les dires de Charlotte Farcet, comme cette « lumière divine : clairière au milieu de *Forêts*.⁵²² » Patronyme antithétique, pour ne pas dire oxymorique, il est celui qui révèle, illumine, tout en cachant et en dissimulant. La quête de Loup va alors l'amener à rencontrer Ludivine Brouillard qui, en ayant indirectement participé à construire une filiation trouée, va en même temps devenir un personnage utile à sa reconstruction. En ce sens, et comme l'avoue Laurent Demanze : « le nom propre est un substitut du corps, où s'inscrivent en contrebande les secrets de la filiation : il est porteur d'un drame qu'il révèle et dissimule à la fois.⁵²³ » Ces cas de figures sont multiples et traversent les œuvres. D'autres personnages portent des noms « accidentels » qui aboutissent à une double dynamique de dissimulation et de révélation : Dolorosa, dans *Ciels*, qui symbolise la douleur en même temps que la catastrophe à venir (*C*, p. 66-67). Il est aussi possible de mentionner le personnage de Vive, qui décide, au milieu de *Fauves*

⁵²⁰ Rappelons en ce sens que *Forêts* se construit sur huit générations et que Loup ne traversera pas moins l'espace de trois guerres européennes et mondiales afin de comprendre qui elle est.

⁵²¹ On peut noter l'exemple suivant : « EDMOND. Depuis si longtemps il y a un bégaiement à l'aube de ma fenêtre. / Il pleut en cataractes au voile fin du jour / Le monde qui m'aimait. / Où est-il le tigre savamment libre / Et la girafe qui m'aimait ? / Elle venait à l'entourure de mes yeux / Lécher chaque instant de mon futur [...]. » (*F*, p. 97) L'ensemble de la réplique, versifiée, se présente comme une énigme à déchiffrer, à l'instar du prénom du personnage. Il est évident que le « bégaiement à l'aube » de la fenêtre du personnage renvoie aux troubles de la filiation qui entravent sa parole et qui le rendent justement bègue. Ce n'est donc qu'à travers la quête de ses origines que Loup parviendra à interpréter à la fois cette étrange parole et à donner un sens au patronyme d'Edmond le Girafon.

⁵²² *Ibid.*, p. 195.

⁵²³ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 111.

et pendant la quête originelle du personnage principal, de se rebaptiser Eve, en écho au personnage biblique⁵²⁴, etc. Toutefois, le prénom peut aussi se révéler trompeur. L'exemple le plus évident est celui de David, le père d'Eitan, dans *Tous des oiseaux*. Comme cela a déjà été expliqué, ce dernier entretient une haine profonde envers le peuple palestinien, jurant sur la Torah qu'il est un peuple d'« assassins » (*Tdo*, p. 74). D'ailleurs, ne porte-t-il pas le nom du deuxième roi des Juifs, l'un des anciens fondateurs de l'État d'Israël, renforçant alors sa « judéité⁵²⁵ » ? Le prénom participe, ici, à donner une image au personnage dans laquelle il se fonde, l'utilisant même comme un prétexte pour renforcer sa haine, somme toute infondée, du « peuple arabe ». Cependant, l'aveu de son père, qui fonctionne selon un principe d'ironie tragique, force David à entendre qu'il a en fait été recueilli dans un camp de réfugiés palestiniens. Le Juif devient ainsi l'Arabe et c'est dans ce retournement de situation que le prénom se révèle, dans cette pièce également, comme un leurre qui a trompé le personnage à la fois sur ses origines et son identité patronymique. Par conséquent, en même temps que la quête des origines progresse et que les langues se délient, les prénoms font bel et bien, semble-t-il, la lumière sur les filiations. Léa Polverini admet à ce propos, et à juste titre :

« On voit donc que les formes de la dénomination évoluent dans une dynamique qui coïncide avec le mouvement de dévoilement porté par la diégèse et, partant, reconduisent une référence conçue comme affiliation qui demeure toujours suspendue à la contingence précaire de la rencontre d'autrui.⁵²⁶ »

Véritable simulacre, voire travestissement identitaire, le nom propre se renégocie dans les fables théâtrales, en ce qu'il se caractérise par sa contingence. Si le nom, en tant que tel, demeure inchangé (David, à titre d'exemple, ne modifie pas son prénom après le coup de théâtre précédemment évoqué), c'est le sens et la signification qu'il lui donne qui s'estompent faisant, par voie de conséquence, voler l'identité du sujet en éclats. Admettons dès lors que se nichent dans les noms propres les premiers indices que les personnages doivent révéler afin de venir au bout de leur quête des origines. L'exemple le plus marquant se trouve, enfin, dans *Incendies* puisqu'au début de la pièce, les personnages sont qualifiés par leur identité « organique » : « les jumeaux⁵²⁷ » (*I*, p. 14), avant d'être nommés « Jeanne et Simon Marwan » (*I*, p. 16) puis, en dernier lieu,

⁵²⁴ Le texte n'est pas publié, à ce jour.

⁵²⁵ C'est entre autres ce que rappelle son père : « ETGAR. Je lui ai donné le nom d'un roi. » (*Tdo*, p. 76)

⁵²⁶ POLVERINI, Léa, *op. cit.*, p. 70.

⁵²⁷ Les remarques d'Hermile Lebel sont d'ailleurs édifiantes : « HERMILE LEBEL. [...] Elle disait : les jumeaux. Elle disait la jumelle, souvent aussi le jumeau. »

« Jannaane et Sarwane » (*I*, p. 100). La multiplicité de qualificatifs les oblige à repenser leurs origines et leurs identités, puisque ces dernières deviennent mouvantes. De la même manière que le détour géographique, la quête des origines, par un détour cette fois-ci biographique, vient contraindre les personnages au mouvement identitaire, comme finit par le préciser Wajdi Mouawad lui-même :

« L'identité, elle, est ce cerf-volant. C'est-à-dire qu'elle est tournée vers l'avenir, c'est une utopie en mouvement : l'identité est précisément ce qui bouge, et heureusement ! [...] Et c'est cela que je trouve très beau dans cette dualité entre l'origine et l'identité : c'est que l'origine est au début tandis que l'identité ne peut être qu'à la fin. [...] [E]t c'est ce que mes personnages découvrent. Au fond, ils sont tous révoltés de l'idée suivante : « Je n'ai pas envie de savoir d'où je viens, parce que je n'ai pas envie de fixer qui je suis ». C'est cela qui les révolte. Ils ont en fait l'impression qu'à partir du moment où ils vont savoir qui ils sont, cette connaissance va figer leur identité.⁵²⁸ »

Le dramaturge l'avoue, ses personnages commettent l'erreur de réduire, au moins par la pensée, leurs origines à leurs identités. Or, en tentant d'analyser et de « combler », pourrait-on dire, les trous de la filiation, ils vont pourtant comprendre que l'une ne se réduit pas à l'autre. Par l'image du « cerf-volant », Wajdi Mouawad insiste sur le caractère flottant des identités qui va être un moyen, pour les *dramatis personae*, de les démultiplier et de s'extraire de leur fixité. En ce sens, les deux enfants de Narwal Marwan ne se réduisent pas à leur gémellité, comme semblait pourtant le présenter la scène d'exposition. Ils se nomment aussi Simon, Sarwane, Jeanne et Jannaane. Ils sont tout cela à la fois.

De plus, ce « détour biographique » est rendu possible par la mise en scène de figures parentales de substitution. Les jeunes personnages sont en effet rapidement accompagnés dans leur quête par des présences qui prennent l'apparence de père ou de mère de substitution. Ces doubles généalogiques⁵²⁹ obligent dès lors les jeunes générations à renégocier leur filiation et leurs identités. Dans *Incendies*, par exemple, si Hermile Lebel se présente comme « l'exécuteur testamentaire » de Nawal Marwan, il

⁵²⁸ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 157.

⁵²⁹ La mention du « double » en littérature n'est pas neuve et, même si nous reviendrons prochainement sur la définition qu'en donne Otto Rank, il faut ici faire mention des propos de Patrice Pavis qui insiste sur sa représentation au sein des drames traditionnels : « Le double parfait se réalise dans le sosie (MOLIÈRE, PLAUTE) avec tous les malentendus qu'on imagine. Le double est souvent un frère ennemi (*La Thébaïde* de RACINE, *Les Brigands* de SCHILLER), un *alter ego* (Méphisto pour Faust), un exécutant des basses besognes (Enone pour Phèdre, Dubois pour Dorante dans *Les Fausses Confidences* de MARIVAUX), un complice (Sganarelle pour Dom Juan), un partenaire ou une projection de soi pour le dialogue (Rodrigue, fils et amant dans *Le Cid*). Entre l'identité et l'altérité, tout aussi irréalisable, le personnage, comme le théâtre, est éternellement à la recherche de son double. », PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 102.

n'en reste pas moins que son discours interroge. À propos de la mère, il s'exprime de la manière suivante : « HERMILE LEBEL. [...] J'aimais votre mère. Je vous dis ça comme ça, de long en large : j'aimais votre mère. » (I, p. 14) Si la proximité affective d'Hermile Lebel et de Nawal Marwan n'est pas suffisante pour justifier sa fonction apparemment paternelle, il faut également observer la manière dont il s'adresse à Simon, lorsque ce dernier refuse de recevoir le testament de sa mère : « HERMILE LEBEL. C'est impossible ! Ce ne sont pas là les volontés de votre mère et je ne permettrai pas qu'on aille à l'encontre de ses volontés ! » (I, p. 23), avant de préciser :

« HERMILE LEBEL. [...] C'est sûr, c'est sûr, c'est sûr, vous avez la liberté de faire ce que vous voulez, vous avez la liberté de ne pas répondre aux volontés de votre mère. Vous n'êtes obligés en rien. Mais vous ne pouvez pas exiger la même chose des autres. De moi. De votre sœur. Les faits sont là : votre mère demande une chose à chacun de nous trois, ce sont des volontés, et chacun fait ce qu'il veut. » (I, p. 25)

La modalité exclamative de la première phrase confère au notaire, selon nous, l'autorité d'un père qui, en réprimandant son fils, lui interdit d'aller à l'encontre des volontés maternelles. Qui plus est, nous remarquons qu'Hermile Lebel ne s'adresse plus réellement aux jumeaux par l'intermédiaire de sa fonction d'exécuteur testamentaire. La rupture syntaxique et sémantique provoquée par la conjonction de coordination « mais », dans le deuxième extrait proposé, permet en effet un changement de ton et de posture. Le notaire s'intègre à présent à la famille Marwan, puisqu'il précise aussi à Simon que cette affaire concerne « chacun de nous trois ». Il s'agit non plus seulement d'un homme de loi qui expose les faits aux jumeaux mais d'un père qui est là pour les guider et les amener à remonter le fil de leurs origines. Et il faut bien reconnaître que son rôle ne s'arrête pas aux premières scènes de l'œuvre, puisqu'il livre à plusieurs reprises des indices empêchant les jumeaux de « faillir » à leur « devoir ». Il explique par exemple à Jeanne que Nawal a connu son père à son plus jeune âge, avant d'ajouter : « HERMILE LEBEL. [...] Je vous le dis, je ne sais pas si vous le saviez. » (I, p. 32) Aussi fait-il découvrir aux jumeaux la phobie des autobus de leur mère. En définitive, le notaire semble en savoir plus que quiconque concernant ce personnage muet, au centre de toutes les intrigues. S'il est aisé de comprendre, conséquemment à cela, que le notaire devient un adjuvant à la quête des jumeaux, il faut aussi souligner qu'il se présente, par jeu de substitution, comme une référence paternelle. Tout à la fois détenteur de l'autorité testamentaire, guide des jumeaux, il est celui qui finira par convaincre Simon de se lancer dans sa recherche filiale, et qui va même jusqu'à l'accompagner au pays de sa mère :

« HERMILE LABEL. Je vais vous aider, on ira 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. [...] Bien sûr ! Vous pouvez compter sur moi, je vous assure, vous pouvez compter sur moi ! *On* commence à apercevoir la lumière du train au bout du tunnel ! » (*I*, p. 105. Nous soulignons.)

Ici, le personnage dépasse allègrement le rôle que lui octroie son statut notarial et se propose effectivement comme une figure parentale de substitution. Il est tout à la fois celui qui oriente, qui soutient et qui protège. D'ailleurs, l'emploi du pronom personnel sujet « on » témoigne de cette volonté de rapprochement affectif entre les deux hommes (Simon et lui-même). La quête ne concerne plus uniquement les deux jumeaux, mais aussi Hermile Label, qui tient un rôle actif dans la cellule familiale. Ce personnage, plurifonctionnel⁵³⁰, répond aux analyses de Laurent Demanze qui, toujours dans *Encres orphelines*, fait le constat suivant quant aux récits autobiographiques :

« Le récit lui-même est une manière de fausse-monnaie, puisqu'il est suscité par la précarité des figures paternelles et qu'il engage un jeu de substitutions, par lesquelles le narrateur s'invente des figures paternelles susceptibles de remplacer le père absent. La fausse-monnaie de ces fabulations généalogiques est un *supplément*, à la fois substitut et subversion, car les pères de substitution colmatent une fêlure qu'ils contribuent cependant à élargir. Et le récit de creuser davantage la défaillance paternelle en tenant convulsivement de la colmater.⁵³¹ »

Les premières intuitions de Laurent Demanze sont évidemment à mettre en perspective avec notre lecture d'*Incendies* puisque les figures paternelles, précaires en ce qu'elles sont pour la plupart disparues, obligent les jeunes générations à trouver dans leur entourage une parentalité de substitution. Néanmoins, si cette « fausse-monnaie » est bel et bien un « supplément » généalogique, il paraît plus pertinent, à la lecture des textes de Wajdi Mouawad, d'affirmer qu'elle se présente surtout comme un élargissement généalogique tout à fait profitable à la quête des origines. En d'autres termes, le parent de substitution n'est pas à envisager comme une « subversion » généalogique mais davantage comme un atout, voire un « complément » qui devient plutôt pour les jeunes personnages un moyen de s'extraire de leur fixité identitaire. La narration dramatique ne creuse pas, de ce fait, la défaillance généalogique mais la comble *a contrario* pour amener la renaissance de la figure parentale. Autrement dit, la figure de substitution ne cherche

⁵³⁰ Il serait intéressant de proposer une étude plus approfondie de ce personnage qui, certes, apparaît à bien des égards comme un père de substitution mais qui remplit aussi, par exemple, les fonctions d'un coryphée en intercédant constamment entre les morts et les vivants, entre Jeanne et Simon, etc. Son langage énigmatique ressemble aussi à celui d'un fou qui, à l'instar du personnage shakespearien, détient des vérités qu'il faut savoir interpréter.

⁵³¹ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 120.

pas tant à remplacer la figure paternelle qu'à la *dédoubler*, la remplacer temporairement afin de guider les personnages en quête et, ainsi, refonder le nom du parent. En ce sens, les identités des jeunes personnages admettent de se construire au travers de nouvelles présences filiales. L'élucidation de leurs patronymes est d'ailleurs rendue possible grâce à ces adjuvants, sans quoi la quête serait impossible. La situation est semblable dans *Sœurs* où Geneviève Bergeron se confie à Layla Bintwarda. Si les deux femmes n'ont aucun point commun : l'une vient du Canada, l'autre du Liban tandis que la première est médiatrice en zones de conflits et que l'autre travaille pour une compagnie d'assurance, etc. ; elles vont néanmoins accepter de devenir sœurs le temps de la pièce. Ce constat peut être fait dès l'arrivée de Layla Bintwarda sur les lieux du sinistre (la chambre que Geneviève Bergeron a saccagée). Lorsque la mère de cette dernière l'appelle, c'est alors la libanaise qui répond. Elle va même jusqu'à lui conseiller :

« LAYLA BINTWARDA. [...] on se dit la prochaine fois et on ne trouve jamais les mots / On finit par ne plus se parler / On ne comprend jamais vraiment la raison des silences / La prochaine fois, prenez votre fille de cinquante ans sur vos genoux, caressez-lui les cheveux et dites-lui ce mot-là, dites-le-lui : « merci » dans le creux de l'oreille / Je suis sûre / Oui / Bonne soirée madame. » (S, p. 39-40)

Tout comme Hermile Lebel accompagne les jumeaux dans leur quête, Layla Bintwarda tente, à sa manière, de faire cesser les silences qui enserrant la relation entre Geneviève Bergeron et sa mère. Bien que les deux femmes soient deux inconnues, la libanaise tente malgré tout de pacifier les esprits. Et c'est pour cette raison que l'autre personnage, à présent en confiance, accepte finalement de se livrer. La relation entre les deux femmes évolue en ce sens rapidement et devient l'occasion pour elles de faire le récit de leur enfance, quête des origines langagière et mémorielle, qui finit par créer une véritable sororité. L'une devient dès lors la sœur de substitution de l'autre, puisque Geneviève le dit elle-même : « GENEVIÈVE BERGERON. [...] Toi comme moi, Layla, c'est comme être orphelines ensemble d'un mot disparu. » (S, p. 43) C'est en partie « grâce » aux filiations trouées par les silences que le dédoublement des figures filiales est de nouveau possible. Dès lors, la quête des origines autorise, voire nécessite même ce détour par des jeux de substitution, qui sont une façon de se constituer à l'aune de nouvelles identités. Ici, la naissance de cette sororité s'affirme comme la promesse d'une protection mutuelle, ce que prouve le titre des scènes 15 et 16 : « archange de l'une à l'autre », « archange de l'autre à l'une » (S, p. 40-44). En conséquence, la rencontre de l'autre, dans la dramaturgie mouawadienne, autorise l'élargissement du spectre généalogique et admet un détour biographique, ce qui permet aux personnages de renégocier leurs appartenances

identitaires. Si Geneviève Bergeron est canadienne, elle accepte pendant l'espace d'une fiction d'avoir une sœur libanaise, et vice versa. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si Layla Bintwarda concède :

« LAYLA BINTWARDA. [...] Les parents il faut bien que quelqu'un les accompagne, il faut bien que quelqu'un les rassure, même si ce n'est pas toujours évident et que les vents contraires sont forts, à Winnipeg comme à Beyrouth. 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. »
(S, p. 46)

Si bâtir de nouveaux espaces identitaires par le dédoublement des figures filiales est un moyen pour les personnages d'entrer en résistance, cela est avant tout nécessaire afin de faire face, ensemble, aux défauts transmissionnels. Les quêtes des origines n'ont de sens que dans la rencontre et la construction de nouvelles filiations qui, d'un même geste, participent à interroger le personnage quant à son appartenance identitaire. Car, si comme le disait Wajdi Mouawad, « l'origine n'est pas l'identité », force est de constater qu'une partie des identités d'un sujet se construit toutefois au regard de ses origines. Et ce n'est que par un travail de reconstruction, de remémoration et de réappropriation de sa filiation que cela est possible. En conséquence, et comme le remarquait à très juste titre Amin Maalouf en exergue des *Identités meurtrières* : « [...] que de fois m'a-t-on demandé, avec les meilleures intentions du monde, si je me sentais « plutôt français » ou « plutôt libanais ». Je réponds invariablement : « L'un et l'autre !⁵³² » » Ainsi, le détour biographique est-il rendu possible par la résolution des énigmes patronymiques en même temps que par la construction de doubles de substitution, deux processus permettant tout à la fois de combler les défauts de la transmission et de conférer aux personnages contemporains des identités plurielles.

Pour finir, il existe alors une corrélation très nette entre la quête des origines et la construction identitaire du sujet qui, à en croire les mots de Véronique Pépin, se déploie dans la dramaturgie contemporaine québécoise, à l'instar de *Littoral* :

« Si l'identité n'est pas un sujet neuf en littérature québécoise, il faut noter qu'au cours des années 1990, le problème identitaire éprouvé par les personnages change de visage. Auparavant liée à la quête du pays, la recherche identitaire survient désormais à la suite du morcellement, de l'éclatement de l'identité du protagoniste. Dans *Littoral*, de Wajdi Mouawad, Wilfrid est soudainement confronté à la mort de son père, qu'il n'a jamais connu. [...] Prenant conscience pour la première fois de la

⁵³² MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1998, p. 7.

grande distance qui les séparait, Wilfrid vit une fracture au cœur même de son identité et de son unité ; il se morcelle et se dédouble [...].⁵³³ »

Même si Véronique Pépin semble distinguer la quête du pays natal et la recherche identitaire, il faut avant tout relever que la mort d’Ismail, le père de Wilfrid, marque le début du morcellement identitaire du jeune personnage⁵³⁴. C’est néanmoins sur la notion de *dédoublement*, convoquée par l’auteurice de l’article, qu’il faut insister. En effet, le morcellement identitaire du personnage, conséquence de la mort du père, certes, mais également de tout ce que Wilfrid découvre pendant sa quête (rencontre d’autres personnages, de sa mère et des vies de son ascendance), lui permet de se dédoubler et de « s’observer » en train de « grandir » à l’échelle de la fiction. Il faut cependant préciser que la figure du double ne se construit pas comme l’avait alors théorisé Otto Rank, dans son ouvrage qui fait référence, *Don Juan et son double*. En fait, et en restant partiel, le critique allemand s’attache surtout aux figures du double qui, dans la littérature comme au cinéma, se manifestent « en chair et en os » ou sous la forme d’une « image séparée du Moi et devenue indépendante⁵³⁵ ». Il existe bien sûr d’autres déclinaisons, mais ces deux dernières semblent les plus récurrentes dans les analyses proposées. Admettons toutefois que ces cas de figure restent plutôt marginaux dans le théâtre de Wajdi Mouawad – puisqu’il ne s’agit pas de dédoublement identitaire à proprement parler. En revanche, la définition qu’Otto Rank construit à la lecture du film d’Hans Heinz Ewers, *L’Étudiante de Prague*, semble convenir davantage. Évoquant l’un des personnages principaux, il écrit : « Le passé du jeune homme est intimement lié à son être et devient son malheur s’il essaye de s’en détacher.⁵³⁶ » Ainsi, même si cette définition ne peut convenir à satisfaire l’ensemble des enjeux de la figure du double, elle marque avec efficacité que le dédoublement du personnage vient de sa propre expérience passée et, dans notre cas, de son ascendance. De la même manière que le personnage d’Hans H. Ewers porte le spectre de son passé en lui, ceux de Wajdi Mouawad exhument, pendant leur quête, les vies de leur ascendance, ce qui les oblige à morceler leurs identités. S’il faut le dire autrement,

⁵³³ PÉPIN, Véronique, « Émergence du contemporain dans le théâtre québécois : les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Etienne Paré. », *Postures*, n°5, « Voix de femmes de la francophonie », FORTIN, Cynthia (dir.), UQAM, 2003, p. 163.

⁵³⁴ C’est d’ailleurs la raison pour laquelle il nous paraît plus prudent de lire les motifs de la mort du père, de la quête des origines et du morcellement de l’identité dans un rapport de continuité, sans trop les séparer comme le fait Véronique Pépin. En effet, la mort du père est le point de départ de l’éclatement identitaire de Wilfrid, mais il sera renforcé par la quête menée. En fait, le processus d’éclatement identitaire, s’il dérange le personnage au début de la pièce, lui permet quand même de se définir par la suite, non plus par le biais d’une identité fixe et uniquement reliée au nom du père, mais plutôt au travers d’identités plurielles et mouvantes.

⁵³⁵ RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973, p. 18.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 9.

l'identité du personnage n'est plus fixe mais se déploie de manière tentaculaire et s'incarne dans plusieurs motifs : la découverte des noms, les figures de substitution, l'interprétation des silences, etc., et les oblige à se dédoubler en renégociant leurs appartenances identitaires. Le détour biographique répond alors à un double processus : rétablir son lignage généalogique et démultiplier ses identités. Pour ce faire, le motif du dédoublement est tout d'abord décliné sous sa forme patronymique, c'est le cas des jumeaux d'*Incendies*, comme nous l'avons déjà constaté. Il est aussi rendu possible par l'expérience même de la parole, comme le prouvent les récits des personnages de *Littoral*. Chacun d'entre eux, au moment de raconter son histoire, se dédouble :

« SIMONE. En attendant, trouvons comment raconter nos histoires devant du monde.
AMÉ. Comment.
SIMONE. Voici une grande place. On arrive, on s'avance et on raconte. Essayons.
AMÉ. Comment ?
SIMONE. Imagine que nous sommes devant du monde.
AMÉ. Il n'y a personne.
SABBE. Imagine.
AMÉ. Quoi ça, imagine. [...]
LE PÈRE. Tu t'appelles Amé, n'est-ce pas ?
AMÉ. Je m'appelle Amé et je viens du village bleu. » (*L*, p. 96)

Le récit de Sabbé répond d'ailleurs à celui d'Amé : « SABBÉ. [...] Simone, on va imaginer que nous sommes devant du monde. Je suis debout et je raconte mon histoire. Je dis : Je m'appelle Sabbé. Ils sont arrivés en hurlant, défoncé la porte [...]. » (*L*, p. 106)

Le personnage devient, dans ces extraits, le spectateur de son propre récit. À la manière du comédien qui joue le rôle d'un autre, le personnage se dédouble, par une mise à distance de lui-même, afin de pouvoir faire le récit de son passé traumatisant. Il s'agit d'accoucher d'un autre soi, par la narration de l'horreur, afin que puissent advenir deux identités bien distinctes : celui qui tient la parole et celui qui a vécu l'événement passé. D'ailleurs, remarquons que chacun des deux récits représente la mort du père. Amé a assassiné le sien, et c'est ce qu'il décrit, tandis que celui de Sabbé a été torturé. De ce fait, en se joignant à la quête de Wilfrid qui, à leur image, possède une identité morcelée depuis la mort d'Ismail, chacun des personnages accepte, à son tour, de raconter la manière dont leur identité a été éclatée, depuis la mort de leur référent paternel. Tous les personnages, en marche pour trouver une sépulture au père de Wilfrid, se déclarent dans la présence de leur double, qu'ils portent et affirment comme une deuxième identité. Le détour biographique devient dès lors une façon, semble-t-il, de présenter au public des personnages complexes, façonnés par des traumatismes multiples, à en croire l'énonciation

même de leur division intime. Ainsi s'ouvrent-ils à l'altérité tout en prenant en charge les vies multiples de l'ascendance (ils donnent, par leurs mots, vie à celles et ceux qui ont péri mais dont le souvenir, l'absente présence, les habite toujours), comme le précise aussi Laurent Demanze :

« Et pourtant tout se passe comme si la mémoire individuelle prenait en charge la mémoire familiale. Ce n'est plus celle-ci qui impose des fonctions et des figures, des rôles et des statuts à l'individu, mais bien l'héritier qui a pour dette et devoir d'enranger la mémoire familiale, au fil de son histoire personnelle. [...] C'est donc parce que le temps long de la mémoire familiale se fragmente et s'émiette que l'individu se doit de la conserver dans les dédales de son musée imaginaire.⁵³⁷ »

« La mémoire se fait détour⁵³⁸ » explique aussi le critique, puisque la reconstruction mémorielle des personnages participe chez Wajdi Mouawad à celle de leurs filiations en même temps que de leurs identités. Décrire par la parole et énoncer la mort de ses proches s'affirment progressivement comme une manière de mettre en lumière la dette mémorielle et généalogique dont les descendant.e.s se font les dépositaires, en même temps que la prise de parole se présente comme le déclencheur d'un dédoublement identitaire. Tout est ainsi fait, dans la dramaturgie mouawadienne, pour présenter le personnage comme le comédien de lui-même. Aussi, il porte les différents constituants de ses identités, qui se révèlent au fur et à mesure des exhumations du passé, comme autant de masques superposables et interchangeable. Si l'on souhaite reprendre la métaphore muséale de Laurent Demanze, le personnage représenterait l'architecture du musée, dans laquelle chacune des pièces d'exposition symboliserait une partie de son identité. « Savoir pour s'avoir » réside dans ce geste de (re)connaissance et de (re)découverte de soi, seulement possible par le mouvement et la quête, voire l'enquête généalogique, offrant au personnage sa complexité et son épaisseur filiale. Finalement, la quête des origines se dresse dans ce détour biographique qui, en réhabilitant les noms de l'ascendance, en créant des jeux de substitution parentale et en faisant le récit de la mort des pères, est un moyen de corriger les lacunes transmissionnelles tout en accordant la possibilité au sujet contemporain de se construire à la lisière de ses nouvelles identités.

⁵³⁷ DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *art. cit.*, p. 12.

⁵³⁸ *Ibid.*

II.3. Le détour temporel : naissance des cryptes

Les quêtes des origines s'élaborent enfin à partir d'un détour temporel, somme toute essentiel, puisque la recherche filiale se déploie dans une époque passée. Il s'agit, depuis une situation présente, de remonter le fil de « ce qui a été » afin d'en dévoiler les secrets. Le détour par l'antériorité généalogique devient alors une autre manière de « reconstruire l'histoire » (*I*, p. 130), d'en colmater les brèches et les secrets (qui, étymologiquement, portent le sème de la scission, de la séparation⁵³⁹) qui auront en ce sens été dévoilés. Pour ce faire, le détour temporel se caractérise par la présence fantomatique des aïeux qui reviennent, de manière récurrente, hanter le dispositif théâtral. Si ce retour des fantômes n'est pas propre au théâtre, ni à la littérature de manière générale⁵⁴⁰, il faut néanmoins constater qu'il est rendu possible, chez Wajdi Mouawad, par le télescopage des époques. Nous l'avons déjà démontré, les nombreuses analepses demeurent un invariant dramaturgique qui sont une manière de réunir, au sein d'une même scène, et dans un même espace, les vivants et les morts. Le détour temporel inscrit ainsi la figure du spectre dans l'acte même de transmission. D'ailleurs, Jacques Derrida le précisait déjà : « On n'hérite jamais sans s'expliquer avec *du* spectre et, dès lors, avec *plus d'un* spectre.⁵⁴¹ » L'idée est alors de faire de la quête des origines l'espace même d'un arpentage du passé, d'une découverte des failles transmissionnelles antérieures à la naissance des personnages héritiers, pour qu'ils découvrent tout d'abord d'où ils viennent, mais aussi qui ils sont. Dans l'esthétique mouawadienne, les fantômes du passé vont dès lors, pour la plupart, se

⁵³⁹ MASSICOTTE, Claudie, « Hantise et architecture cryptique : transmission du passé dans « Le Confessionnal » de Robert Lepage, *Revue Canadienne d'Etudes cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, University of Toronto Press, vol. 21, n°2, Fall-Automne, 2012, p. 100. L'autrice de l'article rappelle la lecture définitionnelle que fait Jacques Derrida du « secret » : « Or, comme le secret qui se ferait dissociation absolue, « qui viendrait », pour reprendre les propos de Derrida, « séparer (*secerner*), cloisonner » le motif de la scission sera invoqué par la mort même de Marc [...]. »

⁵⁴⁰ Il est ici possible de convoquer deux exemples qui, semble-t-il, témoignent de la mise en scène du fantomatique dans le sillon des quêtes originelles. Le roman graphique *Maus* d'Art Spiegelman, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, ne cesse d'insister sur la nécessité de représenter les spectres du passé. La mention du « frère fantôme » du personnage principal (voir annexe 5) confirme cela. Remarquons également que ses parents ont bien mené une « enquête » pour le retrouver, sans y parvenir néanmoins. La photographie du frère se présente alors comme le dernier souvenir restant. L'un des enjeux de *Maus* sera de faire retour sur le passé des parents pour, entre autres, tenter de « retrouver » celui qui est absent. Le spectre motive en ce sens l'acte même de création.

La présence du fantôme est aussi récurrente dans le domaine du cinéma, à l'instar du film *Le Confessionnal* de Robert Lepage, réalisateur et metteur en scène québécois dont Wajdi Mouawad se dit l'héritier. Ce film narre une quête des origines et place au cœur de sa création la figure du spectre, comme le précise Claudie Massicotte, dans son étude : « [...] En abordant, entre autres, les secrets de famille, ces non-dits qui se transmettent parfois, tels des fantômes, de génération en génération [...] », *ibid.*, p. 96.

En conséquence, qu'ils apparaissent sous forme humaine (le spectre du frère) ou mémoriels (les secrets de famille), les spectres habitent bel et bien une partie de la création du XXe siècle.

⁵⁴¹ DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 47.

présenter comme des adjuvants. Ils n'entravent pas mais favorisent plutôt la recherche filiale de leurs descendant.e.s puisque ces dernier.ère.s réalisent les quêtes que les ancêtres n'ont jamais osé faire, ou pu mener à leur terme. À partir de ce constat, remarquons que les fantômes prennent plusieurs « formes » dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Ismail, le père de Wilfrid, est une présence dont le corps résiste à la disparition. En effet, bien qu'il soit mort, il apparaît physiquement chez le juge, tandis que son fils s'interroge sur sa capacité à pouvoir lui offrir une sépulture dans son pays natal :

« *Entre le père.*

LE PÈRE. Wilfrid.

WILFRID. Papa ?

LE PÈRE. Je ne veux pas t'effrayer, te faire peur !

WILFRID. Là je capote pour vrai ! C'est pas possible ! Je ne rêve pas là ! Je suis réveillé !

LE PÈRE. Non, tu ne rêves pas.

WILFRID. Alors qu'est-ce que tu fais là ? Je veux dire, t'es mort, t'es mort non ? T'es mort ?

LE PÈRE. Tu compliques toujours tout ! [...] Je suis mort, je suis mort, et alors !

WILFRID. Alors ce n'est pas normal ! Les morts c'est les morts et les vivants c'est les vivants ! Mais toi, mort, avec moi, vivant, ce n'est pas normal. » (*L*, p. 49)

Derrière cet échange qui débute à la manière d'une scène de reconnaissance, se cache la surprise du fils qui a du mal à saisir le caractère *extra-ordinaire* de la situation. Le père mort, censé être devenu un souvenir passé, resurgit dans l'espace du présent à la manière d'Hamlet père, dans la pièce éponyme de William Shakespeare. Néanmoins, Ismail n'est pas venu réclamer vengeance mais plutôt accompagner son fils dans sa découverte du passé. Le registre comique de la scène tranche d'ailleurs avec un moment qu'on aurait pu imaginer pathétique ou tragique. Le retour du père se traduit ici, nous l'imaginons, par le rire⁵⁴² du public qui ne peut que constater l'incongruité et le caractère « décalé » de la situation. C'est ainsi, bras-dessus bras-dessous avec la dépouille de son père, que Wilfrid parcourt le pays natal. Plurifonctionnel, le spectre sous sa forme « physique » guide Wilfrid dans sa quête, accompagné de ses amis et les force à ne pas s'éloigner de leur projet initial, c'est-à-dire lui trouver une sépulture :

« SABBÉ. Peut-être que nous avons autre chose à faire avant.

⁵⁴² C'est une caractéristique constante d'Ismail, dans *Littoral* : il fait rire. Son langage, souvent drôle et humoristique, créé des effets de décalage et de rupture de ton. D'ailleurs, l'humour se niche souvent dans des scènes de confrontation avec Wilfrid : « *Le père s'enduit le visage d'une matière verte.* / WILFRID. Papa, qu'est-ce que tu fais ? / LE PÈRE. Rien, je pourris ! Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Qu'est-ce que tu veux qu'un mort fasse d'autre que pourrir lorsqu'il est au soleil depuis cinq jours ? / WILFRID. Attends ! Je vais te verser mon après-rasage... / *Wilfrid vide un flacon d'eau de Cologne sur la tête de son père.* / LE PÈRE. Ça va me brûler le visage ! / WILFRID. Fais le mort, je te dis, le soleil se couche, alors dors et ferme ta gueule ! » (*L*, p. 88)

LE PÈRE. Comme peut-être me trouver une place.
WILFRID. Peut-être, oui, comme peut-être trouver une place pour mon père. » (*L*, p. 95)

La présence du père, plutôt mort que vivant, est aussi sur scène pour intercéder et permettre à chacun des personnages de faire le récit de ses origines :

« LE PÈRE. Tu t'appelles Amé, n'est-ce pas ?
AMÉ. Je m'appelle Amé et je viens du village bleu.
LE PÈRE. J'ai bien connu le village bleu. Enfant, j'allais y jouer. Peut-être ai-je connu ton père. Comment s'appelle ton père ?
AMÉ. Mon père est mort. [...]
LE PÈRE. Pourquoi ?
AMÉ. Parce que c'est moi qui l'ai tué. (*Silence.*) » (*L*, p. 96-97)

Il nous est impossible de vérifier si Ismail connaît réellement « le village bleu » ou si cette affirmation fonctionne comme une invitation, pour Amé, à libérer sa parole. Quoi qu'il en soit, le père, par sa fonction maïeutique, accompagne les personnages dans leur quête, physique autant que mémorielle. Les fantômes du passé, s'il en est un dans ce cas, se présentent ainsi comme des adjuvants. Le constat est semblable dans *Incendies*, bien que Nawal Marwan ne resurgisse pas dans le monde des vivants sous la forme d'un « corps spectral ». C'est uniquement l'enchevêtrement des temporalités qui permet aux jumeaux de communiquer avec elle. Cette présence est d'abord fantasmée par la jumelle qui, si elle s'adresse à sa mère, n'obtient jamais de réponse : « JEANNE. [...] Pourquoi tu ne me dis rien ? Pourquoi tu ne me dis rien ? / *Jeanne lance son walkman.* » (*I*, p. 56) La fille se confronte dans cette scène au mutisme de sa mère. En écoutant les cassettes de « silence » qu'a enregistrées l'infirmier, elle tente d'établir un dialogue, somme toute vain, avec celle qui n'a jamais su lui transmettre ses vérités. Pourtant, et à force de progresser dans sa quête, Jeanne parvient à établir le contact avec celle qui a disparu : « JEANNE. [...] Où m'entraînes-tu, maman ? Où m'entraînes-tu ? / NAWAL. Au cœur même du polygone, Jeanne, au cœur même du polygone. » (*I*, p. 74) Même si Jeanne semble ne pas entendre la réponse de sa mère, un dialogue se construit petit à petit. Le retour à la parole, rendu possible, à nouveau, par un détour temporel (car Jeanne ne parvient à rétablir un échange avec sa mère qu'en remontant les traces de son passé) permet progressivement à la mère de guider ses enfants. Elle se manifeste d'ailleurs également auprès de Simon :

« *Hermile s'en va. Nawal (65 ans) est avec lui.*

NAWAL. Pourquoi tu pleures, Simon ?
SIMON. C'est comme un loup qui va venir. Il est rouge. Il a du sang dans sa bouche.

NAWAL. Viens maintenant.
 SIMON. Où m'entraînes-tu, maman ?
 NAWAL. J'ai besoin de tes poings pour briser le silence. Sarwane est ton nom véritable. Jannaane est le véritable nom de ta sœur. Nawal est le véritable prénom de ta mère. Abou TAREK est le nom de ton père. Il te faut à présent trouver le véritable nom de ton frère.
 SIMON. Mon frère !
 NAWAL. Ton frère de sang.

Simon reste seul. » (I, p. 106)

La dernière mention didascalique de la solitude de Simon confirme que Nawal Marwan est un spectre qui ne possède pas les qualités physiques d'Ismail. Elle est voix évanescence et éphémère qui, à aucun moment, ne se fige dans une quelconque corporéité. En revanche, son intervention dans le cadre des recherches généalogiques de son fils demeure la même. Elle le guide et l'engage, tout en effectuant sa quête des origines, à terminer la sienne propre. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien si, sous la forme d'une vision, Simon croit apercevoir le spectre d'un loup rouge, dont la cavité buccale serait remplie de sang. Cela traduit les successives révélations, d'ailleurs imminentes, qu'il va devoir affronter ; ce loup n'étant autre, nous semble-t-il, qu'Abou Tarek, son père et son frère, qui s'est lui-même nourri au sein de leur mère⁵⁴³. Par conséquent, le fantôme se présente aux personnages dans une volonté de les accompagner dans leur quête. Wazzân, présence spectrale de *Tous des oiseaux*, énonce d'ailleurs ce qui pourrait tenir lieu de définition : « WAZZÂN. Wahida... Le passé est marqué d'un indice secret. » (*Tdo*, p. 38) Cette phrase assertive, dont la valeur du présent pourrait tout à fait être celle de vérité générale, réaffirme les malaises de la transmission en même temps que le rôle tenu par les spectres dans les tragédies de la filiation. Ces derniers se présentent comme les détenteurs d'une vérité (ils savent que le passé porte le sceau du secret) et apparaissent parallèlement aux héritiers et héritières afin de les aider à progresser dans leur quête.

La dramaturgie de Wajdi Mouawad se construit dès lors comme une réelle « spectrographie », pour reprendre les termes de Martine Delvaux⁵⁴⁴. Il s'agit d'octroyer une place significative et signifiante aux fantômes dans la construction même de la quête,

⁵⁴³ C'est d'ailleurs ce loup rouge qui est présent sur la page de couverture de la pièce, publiée chez Leméac / Actes Sud.

⁵⁴⁴ DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 10. Elle énonce, pour être plus précis, le fait suivant : « Ces auteures, tout comme celle qui les étudie, sont autant de spectrographes qui font venir les fantômes dans leur demeure, qui les accueillent chez elles, les attrapent pour écrire avec et pour eux. » Il nous semble ici légitime de qualifier la dramaturgie de Wajdi Mouawad de « spectrographique » en ce qu'elle s'affirme comme une écriture spectrale qui fait entrer en elle les fantômes, pour que les quêtes originelles des personnages soient (entre autres) menées à leur terme.

si bien que toutes les filiations semblent « repose[r] sur l'absence et les disparus.⁵⁴⁵ » Ces disparus qui font retour dans le dispositif théâtral s'affirment comme autant de présences, de formes nouvelles d'altérité qui, si elles accompagnent les héritier.ère.s, leur enseignent aussi une autre manière de vivre. Jacques Derrida l'écrivait déjà, pour sa part : « Vivre, par définition, cela ne s'apprend pas. Pas de soi-même, de la vie par la vie. Seulement de l'autre et par la mort. En tout cas de l'autre au bord de la vie.⁵⁴⁶ » Et force est de constater que les fantômes de l'ascendance correspondent effectivement à ces « autres au bord de la vie », présences à la fois vivantes et disparues, qui résistent à l'oubli⁵⁴⁷. De ce fait, en se laissant accompagner dans leur quête, les jeunes personnages procèdent à ce que nous pourrions nommer, un *exorcisme inversé*. Il ne s'agit plus vraiment de faire sortir les fantômes *de* soi mais de les accepter et de les accueillir *en* soi et cela participe, bien sûr, à la modification des identités des personnages. Les quêtes originelles deviennent plutôt une manière d'intérioriser les vies de l'ascendance, de se laisser habiter par la mort, et ainsi de devenir crypte. Pour le comprendre, commençons par préciser la manière dont l'enquête généalogique permet, pour les héritier.ère.s, d'habiter le monde du réel avec les spectres. La manifestation des fantômes oblige les arpenteurs du passé à se redéfinir en ce qu'il ne s'agit plus tout à fait d'être simplement guidés mais de faire de la présence spectrale une partie de leur identité et d'apprendre à vivre différemment. Ainsi les tragédies de la filiation se structurent-elles, pour reprendre, toujours, les termes de Jacques Derrida, comme des « hantologies⁵⁴⁸ ». Ces dernières ne posent plus, en tant que tel, la question de l'« être » mais de l'« être hanté », puisque les héritier.ère.s sont « possédé.e.s » par les fantômes de l'ascendance. À nouveau, il faut relire les réflexions du philosophe qui analyse cette « hantise » du passé de la manière suivante :

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴⁶ DERRIDA, Jacques, *Les Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁴⁷ Soyons précis, il s'agit de distinguer ce que l'on nomme « l'effet de spectre » qui n'est qu'une matérialisation d'un fantôme, de la « revenance ». Dans ce dernier cas, le fantôme ne revient pas depuis l'inconscient du sujet mais depuis l'inconscient d'un autre : c'est le cas des transmissions inconscientes d'un secret de famille. En ce sens, les revenants dans le théâtre de Wajdi Mouawad ne sont pas des présences superflues, avatars des fantasmes des jeunes personnages. Ils s'imposent plutôt à eux comme de réelles présences, possibles puisque les failles de la transmission ne leur ont pas permis de « reposer en paix », si l'on peut dire. Ces analyses ont été travaillées par Nicolas Abraham et Maria Torok qui, dans leur essai *L'Écorce et le noyau*, tentent de comprendre et d'analyser les transmissions inconscientes de génération en génération.

⁵⁴⁸ En fait, le néologisme d'« hantologie » fondé par Jacques Derrida, calqué sur le substantif « ontologie », est forgé à travers l'exemple du communisme. Pour le philosophe, il en est l'exemple type : bien que presque disparu, il hante toujours nos sociétés contemporaines et notre rapport à l'histoire. En ce sens, et selon ce dernier, « cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être [...]. Elle abriterait en elle [...] l'eschatologie et la téléologie mêmes. Elle les *comprendrait*, mais incompréhensiblement. », DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 31.

« [...] apprendre à vivre *avec* les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes. À vivre autrement, et mieux. Non pas mieux, plus justement. Mais *avec* eux. Pas d'*être-avec* l'autre, pas de *socius* sans cet avec-là qui nous rend l'*être-avec* en général plus énigmatique que jamais. Et cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations.⁵⁴⁹ »

Comprenons ce qui est en jeu ici : il ne s'agit pas de faire de la présence spectrale un élément constitutif de notre organisme, un *socius* consubstantiel de la nature humaine, mais d'appréhender l'apparition des fantômes comme une nouvelle manière d'*être à soi*. Jacques Derrida l'affirme, être à l'écoute des spectres du passé et accepter d'être guidé, est une manière de vivre « plus justement ». Si l'exemple fonctionne à la lecture politique que fait le philosophe du marxisme, il est aussi fécond quant aux tragédies de la filiation. Au cœur d'une écriture spectrographique, les jeunes personnages font entrer les spectres en eux afin de vivre « plus justement », de se positionner d'une autre manière dans le monde. L'enjeu de la spectralité devient alors philosophique et ontologique, parce qu'il s'inscrit dans une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations. En conséquence, dans nos œuvres, si les jeunes personnages acceptent, un peu malgré eux, de coopérer avec les fantômes de leurs aïeux c'est car ils comprennent que leur quête des origines ne serait, d'une part, inachevable sans leur aide mais, d'autre part, que ce n'est qu'à travers leur présence et leurs récits qu'ils pourront refonder leurs origines et leurs identités. Cette nouvelle manière d'« être au monde » est tout à fait sensible à la lecture des tragédies mouawadiennes, notamment lorsque les personnages se retrouvent au même moment, dans le même espace, alors qu'ils proviennent de temporalités différentes. Prenons-en pour preuve l'exemple de *Forêts* :

« Un téléphone sonne à l'hospice de Matane.
Luce répond.

LOUP. Luce, c'est moi, c'est Loup ! Écoute, ce sont les cloches de la cathédrale de Metz.

Odette et Albert écoutent les cloches.
Edmond et Ludivine écoutent les cloches.
Loup et Luce écoutent les cloches. » (F, p. 100)

Si Loup appelle sa grand-mère pour lui faire entendre les cloches de la cathédrale, elle invite aussi, bien que malgré elle, tous ses ancêtres à se retrouver au même moment avec elles deux. Près de sept générations sont évoquées (Odette et Albert sont les aïeux les plus

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

éloignés de Loup) et il s'agit pour le dramaturge de représenter d'une nouvelle manière les relations entre ascendant.e.s et descendant.e.s. C'est en effet la quête entreprise par Loup, qui est un moyen de remonter le fil de sa filiation, qui finit par provoquer sa rencontre avec les fantômes de son passé. La didascalie devient dès lors un lieu de réunion, un nouvel « espace-temps » symbolisant la communion familiale et ce nouvel « être-avec » intergénérationnel. Car si les ancêtres de Loup se sont détestés et entretués, remarquons qu'ils se retrouvent toutes et tous, pour écouter les cloches de la cathédrale, signe que l'heure est désormais à la réconciliation et à la reconstruction d'une généalogie débarrassée de ses silences. La situation est par ailleurs similaire dans *Incendies*, après que Simon apprend que son frère et son père ne sont qu'une seule et même personne :

*« Il pose le nez de clown. Il chante.
Nawal (15 ans) accouche de Nihad.
Nawal (45 ans) accouche de Jeanne et Simon.
Nawal (60 ans) reconnaît son fils.
Jeanne, Simon et Nihad sont tous trois ensemble dans la même pièce. » (I, p. 125)*

La réunion des jumeaux et de Nihad se double ici de la présence spectrale de Nawal qui, en trois temporalités différentes, résume « l'enjeu » de toutes les quêtes qui viennent, à ce stade la pièce, d'être résolues. L'évocation de la revenante oblige à penser un nouvel « être-avec », une nouvelle façon d'imaginer les liens de la filiation qui vont devoir, à présent, se nouer ou se dénouer. Quoi qu'il en soit, les jumeaux apprennent à vivre « plus justement » maintenant que leurs origines sont dévoilées, ce qui les contraint d'ailleurs à une relecture de leurs identités.

Le détour temporel nécessite par conséquent un retour des spectres dans le dispositif théâtral. Tout à la fois guide, protecteur et acteur d'une nouvelle relation avec les héritier.ère.s, le fantôme inscrit les descendant.e.s dans un *continuum* mémoriel et familial. Le revenant est en effet celui qui relie les différentes temporalités entre elles et qui autorise les personnages, morts et vivants, à se croiser sans cesse pour qu'advienne, une fois les quêtes terminées, de nouvelles po-éthiques de la filiation. Car si la recherche du passé pose la question de « l'avant » – le personnage doit arpenter son passé pour comprendre ce qui n'a pas été transmis – elle interroge tout autant « l'après ». En d'autres termes, que faire une fois que les silences ont été révélés ? Les garder pour soi ou les transmettre ? Ces questionnements mettent *de facto* en exergue le rôle de l'héritier.ère au sein des processus de transmission intergénérationnels, puisqu'il est évident que les

spectres sont aussi ceux du futur⁵⁵⁰ et, par-là, que dire à celles et ceux qui viendront après ? Ces questions semblent contenir leur réponse tant la transmission, débarrassée de ses silences, apparaît à présent comme un « devoir » pour les jeunes générations. Ici réside aussi l'un des sens de cet « être-avec » dont parlait Jacques Derrida : cette manière d'être au monde oblige les jeunes générations à conserver la mémoire de ce qui a été découvert – elles deviennent cryptes – pour la léguer à toutes celles qui « viendront après ». Le détour temporel, doublé du détour géographique et biographique, dessine alors réellement, semble-t-il, les contours d'une nouvelle po-éthique de la filiation car les descendant.e.s, après avoir révélé les silences et les secrets de l'ascendance, vont pouvoir les transmettre à leur tour, de manière pacifiée. De ce fait, et nous l'évoquions précédemment, le personnage contemporain devient bel et bien crypte. La définition qu'en donne Alain Goulet, dans *Un monde de cryptes et de fantômes*, semble cependant ne pas tout à fait correspondre à la situation de nos personnages puisqu'une crypte est, selon lui : « [...] un monde niché au plus profond de l'homme, dans la « crypte » qui se forme à son insu, à la suite d'un traumatisme insupportable, d'un deuil impossible à accomplir.⁵⁵¹ » À en croire cette analyse, la crypte se construirait, au sein des personnages issus des romans de Sylvie Germain, à partir des traumas et secrets hérités du passé. Cependant, et comme le précise lui-même le critique lors d'un colloque à Cerisy, la notion de « crypte » ne doit pas être réduite à cette définition puisque les épilogues germaniens offrent aux lecteurs.trices un moment de délivrance :

« [...] j'ai essayé de suivre, œuvre après œuvre, le travail de la crypte intérieure des personnages, et l'évolution du processus dans chaque cas, jusqu'au moment où il aboutit à une espèce de délivrance. Car en fait un processus de déliaison, de délivrance, apparaît bien à la fin de nombreux romans [...] Ce phénomène s'accroît après *La Pleurante des rues de Prague : Immensités* et *Éclats de sel* s'achèvent sur un sentiment de délivrance et de réconciliation des héros avec eux-mêmes. [...] [O]n constate que la plupart des œuvres de Sylvie Germain s'achèvent sur une phase d'apaisement et de réconciliation qui indique qu'un processus interne a abouti à une sorte de délivrance des ombres et des fantômes des cryptes dont les personnages sont possédés.⁵⁵² »

Niche de cryptes, pourrait-on dire, le personnage germanien s'en libère néanmoins par un dernier et salutaire mouvement d'apaisement. Cependant, relevons que les processus de

⁵⁵⁰ La définition du spectre que donne d'ailleurs Jacques Derrida correspond à ces questionnements. Pour le philosophe, les fantômes sont autant ceux qui sont « déjà morts » que ceux qui « ne sont pas encore nés ». DERRIDA, Jacques, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵¹ GOULET, Alain, *Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 29.

⁵⁵² GOULET, Alain, *L'univers de Sylvie Germain : actes du colloque de Cerisy, 22-29 août 2007*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 257-258.

dé-liaison et de réconciliation dont traite Alain Goulet dépendent obligatoirement d'une « délivrance des ombres et des fantômes ». Faut-il comprendre en ce sens que le sujet doit, pour reprendre le lexique demanzien, se « déposséder » de ses cryptes par un mouvement d'extériorisation, de « mise au-dehors » de soi ? Si c'est le cas, la situation est alors différente pour les personnages de Wajdi Mouawad qui, eux, semblent ne pas s'en débarrasser. Ces derniers, s'ils sont « *encryptés* », emploient leur quête des origines pour plutôt « *décrypter* » les silences et les secrets des origines. Une dialectique se met en place et se propose comme un moyen d'affirmer que le processus d'apaisement du sujet, ou de réconciliation avec son lignage généalogique, ne se construit pas à l'aune d'une *extériorisation* des démons du passé mais plutôt de leur *intériorisation*. En d'autres termes, ce n'est qu'en faisant entrer en eux les fantômes de leurs aïeux, en construisant un nouvel « *être-avec* » que les personnages se réconcilient avec eux-mêmes et acceptent de léguer leur savoir à celles et ceux qui viendront après. Loup l'énonce lors de sa dernière réplique, dans *Forêts* : « LOUP. [...] Je répèterai vos noms comme un talisman contre le malheur. / Odette, Hélène, Léonie, Ludivine, Sarah, Luce, Aimée, Loup / Comme une promesse tenue à jamais / Et que je répète à mon tour / À celle qui viendra après moi / Pas encore née » (*F*, p. 162). Force est d'admettre que les fantômes de ses aïeules ne sont pas « en dehors » du personnage mais bien en lui. Puisque la quête des origines est terminée, elle accepte de devenir elle-même crypte, musée pour reprendre la métaphore que nous avons précédemment empruntée à Laurent Demanze, espace en tout cas dans lequel restent incrustées les présences et les paroles des ascendantes. Les fantômes ne disparaissent pas du dispositif théâtral mais se fondent ainsi dans le sujet, *en lui*, faisant de sa personne celle qui reliera, à présent, les anciennes et les futures générations. Ici se jouent les nouvelles po-éthiques de la filiation puisqu'après avoir été détissé afin d'en comprendre les nœuds, le fil généalogique est à nouveau *retissé*, voire « consolidé », puisque le sujet héritier se présente comme le porteur d'une mémoire familiale, collective, qui est prête à être transmise. Les mots de Chamseddine sont à cet égard édifiants lorsqu'il avoue à Simon : « CHAMSEDDINE. [...] Tu entends ma voix, Sarwane ? On dirait la voix des siècles anciens. [...] Et je vois que les étoiles font silence à leur tour à en toi. En toi le silence, Sarwane, celui des étoiles et celui de ta mère. En toi. » (*I*, p. 124) C'est bien « à l'intérieur » du personnage, en lui-même, que se jouent et se déjouent les spectres de la filiation. Le triple détour auquel se prêtent les personnages se manifeste certes tel un moyen de faire la lumière sur leur ascendance, mais aussi, et surtout, d'apprendre à se connaître eux-mêmes pour devenir les porteurs des vérités de demain. Encryptés, ils

apparaissent *in fine* comme les ambassadeurs, les bâtisseurs de nouveaux lignages généalogiques, réconciliés avec eux-mêmes et enfin prêts à porter et à léguer les histoires des fantômes de leurs aïeux. De ce fait, comme nous le verrons à présent, l'ensemble de ces détours peut nous autoriser à affirmer que le théâtre de Wajdi Mouawad se présente fondamentalement comme un théâtre épique⁵⁵³.

III. DE LA QUÊTE À L'ODYSSÉE : LES ÉPOPÉES DE LA FILIATION

« J'ai dû abandonner la maison pour pouvoir me retrouver moi-même, trouver ma vraie nature, enterrée sous la personnalité qui m'avait été imposée. [...] Je suis une tortue. Où que j'aille, j'ai mon « foyer » sur le dos.⁵⁵⁴ »

Gloria Anzaldua

Les trois détours auxquels se prêtent les personnages pour accomplir leur quête ne sont pas sans incidence, de toute évidence, sur la manière dont sont pensées les tragédies mouawadiennes. Plus encore, le voyage et l'errance (géographiques, intérieurs et temporels) peuvent se lire, plus largement, comme des invariants dramatiques tant les tragédies, de l'Antiquité à nos jours, n'ont eu de cesse de les représenter. Cela nous invite alors à nous intéresser aux possibles relations entre le genre tragique et épique. Relisons Aristote qui en présentait déjà les contours au IV^e siècle avant J.C :

« L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe [...] se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière.⁵⁵⁵ »

Le philosophe grec rapproche bel et bien ce qu'il nomme « l'épopée » de la « poésie tragique » qui seraient, selon lui, de pures imitations du réel. Pourtant, il les distingue aussi et il n'est pas difficile d'imaginer, de manière diachronique, que les théories d'Aristote ont grandement évolué. Ainsi faudra-t-il revenir sur la manière dont se structurent aujourd'hui les tragédies de Wajdi Mouawad et observer les liens qu'elles entretiennent avec le genre épique. En effet, si le drame mouawadien est avant tout

⁵⁵³ L'enjeu de la suite du propos sera alors de définir le terme « épique » et de voir dans quelle mesure il peut s'appliquer au théâtre de Wajdi Mouawad.

⁵⁵⁴ ANZALDUA, Gloria, « Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan », *Multitudes*, « Narrations postcoloniales », n°29, 2007/2, p. 52-58.

⁵⁵⁵ ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 85.

tragique, il nous semble pourtant que la quête des origines se présente souvent comme un motif épique. De ce fait, l'enjeu de cette réflexion sera de mettre en lumière les jeux de triple correspondance entre le drame tragique, le drame épique, toujours en lien avec la représentation des filiations dans les tragédies du dramaturge libano-qubécois.

III.1. Le théâtre épique d'Aristote à Wajdi Mouawad

Les principales dissemblances que relève Aristote entre l'épopée et la tragédie sont tout à la fois structurelles et formelles. Ce dernier précise en effet que la forme tragique offre les avantages de la densité et de la concision. En d'autres termes, l'action tragique se déploie sur un temps court qui favorise l'expression de la condition humaine. L'épopée, quant à elle, s'étend sur un temps plus long : « Or dans les drames, les épisodes sont brefs, alors que ce sont eux qui font la longueur de l'épopée.⁵⁵⁶ » De plus, la tragédie obéit à un agencement des faits qui doit les rendre logiques (c'est ici le principe de nécessité) en même temps qu'ils doivent se présenter comme vraisemblables. Ces théories, nous le savons, ont en grande partie orienté l'écriture des drames occidentaux, jusqu'à l'avènement, entre autres, du romantisme. C'est en tout cas ce que précise Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* :

« Le théâtre *dramatique* [dans lequel s'inscrit la tragédie] (que Brecht opposera à la forme *épique*) est celui de la dramaturgie classique, du réalisme et du naturalisme, de la *pièce bien faite* : il est devenu la forme canonique du théâtre occidental depuis la célèbre définition de la tragédie par la *Poétique* d'Aristote [...].⁵⁵⁷ »

Ce qu'il faut entendre par l'expression d'une pièce « bien faite » n'est autre que le respect, d'une part, des différentes unités propres au drame et, d'autre part, des principes de « continuité » qui sont un moyen de faire éprouver au public terreur et pitié. Pour reformuler, c'est précisément parce que l'action qui se joue devant nous est cohérente et logique qu'elle peut nous amener à purger nos passions. Patrice Pavis le confirme d'ailleurs ainsi : « [...] le dramatique est un principe de la construction du texte dramatique et de la représentation théâtrale, qui rend compte de la *tension* des scènes et des épisodes de la fable vers un dénouement [...] qui suggère que le spectateur est captivé par l'action.⁵⁵⁸ » En conséquence, la tragédie pensée sur le modèle aristotélicien correspond en une suite d'épisodes qui, par un principe d'imitation du réel, offre la possibilité au public de s'identifier aux personnages et de purger ses passions. Le drame

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁵⁷ PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

propose en ce sens à celles et ceux qui le regardent de se contenter d'un rôle principalement passif puisqu'ils/elles ne demeurent que simples spectateur.trice.s d'une action qui se déroule eux.

Néanmoins, et c'est ce qui nous intéresse au sujet du théâtre de Wajdi Mouawad, la distinction entre « forme dramatique » et « forme épique » n'est pas aussi évidente que nous pourrions le croire. Certaines tragédies de l'Antiquité puisent déjà dans la forme épique, avant que les productions théâtrales médiévales ne renforcent cette pratique⁵⁵⁹. Mais c'est surtout au tournant des années 1880⁵⁶⁰, comme le rappelle Galbert Davez Lebita, et à en croire les propos de Jean-Pierre Sarrazac, que les phénomènes d'« épïcisation⁵⁶¹ » viennent ponctuer (voire modifier) la forme dramatique traditionnelle, c'est-à-dire celle héritée de la poétique aristotélicienne. L'introduction de l'épique dans le drame se traduit principalement par l'insertion de récits, de narrations dont le « sujet épique » renvoie certes au personnage, mais parfois à l'auteur lui-même⁵⁶². C'est d'ailleurs sur cette caractéristique qu'insiste Patrice Pavis : « Même à l'intérieur du théâtre dramatique, l'épique peut jouer un rôle, notamment par l'insertion de récits, de description, de personnage-narrateur.⁵⁶³ » La fable, en ce sens, n'est pas seulement à lire pour ses caractéristiques narratives mais se définit davantage comme un moyen de proposer une « étude du réel et de l'histoire [...] [et d']interprète[r] les comportements, [de] propose[r] au lecteur de se bâtir sa propre vision du monde.⁵⁶⁴ » C'est par le prisme de ces variations que le drame traditionnel se modifie à l'aube du XXe siècle, puisqu'il

⁵⁵⁹ *Ibid.* : « On trouve des éléments épiques dans le drame bien avant le théâtre de Brecht. Les mystères du Moyen Âge, les théâtres asiatiques classiques, voire les récits dans le théâtre classique européen sont autant d'éléments épiques insérés dans le tissu dramatique de l'œuvre. »

⁵⁶⁰ Galbert Davez Lebita s'appuie, dans son travail de thèse, sur les théories de Peter Szondi et de Jean-Pierre Sarrazac qui, tous deux, confirment les principes d'hybridation de la forme dramatique à partir de la fin du XIXe siècle : « Peter Szondi dans sa *Théorie du drame moderne*, « en partant du principe hégélien de l'identité de la forme et du contenu, établit le constat que la forme dramatique fait l'objet à la fin du XIXe siècle d'une crise fondamentale due à l'introduction d'éléments épiques en son sein. » », LEBITA, Galbert Davez, *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*, op. cit., p. 26.

⁵⁶¹ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010, p. 74 : « Mais c'est dans la théorie et la dramaturgie brechtiennes que ce qui émerge dans le drame naturaliste de la fin du XIXe siècle à partir de l'établissement du sujet épique et de l'épïcisation trouve son expression la plus radicale. »

⁵⁶² Les propos de Jean-Pierre Sarrazac sont éclairants et préciseront quelque peu notre propos : « Épïciser le théâtre, ce n'est donc pas le transformer en épopée ou en roman [...], mais y incorporer des éléments épiques au même degré qu'on y intègre traditionnellement des éléments dramatiques ou lyriques. L'épïcisation [...] implique donc le développement du récit sans être une simple narrativisation du drame. [...] Peter Szondi l'a mis en évidence dans sa *Théorie du drame moderne* : le « sujet épique » renvoie à la présence de l'auteur au sein de la narration ; il indique un déplacement de l'action au profit de la narration, dans laquelle le point de vue de l'auteur s'avère central. », *ibid.*, p. 73-74.

⁵⁶³ PAVIS, Patrice, op. cit., p. 102.

⁵⁶⁴ LEBITA, Galbert Davez, op. cit., 26.

devient, entre autres, le support de récits et invite le public à penser par lui-même⁵⁶⁵. Dès lors, le principe d'« épisation » rend le drame moderne et contemporain hybride, au carrefour de plusieurs héritages et traditions, et lui confère une nouvelle force, un nouveau souffle. Peu de temps après, c'est-à-dire au XXe siècle, le principal penseur du théâtre épique sera Bertolt Brecht. Ce dernier déploie à son tour plusieurs théories, dont les premières sont exposées dans « Remarques sur l'opéra de Mahagonny », avant d'être étayées et développées dans *Le Petit Organon* et *Dialectique au théâtre*. De nombreux travaux de recherche se sont déjà intéressés à la manière dont Bertolt Brecht théorise le théâtre épique, mais également les liens qu'entretient ce théâtre avec celui de Wajdi Mouawad⁵⁶⁶. Dès lors, ce qui nous intéresse sera non pas de présenter, à nouveau, l'essence et la construction du théâtre brechtien, mais plutôt de saisir la manière dont le théâtre épique, fondé par ses soins, demeure essentiel à comprendre au regard du motif de la filiation déployé dans les fables mouawadiennes. En quelques mots donc, les premiers textes épiques de Bertolt Brecht sont rédigés au lendemain de l'écriture d'une série de *Lehrstücke*, des pièces didactiques, qui s'ancrent dans une période de crise : l'entre-deux guerres⁵⁶⁷. Les productions épiques qui succèdent à ce théâtre didactique s'ancrent, quant à elles, dans un moment de transition dans la vie du dramaturge allemand, à présent en exil : « En 1935, les nazis lui retirent la nationalité allemande, c'est à cette période d'exil forcé qu'il va écrire la majeure partie de son œuvre (*La Vie de Galilée*, *Mère Courage et ses enfants*, [...] *Petit Organon pour le théâtre*) [...]»⁵⁶⁸ » Si le théâtre épique de Bertolt Brecht est lui aussi caractérisé par un retour au narratif, il se démarque surtout par le recours à la discontinuité, là où le drame traditionnel favorise plutôt les

⁵⁶⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 75. Selon ce dernier, le drame tel que pensé par Aristote « n'excite pas le sens critique du spectateur » tandis que le théâtre épique « en appell[e] à sa raison. »

⁵⁶⁶ À l'instar de la thèse de Céline Lachaud, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?* qui résume de manière efficace ce qu'il faut savoir sur Bertolt Brecht et l'héritage transmis au théâtre contemporain. Voir notamment le II) du premier chapitre intitulé « Les rapports de Mouawad au théâtre de Brecht : l'épique et sa fonction didactique ». LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, thèse effectuée sous la direction de Francis Farrugia, Université de Franche-Comté, 2015, p. 103.

⁵⁶⁷ Le *Lehrstück* est défini par Sylvain Diaz de la manière suivante : « Le *Lehrstück* constitue en ce sens un « laboratoire » tant dramaturgique que politique où il s'agit d'explorer les possibles du drame pour mieux explorer les possibles du monde. » DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XXe – XXIe siècles)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2017, p. 54.

⁵⁶⁸ LACHAUD, Céline, *op. cit.*, p. 104. La pensée brechtienne du théâtre épique s'établit donc pendant une période de bouleversements sociétaux et politiques, doublés d'un exil contraint. Il paraît en ce sens difficile de ne pas analyser l'œuvre brechtienne comme profondément ancrée dans son époque. D'ailleurs, Céline Lachaud fait également, et à plusieurs reprises, référence au théâtre d'Erwin Piscator qui, de la même manière, a posé les jalons de sa réflexion théâtrale pendant une période d'émigration forcée. Céline Lachaud cite à cet égard Jean Duvignaud : « [...] Après l'autre guerre, à Berlin, il tenta d'insuffler à la représentation théâtrale, un élan épique [...] », p. 101. En revanche, prenons tout de même garde à ne pas enfermer la production épique du dramaturge allemand dans une simple relecture de son expérience personnelle.

principes de cohérence. Sylvain Diaz cite d'ailleurs le dramaturge allemand, qui explique que le théâtre épique « se développe de façon authentique, par retournements et par bonds [... et] relève essentiellement d'une esthétique de la discontinuité.⁵⁶⁹ » En fait, l'écrivain germanophone radicalise dans ses productions ce qui avait déjà été initié par Georg Büchner, dont « le travail dramaturgique consiste en une écriture de l'émiettement des actions.⁵⁷⁰ » L'essentiel est, par ce procédé, de mettre le public « en difficulté » puisque la fable dramatique ne s'offre plus à lui dans une chronologie et une temporalité linéaires, mais dans un enchâssement des intrigues au sein duquel il est parfois complexe de se repérer. Bertolt Brecht rompt, en ce sens, avec les principes aristotéliens puisque l'introduction de récits et la discontinuité des actions rapprochent bien sûr la forme dramatique de la forme épique⁵⁷¹. En conséquence, les spectateurs.trice.s sont amené.e.s à ne plus se contenter d'une posture trop passive mais deviennent pleinement acteurs et actrices de la représentation, puisque le théâtre épique est avant tout un théâtre critique. Sylvain Diaz le définit, en partie, à l'aide des propos de Roland Barthes :

« Vous vous rappelez que [la] théorie dramatique [de Brecht] comporte une sorte de division fonctionnelle de la scène et de la salle : à l'œuvre à poser des questions (dans les termes évidemment choisis par l'auteur : c'est un art responsable), au public à trouver les réponses (ce que Brecht appelle *l'issue*) ; le sens (dans l'acceptation positive du terme) se déportait de la scène à la salle ; en somme, il y a bien, dans le théâtre de Brecht, un sens, et un sens très fort, mais ce sens, c'est toujours une question. C'est peut-être ce qui explique que ce théâtre, s'il est un théâtre critique, polémique, engagé – n'est pourtant pas un théâtre militant.⁵⁷² »

Le théâtre épique se meut rapidement en un théâtre critique puisque le sens qu'il porte se « déporte de la scène à la salle ». Ainsi est-ce dans l'ébranlement du quatrième mur que le public est intégré dans l'acte même de la représentation, ce qui lui offre la possibilité de « se poser une question ». Cette fonction du théâtre épique brechtien sera d'ailleurs réaffirmée par Céline Lachaud qui, selon elle, « traduit une nouvelle représentation du monde avec une nouvelle éthique.⁵⁷³ »

À tout point de vue, la dramaturgie mouawadienne paraît être l'héritière des théories brechtiennes, bien qu'elle paraisse moins « radicale » que celle du penseur allemand –

⁵⁶⁹ DIAZ, Sylvain, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁷⁰ LEBITA, Galbert Davez, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁷¹ Ce à quoi il faut ajouter les principes de distanciation (*die Verfremdungseffekte*) qui, chers au dramaturge, participent à détruire les principes d'illusion théâtrale.

⁵⁷² DIAZ, Sylvain, *op. cit.*, p. 41-42.

⁵⁷³ LACHAUD, Céline, *op. cit.*, p. 107.

notamment dans la déconstruction de l'illusion théâtrale⁵⁷⁴. Étudions à présent la manière dont la forme épique est intégrée aux tragédies de Wajdi Mouawad, avant de nous intéresser plus particulièrement au traitement épique des filiations. La première chose qu'il faut admettre demeure que les fables du dramaturge contemporain se construisent, pour la plupart d'entre elles, comme des architectures démesurées. L'exemple le plus révélateur est la mise en scène de la tétralogie du *Sang des promesses*, dont Isabelle Patroix décrit ainsi les modalités :

« Lors du festival d'Avignon de 2009, il est auteur associé. C'est l'année où, à l'occasion de la création de *Ciels*, il recrée l'ensemble du Quatuor. Il propose à la scène *Littoral*, *Incendies*, et *Forêts* dans un seul spectacle de 11h avec deux entractes. Le spectacle commence à 20h et se termine donc à l'aube vers 8h. La représentation a lieu dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, donc à ciel ouvert. Près de 2 000 personnes sont accueillies pour chacune des quatre représentations entre le 8 et le 12 juillet 2009.⁵⁷⁵ »

L'exemple parle de lui-même puisque les spectateur.trice.s font bel et bien l'expérience d'une mise en scène se déployant sur plusieurs heures. L'idée de la forme tragique qui présentait, selon Aristote, des actions développées sur un temps court est ici battue en brèche. Un véritable « souffle épique⁵⁷⁶ » traverse le quatuor qui inverse le jour et la nuit, puisqu'il invite le public à faire l'expérience d'un théâtre « nocturne ». Le caractère épique de la création mouawadienne est également souligné par Georges Banu qui précise à cet égard :

« Wajdi Mouawad [...] ose dresser des édifices aux proportions démesurées, s'engager dans des débats vastes et formuler des questions essentielles. [...] Restaurer le souffle épique et cultiver la démesure s'affichent comme des symptômes propres à l'esthétique de ces dernières années. Le théâtre n'y échappe pas et Wajdi Mouawad le confirme.⁵⁷⁷ »

Le souffle de cette dramaturgie, ainsi que son goût pour la démesure, s'expliquent aussi par de très nombreuses références intertextuelles, parfois même puisées dans les épopées

⁵⁷⁴ Même si en fait, selon Galbert Davez Lebita, le théâtre de Wajdi Mouawad est tout à la fois l'héritier des théories aristotéliennes et brechtiennes : « Comme nous l'avons vu, même si, de manière évidente, il y a dans son théâtre la présence des traits propres à la forme épique, Mouawad reste tout de même attaché à l'exemple antique de la tragédie. On peut donc affirmer que son théâtre procède d'un usage alternatif, voire d'une co-présence de ces deux modèles. », LEBITA, Galbert Davez, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁷⁵ PATROIX, Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, thèse effectuée sous la direction de Jean-Pol Madou, Université de Grenoble, 2014, p. 119.

⁵⁷⁶ C'est d'ailleurs cette expression qui est employée sur les quatrièmes de couverture de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, publiées chez Leméac / Acte Sud : « Dramaturge et metteur en scène né au Liban, Wajdi Mouawad a imposé un nouveau souffle au théâtre épique contemporain avec son cycle *Le Sang des promesses* [...]. »

⁵⁷⁷ MOUAWAD, Wajdi, DAVREU, Robert (dir.), *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 50-51.

fondatrices de nos civilisations. C'est par exemple le cas du personnage de Wazâân, dans *Littoral*, dont la première réplique ancre la pièce dans l'intertexte homérique :

« WAZÂÂN. « Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui cause mille souffrances aux Achéens, chez Hadès, au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux... chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide, le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector ! » » (L, p. 65)

Si l'emprunt homérique est métaphorique, en ce que la dépouille du fils Hector est une manière de rappeler celle d'Ismail, il insère surtout le motif épique au sein de la fable. D'ailleurs, les références à la guerre de Troie sont nombreuses et traversent les œuvres⁵⁷⁸. Rappelons-nous d'Hélène qui, dans *Forêts*, peut être considérée comme une réécriture du personnage mythique. Le Chevalier de Guiromelan quant à lui, dans *Littoral*, n'est pas issu des récits de l'Antiquité mais de la matière de Bretagne, puisqu'il se décrit ainsi : « LE CHEVALIER. Je suis le chevalier de Guiromelan, au service d'Arthur, mon roi malade. Parti à la recherche du très Saint-Graal, Morgane m'a capturé et m'a emporté sur ses ailes de corbeau [...]. » (L, p. 19) Là encore, le personnage est issu d'un grand récit épique, bien que plus tardif, puisque la légende arthurienne est avant toute chose fondée sur une quête, celle du Graal. Il serait inutile de démultiplier les exemples, puisque ce qui importe est d'entendre que le souffle épique du théâtre mouawadien se construit au travers de nombreuses références intertextuelles, qui produisent notamment, nous semble-t-il, des effets d'interculturalité. Ces emprunts, extraits de récits épiques, bâtissent par conséquent l'œuvre du dramaturge comme une architecture démesurée. Qui plus est, l'insertion de ces personnages s'offre comme un moyen de favoriser un certain principe de discontinuité au sein des fables. Nous l'avons déjà abordé, mais le principe du télescopage des époques (qui rend par exemple possible l'apparition de Guiromelan dans une époque qui n'est pas la sienne) participe à la déconstruction du schéma traditionnel du drame. Les exemples sont nombreux dans la tétralogie, notamment dans *Forêts*, pièce dans laquelle se chevauchent huit générations. L'« émiettement des intrigues », pour reprendre les termes de Galbert Davez Lebita, éclate la linéarité de la fiction qui doit, à la manière d'un puzzle, être reconstituée par le public au fur et à mesure de la représentation. Enfin, et pour répondre aux principes brechtiens, l'introduction de personnages-narrateurs dote les fables mouawadiennes d'un nouveau souffle. C'est le cas, par exemple,

⁵⁷⁸ Cela est aussi rappelé par Céline Lachaud : « L'ampleur homérique de son œuvre est indéniable tant son théâtre tend vers l'épique et le fabuleux. », LACHAUD, Céline, *op. cit.*, p. 352.

dans *Sœurs* ou *Tous des oiseaux*. Le personnage du grand-père, dans cette dernière, se présente à plusieurs reprises comme le personnage-narrateur qui, par ses récits, reconstitue le fil des origines des personnages et dévoile les vérités (*Tdo*, p. 75-76). Il énonce, par exemple, la vérité sur les origines de son fils. Le recours à la narration, à laquelle tient particulièrement Wajdi Mouawad, est symptomatique d'un théâtre épique, pleinement assumé et revendiqué par l'écrivain lui-même. En conséquence, le théâtre du dramaturge libano-québécois peut aisément se lire à la lumière d'une hybridation du drame traditionnel puisque s'entrelacent dans les ses fables la forme dramatique et la forme épique, au principe d'un théâtre dont les contours ne sont pas figés en ce qu'ils semblent se redéfinir sans cesse⁵⁷⁹.

III.2. Quêtes et odyssees : théâtre épique, épopées filiales

Il convient à présent d'étudier la manière dont l'écriture des filiations suscite le déploiement du motif épique. En effet, les emprunts intertextuels, les procédés de discontinuité et les nouvelles modalités narratives ne peuvent suffire, nous semble-t-il, à justifier de manière exhaustive le caractère épique des tragédies de la filiation. Léa Polverini présente déjà en ce sens quelques analyses judicieuses :

« Quand le réel est trop violent, trop absurde ou simplement trop grand pour être encore dit, il se réinvente dans une fresque épique qui est [une] sorte de quête d'une mémoire interdite, allant parfois jusqu'à matérialiser sa monstruosité ou son caractère ineffable dans les éléments de fiction [...]. Le passé en quelque sorte se réincarne, et c'est-à-travers des objets voire des personnages à dimension allégorique, plus encore peut-être que par des paroles, que la maïeutique se formule.⁵⁸⁰ »

Sans nul doute, Léa Polverini rapproche-t-elle ce qu'elle nomme « la fresque épique » de la « quête d'une mémoire interdite⁵⁸¹ ». Cette dernière met dès lors en perspective, de manière explicite, la mise en scène des filiations trouées qui, puisqu'elles nécessitent un déplacement des héritier.ère.s, favorisent le déploiement d'un registre épique au sein des fables. Toutefois, le constat établi paraît réducteur car l'épique, chez Wajdi Mouawad, ne doit pas automatiquement être lié à la recherche du passé. En effet, si les tragédies de la filiation se construisent tout à la fois dans un rapport à ce « qui fut » (ce qu'avoue Léa

⁵⁷⁹ Ce premier rappel de recontextualisation, certes rapide et un peu large, nous permet d'introduire notre propos quant aux relations entre le drame épique et la représentation des filiations. C'est ce qui sera à présent développer, afin de bien saisir la spécificité du théâtre de Wajdi Mouawad dans le traitement de l'épique.

⁵⁸⁰ POLVERINI, Léa, *Codicilles au désastre*, op. cit., p. 40.

⁵⁸¹ Ce que nous pourrions plus ou moins reformuler par « la quête des origines ».

Polverini), la recherche filiale se décline également selon des modalités temporelles présentes. Il s'agit là du détour géographique qui est ancré dans le présent de l'action. Dès lors, ce qui constitue le socle des épopées de la filiation n'est plus seulement la recherche du passé des héritier.ère.s mais aussi l'odyssée des ascendant.e.s. Les jeunes générations ne sont en effet pas les seules à migrer et à arpenter de nouveaux espaces géographiques puisqu'elles le font aux côtés de leurs aîné.e.s qui retrouvent leur pays natal. Wajdi Mouawad le précise lui-même dans ses entretiens avec Jean-François Côté :

« Je parlais, au début de nos entretiens, de cette odyssée. Je l'avais opposée à la quête car la quête nous entraîne vers des contrées inconnues, alors que l'odyssée est une tentative de retour vers des terres oubliées. La culture de mes ancêtres ressemble aux parfums de notre enfance. Oubliés mais aussitôt éveillés, dès qu'ils nous prennent par surprise.⁵⁸² »

Si le dramaturge oppose les notions de quête et d'odyssée, étant donné qu'elles traduisent un mouvement contraire, admettons pourtant que les épopées de la filiation se fondent au cœur de cette opposition. En effet, et nous l'avons déjà évoqué, le voyage entrepris par les descendant.e.s est aussi une manière de ramener les parents et les ancêtres dans leur pays natal. Ce voyage peut être physique, ancré dans le réel, comme c'est le cas de *Littoral*. Dans cette pièce, le corps du père en décomposition accompagne le fils. La quête des origines de ce dernier ne trouvera satisfaction qu'une fois que le corps du père aura été enterré dans le pays natal. C'est d'ailleurs lors de l'épilogue qu'Ismail avoue : « LE PÈRE. Mon *odyssée* s'achève. / Je reviens au port. / Mon pays m'a conduit à mon pays. / Le chemin fut long, mais la récompense est grande. » (*L*, p. 132. Nous soulignons.) Le père est ici *revenu* sur le rivage des terres oubliées et le préfixe itératif (« je reviens au port ») produit un effet de circularité propre à l'odyssée. Ismail est parti de son pays, seul et exilé, et il y revient, après le voyage d'une vie, accompagné de son fils. Pour schématiser : « la boucle est bouclée ». Dès lors, comment ne pas penser à Ulysse qui, de la même manière, quitta les rivages d'Ithaque pour y revenir afin de fonder, avec son fils à présent devenu adulte, une nouvelle communauté ? Car les épopées antiques sont, de la même manière que nombre de nos tragédies, fondées sur le motif de la filiation. C'est d'ailleurs ce que Paul Demont affirme dans sa préface de l'*Odyssée* : « Les deux grands mouvements de la première partie de l'*Odyssée*, le voyage de Télémaque et le retour d'Ulysse, ont un même horizon : le fils et le père doivent revenir à Ithaque pour y reconquérir leur place.⁵⁸³ » Par conséquent, l'importance des filiations, dans les tragédies

⁵⁸² MOUAWAD, Wajdi, CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 59.

⁵⁸³ HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 8-9.

de Wajdi Mouawad et à l'instar des épopées grecques et latines, est à souligner dans la construction du motif épique. « Reconquérir leur place » revient pour nos personnages, de manière métaphorique, à reconquérir le pays des anciens et, par-là, leur propre filiation. Ce double déplacement géographique (celui des enfants et des parents) *resémantise* l'espace (c'est-à-dire qu'il lui donne un nouveau sens) en même temps qu'il *resémantise* les filiations. Si, jadis, les guerres et les violences avaient *a contrario* *dé-sémantisé* l'espace et les filiations, c'est un mouvement inverse qui s'exprime à présent parce que les errances sont finalement un moyen de redonner du sens et de retisser les liens généalogiques⁵⁸⁴. Aussi, les épopées filiales peuvent-elles se déployer de manière symbolique, comme c'est le cas dans *Incendies*, *Forêts* ou *Tous des oiseaux*. Dans *Incendies*, l'odyssée de Nawal Marwan appartient au domaine du symbole car ce sont les lettres transmises à ses enfants qui les ramènent, toutes et tous, au pays natal. En effet, lorsqu'elle écrit à Nihad, elle commence ainsi : « NAWAL. Je t'ai cherché partout. / [...] Je t'ai cherché au sud, / Au nord, / À l'est / À l'ouest / Je t'ai cherché en creusant sous la terre pour y enterrer mes amis morts. » (*I*, p. 127) La référence aux quatre points cardinaux laisse entrevoir la description d'un Liban, jamais nommé, qu'on a pourtant coutume de répartir en quatre régions principales : Liban du Sud, Liban du Nord, Bekaa et Mont Liban (zone géographique qui comprend aussi Beyrouth). Quoiqu'il en soit, il s'agit de terminer son odyssée par l'évocation du pays natal, signe que la mère peut être enterrée en paix. La lettre qu'elle adresse aux jumeaux confirme d'ailleurs cette analyse :

« NAWAL. [...] Lorsque l'on vous demandera votre histoire,
Dites que votre histoire, son origine,
Remonte au jour où une jeune fille
Revint à son village natal pour y graver le nom de sa grand-mère Nazira sur sa tombe.
Là commence l'histoire. » (*I*, p. 132)

L'histoire des jumeaux prend finalement son origine sur la tombe de Nazira, leur grand-mère, là aussi où se termine celle de leur mère. La sépulture de l'aïeule devient le lieu où est possible la renaissance des descendant.e.s (puisqu'ils ont terminé leur quête, ils vont pouvoir *renaître* et vivre à nouveau) en même temps que ce retour à la pierre tombale apparaît pour Nawal Marwan comme une manière symbolique de clore son odyssée et de venir mourir, à travers l'évocation de son souvenir, là où elle est née. En ce sens, affirmons que le motif épique, dans les dramaturgies de la filiation, se construit par deux

⁵⁸⁴ Il s'agit simplement ici de mentionner ces rapports de désémantisation / resémantisation de l'espace et des généalogies, qui seront davantage détaillés dans les prochains paragraphes, notamment le III.3.

déplacements simultanés : la quête des origines des uns, l'odyssée des autres, ayant pour espace partagé le pays des ancêtres.

Ce double mouvement épique, pourrait-on dire, est également rendu possible par l'introduction d'outils dramatiques et dramaturgiques qui permettent aux jeunes générations, comme aux anciennes, de rejoindre le pays natal. L'un de ces outils est le téléphone portable. Objet certes original mais essentiel à la construction des quêtes et des odyssées, il occupe une place significative dans la dramaturgie mouawadienne. Il apparaît par exemple dans *Seuls* comme le seul lien qui unit encore le fils et son père. Grâce à cet objet, Wilfrid apprend, dans *Littoral*, la mort de son père tandis qu'Hippolyte, dans *Fauves*, reçoit par ce biais l'annonce de la mort de sa mère et de sa fille, etc. Néanmoins, et malgré son omniprésence dans les fables, ses caractéristiques et fonctions ne sont jamais abordées dans les travaux de recherche portant sur le théâtre de Wajdi Mouawad. Par conséquent, il semble souhaitable d'en faire mention, notamment dans le cadre des tragédies de la filiation. Le téléphone portable possède tout d'abord un enjeu esthétique et poétique, comme l'avoue lui-même le dramaturge en mentionnant l'exemple de *Seuls* : « J'aime beaucoup cette écriture qui devient presque poétique.⁵⁸⁵ » Toutefois, réduire l'usage du téléphone portable à cette fonction ne pourrait suffire. Sa présence se déploie en effet dans les quatre pièces de la tétralogie *Le Sang des promesses* et, à cette occasion, Wajdi Mouawad en fait une analyse bien plus précise :

« Téléphone

Pour appeler. Vu dans *Littoral, Incendies, Forêts et Ciels*.

Pour apprendre une mort. Entendu dans *Littoral* : « WILFRID. Dringallovenezvotrepèreestmort !!! »

Pour apprendre un réveil. Entendu dans *Incendies* : « ANTOINE. Votre mère a parlé ! »

Pour avouer. Entendu dans *Forêts* : « BAPTISTE. Tu as raison Loup, tu as raison !! »

Pour menacer. Entendu dans *Ciels* : « UNE VOIX. Vous chercherez vos fils, vous ne les trouverez pas. »

Téléphone comme des anges, comme des messagers, comme de multiples annonces. Comme espace de solitude. Comme objet de poésie. Comme ventre d'où naît la parole. Comme lieu de magie. D'où il est question de parler à des dieux invisibles.⁵⁸⁶ »

Plurifonctionnel, le téléphone portable ne sert plus uniquement de moyen de communication entre deux individus. La parole qu'il révèle (car il est avant tout objet de

⁵⁸⁵ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 160.

⁵⁸⁶ MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, *op. cit.*, p. 9.

maïeutique, en témoigne le réseau lexical de parole ici mis en exergue : « messagers », « annonces », « parole », « parler ») se dote d'enjeux plus complexes. En faisant accoucher le verbe, il apparaît surtout comme un objet dramatique qui, intégré à la fable, la structure et favorise son déploiement. D'ailleurs, le téléphone portable est utilisé à des moments pivots des tragédies : annonce de la mort du père, réveil de la mère, scènes d'aveu, etc. et peut être considéré comme « l'ange annonciateur », celui qui prophétise les quêtes.

Il est aussi nécessaire d'évoquer plus précisément les fonctions de cet outil dramatique dans le cadre d'une réflexion sur la mise en scène épique des filiations, notamment car il apparaît comme un moyen de faire progresser la quête des héritiers. Ces derniers s'en servent, tout d'abord, pour annoncer leur voyage. Les exemples sont multiples, dans les tragédies ou les romans de Wajdi Mouawad. Prenons-en pour preuve *Forêts* dans laquelle Loup prévient son père de son proche départ :

« b. ACCÉLÉRATION

Loup au téléphone.

LOUP. Papa c'est moi, c'est Loup. Je voulais te dire que je pars. Je ne veux pas que tu t'inquiètes. Je pars. Je vais aller voir Luce. [...] Papa ? Qu'est-ce qui me met en pièces donc ? Me dépèce ? Je ne te pose pas la question, je fais juste semblant. Ça fait du bien parfois de faire semblant que l'on va nous répondre et que tout va enfin rentrer dans l'ordre même si rien n'est vrai, même si rien n'est vrai. » (*F*, p. 62)

Le téléphone est ce qui relie les deux protagonistes tout en relayant l'annonce de leur exil, qu'il soit réel (pour Loup) ou symbolique (pour son père). Il faut bien sûr remarquer l'emploi du pronom personnel sujet « nous ». De qui s'agit-il, en effet, si ce n'est d'elle et de son père ? D'une manière détournée, la fille fait l'aveu d'une quête qui permettra tout à la fois de découvrir ses origines mais aussi d'amener son père à effectuer sa propre odyssée. C'est ce double mouvement qu'autorise le téléphone portable. D'ailleurs, les personnages n'auront de cesse de joindre leur(s) parent(s) ou leur(s) proche(s) tout au long de leur voyage. Il demeure donc un objet qui amène aussi le dévoilement des intrigues en même temps qu'il permet aux personnages d'éprouver leur filiation. C'est le cas de Jeanne, dans *Incendies*, qui est la première à partir dans le pays qui a vu naître sa mère. À cette occasion, elle appelle à plusieurs reprises son frère pour lui raconter son épopée. L'appel prévient l'autre de la quête filiale qui se déploie, de relier les membres d'une même famille, en somme, mais aussi d'offrir la possibilité de raconter :

« 27. Téléphones

Jeanne dans une cabine téléphonique à pièces.

Simon au centre d'entraînement.

Jeanne et Simon parlent en même temps.

JEANNE. Simon, écoute, Je m'en fous ! Je m'en fous de ton combat de boxe ! Ta gueule !... Simon ! Elle a été emprisonnée ! Elle a été torturée ! Elle a été violée ! Tu m'entends ! Violée ! Tu entends ce que je dis ? Et le frère qu'on a, elle l'a eu en prison. Non ! Fuck, Simon, je t'appelle du fin fond du trou du cul du monde, il y a une mer et deux océans entre nous, alors ferme ta gueule et écoute-moi ! Non, tu ne me rappelles pas, tu vas voir le notaire, tu lui demandes le cahier rouge et tu regardes ce qu'il y a dedans. Et c'est tout. » (I, p. 96)

Cette scène est titrée « téléphones » et le substantif pluriel représente ce lien qui unit les deux jumeaux. Les téléphones servent dès lors à maintenir un lien de « présence » entre les personnages, en abolissant la distance qui les sépare. Jeanne l'avoue d'ailleurs « [...] il y a une mer [pour ne pas dire « mère »] et deux océans entre nous » et, pourtant, le téléphone semble être cet outil qui réduit l'espace, rend presque invisible les distances géographiques et permet, malgré cela, de dire et de se confier. Ainsi la sœur parvient-elle à convaincre son frère de la rejoindre dans un nouvel espace commun : celui de la quête. Ici réside sans doute la deuxième fonction de cet outil dramatique, que soulignait par ailleurs Wajdi Mouawad lors de notre entretien : il « permet de raconter l'histoire⁵⁸⁷ ». Au fur et à mesure que Jeanne progresse et que les indices sont interprétés et compris, elle peut les partager avec son frère. L'appel téléphonique traduit la possibilité de faire progresser les quêtes filiales puisqu'il informe le public en même temps que les autres personnages du dévoilement progressif de la vérité⁵⁸⁸. En conséquence, le téléphone portable devient un outil narratif qui favorise la construction épique⁵⁸⁹ des quêtes des origines et des odyssees des ascendant.e.s. De plus, cet objet est employé pour introduire des effets de ruptures temporelles, renforçant toujours plus l'introduction de l'épique dans

⁵⁸⁷ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 159.

⁵⁸⁸ Cette situation est encore plus marquée dans le roman *Anima*, puisque Wahhch appelle à plusieurs reprises les membres de sa famille pour faire état de sa quête et, parfois même, exiger des informations quant à son passé : « - Papa ? c'est Wahhch / Ça va ça va, t'en fais pas / Ça va je te dis / [...] Je voulais te poser une question / Sabra et Chatila / Tu connaissais mes parents ? / Les miliciens, tu les connaissais ? / Je veux dire, tu les as vus tuer mon père et ma mère ? / Oui... Oui... / Mais toi, comment ça se fait que tu étais là ? / Tu m'avais dit que les chevaux étaient sur moi / L'enchevêtrement [...] » (A, p. 274) La mention de Sabra et Chatila témoigne des avancées de la quête du personnage qui, petit à petit, commence à lever le voile sur ses origines. Néanmoins, le terme « d'enchevêtrement » est à souligner puisqu'il permet à la fois de rappeler l'origine du personnage (enterré sous un amas de corps morts), en même temps qu'il signifie la complexité de cette quête. Les modalités interrogatives témoignent en ce sens d'une volonté de révéler l'opacité qui enserre son passé en demandant à son père de lui raconter la vérité. L'emploi du téléphone portable maintient tout à la fois un lien filial (malgré la distance), fait progresser la quête (en verbalisant les premiers indices révélés) et, progressivement, fait advenir la vérité.

⁵⁸⁹ Puisque, nous l'avons déjà démontré, la forme dramatique peut devenir épique par l'introduction d'éléments narratifs.

la fable. Dans *Forêts*, le téléphone est employé pour abolir les distances géographiques autant que temporelles :

« ETGAR. Nous retournerons dans le monde, là, je suis sûr, nous retrouverons une vie ancrée, réelle, la vie de la vie !
HÉLÈNE. Edgar, je suis enceinte de lui !

Téléphone portable.
Loup répond.

d. ÉCOEURÉE
LOUP. Qu'est-ce que vous faites, tabarnac ? [...] » (*F*, p. 118)

Il est aisé de le constater, le téléphone portable introduit dans cet extrait une brèche temporelle qui provoque le télescopage des époques et la discontinuité narrative de la fable. En d'autres termes, il brise tout simplement la linéarité de l'action (quatre générations séparent Etgar et Hélène de Loup). Néanmoins, ce n'est que par ce processus de télescopage des époques que Loup va parvenir, petit à petit, à remonter son lignage généalogique et à comprendre le rôle de chacun.e de ses ancêtres. Le téléphone est un outil qui lui offre la possibilité de mener sa quête à bien, en même temps qu'il réhabilite les figures de l'ascendance dans le lignage filial. En ce sens, l'épopée des filiations est rendue possible puisque tous les personnages pourront, grâce à cet objet dramaturgique qui les relie, terminer leur quête et/ou leur odyssée. Par ce biais, la mention des disparus se meut progressivement en présence dans la pièce et la conversation téléphonique apparaît comme un moyen de rappeler leur nom et de faire œuvre de mémoire : « LOUP. [...] Douglas pense que bientôt on saura tout sur Ludivine et qu'on pourra rentrer. Au revoir, Papa. / *Loup raccroche. Baptiste raccroche.* » (*F*, p. 96), ou encore : « *Douglas répond.* / DOUGLAS DUPONTEL. [...] Ah ! bonjour madame / Nous sommes devant la tombe de Louis et Rose Davre justement. Alors, à propos d'Alexandre, Albert et Edmond Keller, vous avez trouvé ? » (*F*, p. 100) À la manière d'un cordon ombilical, le téléphone portable est ce qui lie les membres d'une même famille entre eux, malgré les distances et les époques, tout en faisant de la parole un mausolée. C'est à nouveau une manière de faire se côtoyer les vivants et les morts dans le même espace : celui de la parole. Cela devient également une façon de leur donner une trajectoire commune : ils voyagent ensemble, côte à côte, jusqu'à ce la lumière soit faite sur les lignages généalogiques. Certaines fables vont d'ailleurs jusqu'à se terminer sur une conversation téléphonique, signe que ce mode narratif clôture les quêtes en même temps que les odyssées. Le cas de *Sœurs* est révélateur – la dernière réplique est justement l'appel d'une fille à sa mère :

« Elle prend son portable et compose un numéro.

GENEVIÈVE BERGERON. [...] Maman, je voulais te dire que tu avais raison. Quand tu as prononcé le mot exil, tu avais raison. C'était un exil. C'était une catastrophe. Tu avais raison et j'entends ta colère maman. Je l'entends aujourd'hui et cette colère-là, que tu portes, je voulais te dire que je la porte aussi, je la porte avec toi ; je voulais te dire aussi, maman, que ce n'est pas parce que la corde de ta guitare se casse que tu ne peux pas te trouver un violoncelle quelque part pour continuer à vivre et savoir ça, ça permet de continuer à résister. [...]

Elle raccroche.

La voilà légère. » (S, p. 50-51)

Geneviève Bergeron a terminé sa quête puisqu'elle a retrouvé sa sœur. La consolation est de nouveau possible, et cet extrait laisse entendre le retour à une filiation dégagée de ses silences et de ses défauts transmissionnels : le personnage est à présent « léger ». Le fait qu'elle rejoigne sa mère dans son « exil » prouve également que cette quête lui a permis de se remettre en mouvement⁵⁹⁰. En contraste avec les autres pièces, la conversation téléphonique est, pour la fille, un moyen de rejoindre l'odyssée de sa mère : celle du mouvement, de la marche en avant qui, visiblement, ne s'arrêtera jamais. L'exil est celui de la « résistance », explique d'ailleurs Geneviève Bergeron, en filigrane.

Retenons dès lors que des quêtes des descendant.e.s naissent l'odyssée des ascendant.e.s. Les déplacements se croisent et se répondent dans la dramaturgie mouwadienne et les outils mis en place par l'écrivain, à l'instar du téléphone portable, construisent de véritables épopées. Ces dernières s'expriment par la mise en place de voyages, autant géographiques qu'intérieurs, mémoriels et ont pour principal objectif de rétablir les filiations à présent ouvertes sur le monde. Car, nous le comprenons, ces voyages, s'ils sont l'occasion d'un retour sur soi, exigent avant toute chose une ouverture aux autres. Les personnages se rencontrent, éprouvent leur passé et s'ouvrent à de nouvelles formes d'altérité. Ainsi naissent au cœur de l'exil de nouvelles filiations, nomades cette fois-ci, qui s'ancrent à présent dans une pluralité des identités.

III.3. Le théâtre épique : filiations nomades et « filiations monde »

⁵⁹⁰ Le personnage passe une grande partie de la pièce couché dans l'ombre, entre le sommier et le matelas de la chambre d'hôtel qu'il vient de saccager. Le fait d'en sortir pour rejoindre l'exil de sa mère devient le symbole d'une renaissance. Elle est devenue autre à travers sa quête filiale, elle est prête au mouvement.

Dans l'une des dernières scènes de *Seuls*, le professeur Paul Rusenski lit la conclusion de la thèse du personnage principal, ayant pour sujet le « cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage ». Il déclare ainsi :

« VOIX DE PAUL RUSENSKI. [...] par le jeu des projections, les personnages passent d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre en un instant, découvrent l'apesanteur, volent ou tombent d'une hauteur vertigineuse. Ce cadre est le lieu de tous les possibles [...]. Il est donc d'une nature paradoxale : le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture, la borne l'insoupçonné. L'opacité disparaît et la surface, sur laquelle le regard s'arrêtait, révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées... » (*Se*, p. 182-183)

Force est de constater que la définition que livre Harwan du « cadre identitaire » correspond à celle que l'on pourrait proposer des « filiations » dans les tragédies de Wajdi Mouawad. En effet, c'est en passant d'un lieu et d'une époque à l'autre, en « vol[a]nt ou en tomb[a]nt d'une hauteur vertigineuse », après avoir traversé des siècles de massacres et d'horreurs, révélé les incestes et les parricides, levé les silences sur les tabous de la filiation que cette dernière devient l'espace, du moins symbolique, de tous les possibles. Maintenant que les quêtes et les odyssées sont terminées, que les lignages généalogiques se sont révélés à eux-mêmes, que l'opacité qui les entourait s'est estompée, les héritier.ère.s découvrent finalement une nouvelle « profondeur » à leur passé. Les filiations se présentent tout à la fois comme une sorte de « lieu fini » (celui du passé, le temps des ancêtres) en même temps qu'elles dessinent un espace cette fois-ci « infini », incarné par tout ce qui adviendra demain (le futur, l'époque des jeunes générations et de celles à venir). Les origines des personnages et leurs identités ne sont plus réduites à la mort du parent mais s'ouvrent sur de nouveaux possibles, ceux du déplacement, de l'altérité et de la consolation. En bref, le théâtre du dramaturge met en scène des personnages qui ont su faire la lumière sur leur lignage généalogique et qui, *in extremis*, acceptent leurs héritages en choisissant, très simplement, la vie. Nous pouvons en ce sens penser aux personnages d'Amin Maalouf qui, à l'instar de ceux de son homologue libano-québécois « triomphent du fanatisme, de la violence et de l'hostilité qui caractérisent leur époque.⁵⁹¹ » Il s'agit pour les héritier.ère.s, en faisant la lumière sur leurs origines, de s'extraire de la violence du monde et de faire de leur exil une force et une nouvelle manière d'habiter le réel. Le déplacement et le déracinement identitaires, provoqués par la mort du parent et les silences de la transmission, n'apparaissent plus comme des

⁵⁹¹ Propos cités par DARWICHE-JABBOUR, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient, Egypte, Liban, Syrie, op. cit.*, p. 133.

entraves à la construction des identités mais la favorisent plutôt. Ainsi, et toujours au regard de l'œuvre maaloufienne, les jeunes personnages de Wajdi Mouawad se tiennent-ils *in fine* « au-dessus de la mêlée » :

« Tel est le dernier conseil de Léon l'Africain à son fils. Cultivant leur différence, refusant la contrainte des étiquettes limitatives, les personnages de Maalouf sont des étrangers, des exilés qui transforment l'exil d'une épreuve subie à un choix assumé, et à un mode d'être qui leur permet de se ternir au-dessus de la mêlée. Infatigables voyageurs, ils vivent le voyage comme une aventure édifiante.⁵⁹² »

Tout comme ceux d'Amin Maalouf, nos personnages sont nomades, en exil perpétuel, mais ce mouvement traduit aussi une nouvelle manière d'imaginer les rapports aux filiations. Autrement dit, si les personnages sont nomades c'est parce que l'héritage qu'ils reçoivent, souvent à la fin des pièces, les encourage inlassablement au mouvement. En ce sens, le principe même de transmission révèle les possibilités de nouvelles filiations à penser et à construire au cœur même de l'exil⁵⁹³. Pensons par exemple à Wilfrid qui, dans la scène d'exposition de *Littoral*, ne parvenait pas à trouver « un ailleurs ». Pourtant, il se dit prêt au voyage à la fin de la pièce : « WILFRID. [...] mais maintenant, je dois faire le dur apprentissage de la vie et pour ça, je dois être seul, sans filet, sans rien, je dois marcher dans le vide à mon tour. [...] Sois cet esprit, sois cet ange sur ma route, cette étoile à laquelle mon âme sera attachée. » (*L*, p. 140) Le réseau sémantique du mouvement confirme l'idée d'un déplacement à présent souhaité et volontaire qui offre au personnage un futur capable de résister à la fixité des origines et des identités. Les nouvelles filiations qui s'imaginent sont dès lors nomades, puisque même l'acte de transmission l'exige :

« LE PÈRE. [...] Wilfrid, Simone, Amé, Massi, Sabbé, Joséphine
Il est l'heure de vous mettre en route.
Avancez sur les chemins,
Épuisez-vous à la marche,
Partez avant le jour
Et ragez, et enragez,
Au bout des routes,
Au bout des villes,
Au bout des pays,
Au bout des joies,
Au bout du temps. » (*L*, p. 144)

⁵⁹² *Ibid.*, p. 132.

⁵⁹³ Ce qu'il faut comprendre est le fait suivant : les générations des ascendant.e.s ont été contraintes à l'exil et aux déplacements, nous l'avons expliqué dans la première partie de cette thèse, à cause des violences de l'Histoire (guerres mondiales et civiles, génocides, massacres, etc.). Néanmoins, les ancêtres et les parents renouvellent la transmission de l'exil, sous la forme de legs, aux jeunes générations. La violence n'en est plus la raison. Il s'agit simplement d'inscrire les filiations dans un processus dynamique, nomade et multiculturel, qui refuse la sédentarité et le repli sur soi.

Il faut bien continuer à « tisser » la filiation mais dans le mouvement, « au bout » du monde, en témoigne les différents impératifs qui ponctuent la parole testamentaire d’Ismail. Le constat à faire est similaire dans *Forêts*, puisque Loup avoue elle aussi :

« LOUP. [...] Je vois un horizon complet se dégager devant moi [...] Maman,
Tu m’offres le monde
Et le monde est grand
Mais puisque tu as choisi de me le donner
Je choisis de le prendre ! » (*F*, p. 160)

Les filiations retrouvent leur sens dans l’expression du nomadisme. *Je marche donc nous sommes*, pourrait-on écrire, tant le personnage mouawadien se définit à présent dans le mouvement, incité à l’éprouver par les legs de son ascendance. De ce fait, s’inscrit dans cet exil un retour à l’identité individuelle et collective. Edouard Glissant confirmait d’ailleurs déjà, dans sa *Poétique de la Relation*, les liens entre le voyage et l’identité :

« Alors le déracinement peut concourir à l’identité, l’exil se révéler profitable, quand ils sont vécus non pas comme une expansion de territoire (un nomadisme en flèche) mais comme une recherche de l’Autre (par nomadisme circulaire). L’imaginaire de la totalité permet ces détours, qui éloignent du totalitarisme.⁵⁹⁴ »

L’exil n’est plus à comprendre par le seul prisme des conquêtes et des colonisations de territoires. D’ailleurs, il s’agit bien dans la dramaturgie mouawadienne d’un « nomadisme circulaire » invitant les jeunes personnages à s’ouvrir au monde et à l’autre. Ici, l’identité du sujet n’est plus cloisonnée et réduite au nom du parent et, par extension, aux défauts de la transmission, mais se révèle transcendée par l’expérience du déplacement et devient plurielle. Les identités (celles du sujet et, indirectement, celles de ses ascendant.e.s) s’ouvrent au devenir et au cosmopolitisme. Les filiations qui, nous le comprenons, autorisent l’émancipation des personnages, s’inscrivent dorénavant dans une poétique du métissage. Jeanne et Simon, à titre d’exemple, sont aussi Jannaane et Sarwane. Loup n’est pas uniquement la fille d’Aimée mais doit aussi son existence à l’aviateur américain David A. Sturton (*F*, p. 150), etc. En bref, le rapport que les personnages construisent à présent avec le réel est la conséquence directe des découvertes de leur passé. Il semble maintenant impossible de les réduire à une identité singulière, à leur patronyme, puisqu’ils portent en eux les exils de leurs ancêtres, qu’ils poursuivent sciemment. Ainsi cherchent-ils volontairement « à établir des passerelles entre passé et présent, entre Orient et Occident, et promouvoir la culture du dialogue en vue de contribuer à la construction

⁵⁹⁴ GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation, Poétique III, op. cit.*, p. 30.

d'une société cosmopolite universelle.⁵⁹⁵ » La déterritorialisation des filiations s'écrit telle une invitation au dialogue, à la multiculturalité et autorise la pluralité des identités. Il conviendra alors, dans les tragédies mouawadiennes, de parler de « filiations monde » puisqu'elles enjambent allègrement les frontières et autorisent à une réflexion sur la manière dont nous habitons et construisons nos rapports à l'altérité.

En effet, et pour finir, il est aisé de saisir que les épopées de la filiation à l'œuvre dans nos pièces ont su « réparer », pourrait-on dire, ce qui avait été fracturé, brisé par les guerres et les massacres du passé. L'enquête filiale et l'ouverture à l'autre se présentent alors comme une manière de dépasser la violence, voire de s'en affranchir. Cette hypothèse peut paraître, nous l'avouons, si ce n'est utopiste, du moins exagérément humaniste. Il est vrai que les quêtes des origines et les odyssees ne peuvent se présenter comme des motifs suffisants pour effacer entièrement les traumatismes et consoler des générations de disparus. Néanmoins, le fait d'inscrire ces filiations dans le sillage d'un exil et d'un déplacement continus, qui soient revendiqués et assumés, offre la possibilité de créer de nouvelles communautés, de nouvelles familles et, par-là, de totalement se délier des turpitudes du passé. Edouard Glissant l'affirme clairement d'ailleurs, lorsqu'il rappelle :

« Pourtant, et voilà bien l'immense paradoxe, les livres fondateurs de communautés, l'Ancien Testament, l'*Iliade*, l'*Odyssee*, les Chansons de geste, les Sagas, l'*Énéide*, ou les épopées africaines, étaient des livres d'exil et souvent d'errance. Cette littérature épique est étonnement prophétique : elle dit la communauté [...].⁵⁹⁶ »

La lecture que nous pouvons proposer de cet extrait est double. En inscrivant ses tragédies de la filiation dans l'héritage des grandes épopées et des grands récits fondateurs, Wajdi Mouawad revendique, plus ou moins clairement, sa volonté de faire de son théâtre un art métisse, multiculturel et qui traverse les époques. Il s'agit, en quelque sorte, d'une « communauté littéraire », aussi rendue possible par l'intertextualité⁵⁹⁷. D'ailleurs, les mises en scène du dramaturge témoignent de ce réinvestissement symbolique des textes fondateurs. Le récit de la Torah est employé, à titre d'exemple, dans *Tous des oiseaux*. Ce dernier sert à ancrer la forme épique dans le drame⁵⁹⁸, en même temps qu'il matérialise

⁵⁹⁵ DARWICHE-JABBOUR, Zahida, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁹⁶ GLISSANT, Edouard, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁹⁷ Nous l'avons déjà expliqué, mais le drame mouawadien se nourrit des épopées d'antan : les tragédies du *Sang des promesses* fourmillent par exemple de références intertextuelles à l'*Iliade* et à l'*Odyssee*, le Chevalier de Guiromelan est quant à lui issu de la légende arthurienne, etc.

⁵⁹⁸ C'est le sens de l'extrait que lit le rabbin sur scène : « RABBIN. Merci. Donc. Je poursuis. « Nous avons été esclaves de Pharaon en Égypte et le Seigneur notre Dieu nous a fait sortir de là par sa main puissante et son bras

la séparation filiale⁵⁹⁹. Les emprunts aux textes fondateurs sont donc multiples, quels qu'en soient leur enjeux et finalités, dans les tragédies de la filiation. De plus, les réinvestissements fictionnels des grandes épopées apparaissent comme un moyen pour le dramaturge, à l'échelle de la fiction, de construire ses personnages et leurs filiations au fur et à mesure qu'ils errent et enquêtent. Cela fait naître, comme l'avoue Edouard Glissant, de nouvelles communautés (Énée n'est-il pas devenu le premier fondateur de Rome, après avoir fui Troie ?). En ce sens, les « filiations monde », qui parviendraient à trouver leur légitimité et leur raison d'être dans le mouvement, ne sont pas uniquement à percevoir comme constitutives d'une création dite « utopiste ». Au contraire, les tragédies de la filiation révèlent ce que l'exil *devrait être* : le moyen de créer une zone de contacts, un espace de co-présence, où se construisent de nouvelles relations, au sens glissantien du terme, ainsi que de nouvelles communautés et filiations. L'exil est peut-être ce qui donne cohérence aux lignages généalogiques et ce qui ouvre à l'altérité. Il s'agit dès lors d'imaginer une nouvelle manière d'habiter le monde, pour les protagonistes, qui s'« épuiseront [désormais] à la marche » (L, p. 144). L'anthropologue Michel Agier revient à ce propos, dans l'un de ses articles, sur une « dichotomie » essentielle à notre manière « d'habiter », justement, le monde :

« [...] finalement, ce que nous enseignent ces gens-là [les exilés] c'est que peut-être nous sommes tous des exilés, nous sommes tous des étrangers, les connaître c'est voir comme nous sommes proches. Il y a toujours un décalage dans les représentations que nous avons de nos existences comme des existences ancrées – la terre natale, la terre de ma famille, la maison familiale – et la conscience pragmatique que nous avons par ailleurs de vivre dans un monde qui n'a rien à voir avec cela, un monde de mobilité, de déplacement.⁶⁰⁰ »

Ce dernier soulève le fait qu'il est impossible de comprendre notre monde par le prisme d'« existences ancrées » dans les terres de l'enfance ; peut-être car nos origines ne nous définissent pas. Notre « conscience pragmatique » nous oblige en effet à affirmer que notre civilisation se construit – comme elle l'a d'ailleurs toujours fait – grâce à nos mouvements et à nos déplacements. Ces derniers, bien sûr, renforcent l'idée de « filiations

tendu. Et si le Saint n'avait pas fait sortir d'Égypte nos ancêtres, nous serions encore, nos enfants, nos petits-enfants, esclaves en Égypte. » (Tdo, p. 25) Ce passage est consciemment choisi par Wajdi Mouawad car il insiste sur l'exode du peuple juif, au lendemain de la libération des terres d'Égypte. Ainsi est-ce bien dans le déplacement que ce peuple a pu voir naître de nouvelles générations d'enfants, et donc de nouvelles communautés, à présent libres. Ce passage met pleinement en exergue la notion d'exil et de filiation.

⁵⁹⁹ Voir annexe 6.

⁶⁰⁰ AGIER, Michel, « Je me suis réfugié là ! », *Le sujet dans la cité. Revue internationale de recherche biographique*, « Habiter en étranger, lieux mouvements frontières », n°2, DELORY-MOMBERGER, Christine (dir.), 2011/1, p. 91.

monde », à savoir de lignages généalogiques qui « font le monde », le construisent et le structurent. Les tragédies de la filiation mouawadiennes n'en sont finalement que la réaffirmation. L'espace du théâtre, par la mise en scène des épopées filiales, nous invite dès lors, pour reprendre les termes de Gloria Anzaldua, à nous métamorphoser en « tortues », c'est-à-dire en citoyen.ne.s du monde qui, dans un déplacement éternel, n'ont de cesse de transporter leur « foyer sur le[ur] dos.⁶⁰¹ » En définitive, il ne s'agit pas, à travers l'exil, d'oublier d'où l'on vient mais plutôt de s'en servir pour imaginer de nouvelles manières d'habiter nos origines, nos identités et nos filiations.

⁶⁰¹ ANZALDUA, Gloria, *art. cit.*, p. 58.

CHAPITRE CINQUIÈME

De la quête des origines et des identités à celle des tombeaux : ensevelir pour faire renaître

I. DE L'ENFANCE À L'ÂGE ADULTE : LE PERSONNAGE AU CŒUR DE SON PROPRE VOYAGE INITIATIQUE

« Dès la naissance, par conséquent, l'être humain est en butte à la question de la relation entre ce qui est perçu objectivement et ce qui est conçu subjectivement.⁶⁰² »

Donald W. Winnicott

Avant d'analyser la manière dont ces filiations-monde s'établissent, entre autres, grâce à la rencontre avec l'autre, il convient d'étudier comment les quêtes des origines sont menées à leur terme. Autrement dit, ce chapitre aura pour enjeu de s'intéresser à la façon dont les personnages héritiers sortent du monde de l'enfance pour finalement, en inhumant le corps de leurs proches perdus, atteindre l'âge adulte. Ce processus de « maturité » et d'émancipation sera rendu possible d'une part car les deuils pourront être faits, d'autre part puisque les jeunes personnages parviennent, au fil de leur quête, à redonner du sens à leurs filiations.

Pour ce faire, commençons par relire les propos du psychanalyste britannique : deux mondes pourraient coexister au sein de chacun d'entre nous : celui qui est perçu « subjectivement » et celui que l'on dit « objectif ». Définissons-en immédiatement les enjeux : pour Donald W. Winnicott, dont les analyses éclaireront une grande partie de ce début de chapitre, tout enfant s'épanouit dans un monde « subjectif » qui est relié, de manière symbolique, au corps de la mère. En d'autres termes, l'enfant a l'illusion que « son sein à elle fait partie de lui⁶⁰³ », si bien que tout ce qui est perçu ne provient que d'un environnement *a priori* affectif et construit par le corps et la présence maternels. Tout l'enjeu de la croissance et de la maturité de l'enfant serait d'accéder à un monde « objectif », c'est-à-dire dégagé de la mère (ou de la figure parentale) et dans lequel il pourrait évoluer, si l'on schématise, en parfaite autonomie. Cette émancipation

⁶⁰² WINNICOTT, Donald W., *Les Objets transitionnels*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2017, p. 54.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 53.

progressive pourrait alors se réaliser grâce à ce que le psychanalyste nomme des « objets » et des « phénomènes » transitionnels, qui permettent à l'enfant de devenir adulte.

C'est précisément ce processus d'émancipation affective et cognitive qui nous intéresse dans notre lecture des tragédies de la filiation car, comme le précise lui-même Boon, dans *Assoiffés* : « BOON. [...] Une soif me faisai[i]t comprendre que ce monde magnifique, lié à l'enfance que je portais en moi, était en train de mourir à force de dureté.⁶⁰⁴ » D'ailleurs, souvent, dans les fables de Wajdi Mouawad, les personnages apparaissent comme des enfants qui, après la mort de leur(s) parent(s), vont devoir s'émanciper et devenir adultes. Les propos de Boon le confirment : le monde magnifique de l'enfance (qui est « subjectif ») s'estompe par le biais de successives désillusions, ce qui l'amène à faire état de la « dureté » du monde (la perception en est « objective »). Par ailleurs, il faut noter que certaines études ont déjà proposé des pistes de réflexion quant à la mise en scène de l'enfance dans les textes de Wajdi Mouawad. C'est par exemple le cas du mémoire de recherche de Marie Jacomino, *L'Image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques et mises en scène*⁶⁰⁵ qui étudie, entre autres, la manière dont le regard de l'enfant s'estompe à l'âge adulte et, surtout, quelles peuvent en être les conséquences. Ce sont donc des analyses qui tendent avant tout à observer comment deux mondes opposés, oxymoriques (celui la violence adulte et de la « candeur » enfantine) sont mis en tension dans la dramaturgie mouawadienne⁶⁰⁶.

En ce qui nous concerne, il s'agira plutôt de démontrer que la mort des parents, faisant symboliquement de nos personnages des enfants « déprivés⁶⁰⁷ », exige d'eux un départ et un exil les contraignant à se construire en tant qu'adultes. En d'autres termes, si le chapitre précédent a été l'occasion de tenter de démontrer la manière dont les

⁶⁰⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Assoiffés*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2007, p. 25.

⁶⁰⁵ JACOMINO, Marie, *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques, et mises en scène*, mémoire de recherche de Master II Lettres et Arts, spécialité « Arts du spectacle – Théâtre européen », effectué sous la direction d'Ariane Martinez, Université Stendhal (Grenoble 3), 2011-2012.

⁶⁰⁶ On retiendra notamment cet extrait qui résume de manière efficace les enjeux de la démonstration de Marie Jacomino : « La patrie des enfants, envahie par la bêtise des parents, les dépossède de leur droit au bonheur pour lequel ils sont prêts à mourir. Enfants et adultes, peints comme deux mondes opposés, voient les seconds oublier ce qu'ils étaient – d'où ils venaient. », *ibid.*, p. 47.

⁶⁰⁷ Le terme « déprivation » correspond, dans notre cas, à la perte, pour un enfant, de son environnement social et familial. Si nous souhaitons aller plus loin, Dominique Caïtucoli en rappelle les enjeux principaux : « Winnicott définit la *déprivation* comme la « perte de quelque chose de bon, qui a été positif dans l'expérience de l'enfant jusqu'à une certaine date, et qui lui a été retiré. Ce retrait a dépassé la durée pendant laquelle l'enfant est capable d'en maintenir le souvenir vivant. La définition complète de la déprivation couvre à la fois le précoce et le tardif, à la fois le coup d'aiguille du traumatisme et l'état traumatique durable et aussi ce qui est presque normal et ce qui est indiscutablement anormal. » », CAÏTUCOLI, Dominique, « Winnicott : voler, détruire, l'appel au secours », in *Le Coq-Héron*, « Sur les traces de Winnicott », n°173, Judith Dupont (dir.), 2003, p. 36.

transmissions trouées ont été un moyen, pour les héritier.ère.s, de s'ouvrir à de nouvelles filiations pour refonder leurs identités, il conviendra maintenant d'étudier la quête de l'origine, en parallèle, comme une quête de l'âge adulte. Ainsi est-ce le motif de l'ensevelissement qui semble pertinent, et nous tâcherons de saisir, en nous appuyant, entre autres, sur quelques travaux psychanalytiques du XXe siècle⁶⁰⁸, la manière dont la disparition de l'enfance est un moyen, pour les personnages, de devenir adulte et de pouvoir se construire, par conséquent, selon un dernier processus d'émancipation.

I.1. Lectures psychanalytiques de la quête : abandonner ses « objets transitionnels »

Le premier constat à établir semble que les personnages de Wajdi Mouawad, pour la plupart et à l'exception peut-être de *Pacamambo*, sont de jeunes adultes⁶⁰⁹. En ce sens, et logiquement, ils ne sont plus des enfants bien qu'ils se comportent comme tels. Afin de pouvoir le démontrer, revenons sur l'étymologie même du terme « enfant », qui provient du latin *infans*, *-antis* et qui signifie : « celui qui ne parle pas, jeune enfant » [...] dérivé du participe présent de *fari*, « parler », avec le préfixe *in-* à valeur négative.⁶¹⁰ » Néanmoins, le sémantisme étymologique fondé sur la possibilité de pouvoir parler, ou non, paraît insuffisant puisque l'enfant, précise l'Académie française, est aussi un « garçon ou [une] fille de six à quinze ans environ » ou « garçon ou fille qui n'a pas encore atteint l'âge de l'adolescence. » Nous pouvons dès lors admettre l'hypothèse que nos personnages se conduisent *comme* des enfants pour deux raisons principales : leur maîtrise du langage, si elle n'est pas absente, demeure partielle, fragile, répétitive ; en même temps qu'ils témoignent de comportements enfantins, principalement fondés sur l'incapacité de pouvoir contrôler leurs pulsions. Prenons, à titre d'exemple, le personnage de Nelly dans *Journée de noces chez les Cromagnons*. Cette dernière doit se marier prochainement et, nous nous en doutons, n'est donc plus une enfant. Pourtant, elle s'exprime, lors de la scène d'exposition, à l'aide d'un langage marqué du sceau de la répétition : « VOIX DE NELLY. Quand est-ce qu'on va monter à Berdawné ? Vendredi prochain ? », avant de demander, à nouveau : « Quand est-ce qu'on va monter à Berdawné ? » (*Jdn*, p. 15) Cette question, répétée pas moins de treize fois, insiste sur son

⁶⁰⁸ La pertinence de l'emploi de ces outils a été justifiée dans l'introduction de ce propos, à laquelle il est possible de se référer au besoin.

⁶⁰⁹ Nous nous intéressons dans ce travail aux tragédies de la filiation, c'est-à-dire aux fables qui mettent en scène une quête des origines et qui obligent les personnages à une enquête intro- et rétrospective sur leur ascendance. L'exemple de *Pacamambo*, quant à lui, est à la marge car le personnage principal est un enfant dont le deuil ne répond pas exactement aux enjeux des tragédies de la filiation tel que nous les avons d'ores et déjà définis.

⁶¹⁰ Ressource consultable en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E1534>

impossibilité à s'exprimer de manière claire et cohérente. Si l'on considère donc l'hypothèse que le langage d'un adulte est en mesure de faire sens, celui de Nelly échappe en partie à cette règle, faisant d'elle une enfant impatiente qui, sans arrêt, interrompt les autres pour poser sa question. Cette circularité langagière est par ailleurs (et surtout) renforcée par le fait que les personnages se trouvent partagés, au début des tragédies de la filiation, entre deux visions du monde : celle qui est fantasmée, sécurisée, et reliée à la figure du parent et celle d'un monde objectif, communément partagé et qui leur est inconnu. Cependant, comme déjà constaté, la figure parentale disparaît souvent au début des fables. Les personnages sont alors confrontés à un changement brutal de leur environnement affectif et entrent, tout aussi brutalement, dans un état de « déprivation affective », à savoir d'une privation de leur « environnement familial⁶¹¹ ». Dès lors, et malgré le fait qu'ils soient de jeunes adultes, les personnages à présent confrontés à l'absence de repères parentaux, aussi fragiles soient-ils, réagissent *comme* des enfants. Cela s'exprime principalement par l'irruption de la colère, comme l'évoque le psychanalyste : « La colère elle-même [...] indique que, pour l'instant, l'enfant⁶¹² forme un tout et perçoit le conflit entre ce qu'il peut imaginer et ce qu'il peut découvrir dans la réalité qu'on appelle partagée.⁶¹³ » La mort du parent révèle bien, chez les jeunes générations, le clivage entre le monde de l'intime, centré sur la figure de l'ascendance, et le monde partagé par l'ensemble des êtres humains et ainsi ouvert sur le monde. Cette scission, *a fortiori* incomprise, déclenche donc des mécanismes visant à exprimer l'instabilité des personnages. C'est le cas de Simon qui, au lendemain de la mort de sa mère, ne peut réagir que par la colère : « 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 ! La vieille salope ! L'enculée de sa race ! [...]. » (*I*, p. 19) Le personnage *décompense* ici et le recours à l'insulte excessive témoigne ni plus ni moins du dévoilement d'un nouveau monde « objectif » qui lui était jusqu'alors inconnu. Cette pulsion agressive (provoquée par une nouvelle contrainte : la mort de Nawal Marwan) n'est pas encore intériorisée par ce que Sigmund Freud nomme, quant à lui, le « Surmoi⁶¹⁴ », à savoir le siège des

⁶¹¹ WINNICOTT, Donald W., *op. cit.*, p. 79.

⁶¹² Selon le psychanalyste, l'enfant commence à se rendre compte du clivage « monde subjectif » / « monde objectif » dès « quatre, six, huit, douze mois », *ibid.*, p. 35, tandis que l'exemple d'enfant le plus âgé qu'il mentionne dans son étude est celui d'Angus, qui a « onze ans et neuf mois », *ibid.*, p. 46. Par souci de cohérence, nous utiliserons donc le terme « enfant » pour qualifier un individu dont l'âge se situerait dans l'intervalle de quelques mois à douze ans tout au plus.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 87.

⁶¹⁴ Voir tel que défini par Sigmund Freud, in *Le Moi et le ça*, Paris, PUF, 2011.

mécanismes de renoncement aux pulsions. Tout l'intérêt de la quête des jumeaux sera alors, pour Simon entre autres, d'habiter progressivement le monde objectif et partagé et, ce faisant, de devenir adulte.

Il est également nécessaire de recentrer le propos, en quelques lignes, sur la première pièce de la tétralogie, *Littoral*, puisqu'elle a déjà nourri plusieurs travaux de recherche en lien avec la psychanalyse. Il faut dire que la scène d'exposition est révélatrice puisque Wilfrid apprend la mort de son père au téléphone, au moment même de l'éjaculation, comme il l'avoue lui-même : « WILFRID. [...] 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 ? » (*L*, p. 14) Cette scène a déjà été interprétée, notamment par Virginie Rubira qui y voit, comme elle l'explique dans *Les Mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, le meurtre symbolique du père, permettant au fils de revendiquer son identité par l'acte sexuel : « Wilfrid commence son récit au juge par le moment où, en pleine éjaculation, il apprend la mort de son père par téléphone, comme un acte sexuel à distance. Est-ce une manière de tuer le père en affirmant son identité ?⁶¹⁵ » Cette scène serait l'occasion de représenter un personnage en proie au complexe d'Œdipe, tel que théorisé par Sigmund Freud, et qui commettrait inconsciemment un parricide en même temps qu'il prendrait sa place – puisqu'en éjaculant, il deviendrait procréateur. Il nous semble pourtant que l'inverse se produit peut-être ici. Ce qu'il faut souligner est davantage le choc que provoque l'annonce de la mort du père chez son fils, qui lie d'ailleurs de manière substantielle la relation charnelle et le trauma vécu. En d'autres termes, Wilfrid est condamné à faire l'expérience de sa sexualité en pensant, constamment, à la mort de son père. Intéressons-nous, afin de démontrer cela, à la scène « Peep show » pendant laquelle Wilfrid regarde un film pornographique sans parvenir à jouir :

« WILFRID. Je voyais mon père à poil dans un frigo et pas la moindre armure pour affronter une telle tempête ni dans la tête ni dans les mains ! C'était le même tintamarre, Dringallovenezvotrepèreestmort, alors j'ai marché et le seul endroit ouvert où j'ai pu me changer les idées c'est au fond d'une cabine de Peep Show. J'ai défait mon pantalon sans possibilité de retour et me suis agrippé à mon sexe comme on s'agrippe à un dernier espoir [...]. » (*L*, p. 17)

C'est parce qu'il pense au coup de téléphone que le fils ressent, comme par voie de conséquence, la nécessité de revenir à une forme première de sexualité : s'accrocher à son

⁶¹⁵ RUBIRA, Virginie, *Les Mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, op. cit., p. 27.

pénis. Toutefois le plaisir masturbatoire, qu'éprouve par ailleurs le client qui partage la cabine avec Wilfrid, disparaît chez ce dernier. Il paraît en effet entravé par la remémoration de l'annonce de la mort du père. Le personnage est donc aux prises avec un trauma pour l'heure insurmontable, en ce qu'il fait constamment retour et le paralyse sans cesse. En ce sens, il s'agrippe « à [s]on sexe comme on s'agrippe à un dernier espoir » : Wilfrid est incapable de se masturber parce que son deuil et son trauma l'empêchent, entre autres, de retrouver du plaisir. C'est sur ce point que les propos de Virginie Rubira doivent être dépassés. Cette intrusion de la mort (*Thanatos*) dans le désir (*Eros*) témoigne surtout, à notre avis, de la « castration » symbolique de Wilfrid qui, à présent, est incapable d'éjaculer de nouveau et, symboliquement, de donner la vie. La mort d'Ismail le prive de sa capacité à procréer et à devenir père. François Ouellet rappelle à ce propos les cinq angoisses primaires théorisées par Sigmund Freud :

« Freud cite cinq angoisses primaires, universelles et potentiellement traumatisantes pour tout un chacun : la naissance, l'angoisse de castration, la perte de l'objet aimé, la perte de l'amour venant de l'objet et finalement la plus accablante de toutes, l'angoisse d'anéantissement.⁶¹⁶ »

La question de la castration est soulevée et est bien reliée à celle du traumatisme. Nous ne chercherons pas à dresser l'historique de la notion « d'angoisse de la castration » tant elle est complexe et a évolué depuis Sigmund Freud jusqu'à, par exemple, Donald Winnicott. Ce qui importe en revanche est de se rendre compte que cette angoisse se matérialise chez Wilfrid au moment de la perte du père et, ainsi, du passage d'un monde « subjectif » à un monde « objectif ». Cette période de latence, angoissante et paralysante pour le personnage, le fait se replier sur le seul organe auquel il peut s'accrocher, son sexe, même si ce dernier est une façon de revivre, tel un cercle vicieux, la mort de son père. L'unique solution qui s'offre alors au personnage pour assimiler son trauma, retrouver son désir et, *in fine*, se reconstruire en tant qu'individu adulte et procréateur, est de s'ouvrir au monde et au voyage. Le déplacement et la quête d'un lieu pour enterrer le corps d'Ismail se présentent corollairement comme un moyen d'ensevelir sa propre enfance, pour devenir adulte. François Ouellet déclare d'ailleurs à cet égard :

« La mort du père [...] engage Wilfrid dans une quête vers l'âge d'homme et détermine sa volonté de refonder la filiation, geste sacré qui est à la mesure de l'histoire de tout un peuple [...]. La mort du père apparaît ainsi comme un

⁶¹⁶ OUELLET, François, « Wajdi Mouawad et l'insoutenable violence du manque », *Les Récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, KÉGLE, Christiane, GODIN, Richard (dir.), Presses Universitaires de Laval, 2007, p. 47.

traumatisme qui provoque la prise en charge par Wilfrid de son propre destin, mais qui contient potentiellement la solution permettant d'en sortir.⁶¹⁷ »

Ainsi s'agit-il, par la quête, de dépasser son trauma afin de devenir adulte et de pouvoir à nouveau retrouver ses « capacités » de procréer et, par conséquent, de pouvoir refonder une filiation. Le retour au pays natal de l'un permet dès lors à l'autre de se reconstruire et de s'émanciper.

En ce sens, l'un des enjeux des quêtes des personnages sera de dépasser les premiers traumatismes de l'enfance et ainsi d'accéder à un monde « objectif », partagé par le commun des mortels. Pour ce faire, les héritier.ère.s se dotent d'objets transitionnels qui leur permettent, d'une part, de pouvoir faire le deuil du parent et, d'autre part, de s'ouvrir à un monde qu'ils ne connaissent pas. Les notions d'« objets » et de « phénomènes transitionnels » ont été théorisées par le psychanalyste britannique Donald W. Winnicott dans la première moitié du XXe, au regard, entre autres, des violences engendrées par les deux conflits mondiaux⁶¹⁸. Il s'agit pour l'enfant de se séparer progressivement du sein de la mère (ou de la figure faisant office de parent) par l'intermédiaire d'un « objet transitionnel », souvent représenté sous la forme d'une peluche, d'un nounours, etc., pour progressivement accéder à un monde dans lequel la figure parentale ne serait plus le centre. Cet objet est, pour Donald W. Winnicott, « the first not-me possession », à savoir, « la première possession « non-moi⁶¹⁹ », soit le premier objet que l'enfant admet comme *n'étant pas lui tout en étant à lui*. Cet objet lui confère un substitut de la sécurité maternelle et calme ses angoisses, en même temps qu'il lui offre la possibilité, dans un « espace transitionnel » entre le corps du parent et le monde « objectif », de grandir. Gisèle Harrus-Révidi en propose la définition suivante :

« Il [l'objet transitionnel] est passionnément aimé, passionnément détruit, mais il doit survivre à tout prix si l'enfant le souhaite (que de pleurs et de hurlements si une partie venait à en être détachée !). L'objet n'est donc pas lui, mais durant un certain laps de temps ce peut être son propre pied. Il n'est pas sa mère non plus. Il n'existe pas dans le vide, il est dans un espace transitionnel, entre la subjectivité totale et le début de l'objectivité, entre la dépendance absolue, la dépendance relative et l'indépendance. Quand l'enfant atteint une forme d'indépendance, alors l'objet

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

⁶¹⁸ C'est en tout cas ce que précise Gisèle Harrus-Révidi dans la préface de l'ouvrage : « Ce que démontrent, bien sûr, l'Europe et la France de 1870 à 1940, avec le passage 1914-1918 et les poésies apprises en classe comme « Maman tu es toute petite, tu portes un bonnet blanc... », ces mères héroïques qui couvraient leurs fils pour devoir les envoyer, toujours avec le même héroïsme, se faire tuer à la guerre... [...] La « découverte » de l'objet transitionnel est le résultat d'une rencontre, celle d'un pédiatre particulièrement sensible et intuitif, Donald Woods Winnicott, et de la guerre. », *ibid.*, p., 7-8.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

s'évanouit dans les limbes, ne suscitant plus qu'un sourire condescendant à l'occasion de retrouvailles.⁶²⁰ »

À la lumière de ces propos, étudions à présent comment les personnages de Wajdi Mouawad se servent aussi d'objets transitionnels afin de quitter leur monde « subjectif ». Le premier exemple que nous pourrions proposer est celui des *Larmes d'Œdipe*, dans lequel Œdipe se sert d'Antigone, sa fille, pour le conduire d'un monde à l'autre⁶²¹. Le descendant des Labdacides l'énonce d'ailleurs dès sa première réplique dans la pièce : « ŒDIPE. Toi qui marches à mes côtés depuis le premier jour [...] arrête-toi et écoute. » (*Les Larmes*, p.13) Remarquons que le « premier jour » dont il est question n'est évidemment pas celui de la naissance mais bien le jour où Œdipe, l'homme aux yeux crevés, a quitté Thèbes pour trouver un endroit où mourir. Ce départ de la ville natale correspond, semble-t-il, à une première phase de désillusion qui conduit le personnage vers un accès à un monde partagé et objectif, dégagé de son ancrage maternel et incestueux (et filial) pour trouver, dans ce cas, le repos éternel. Antigone apparaît dès lors comme un personnage-guide et qui, dans ce que Donald W. Winnicott nomme « l'aire intermédiaire », le mène symboliquement au monde adulte, ou, du moins, à celui de la mort⁶²². La quête des origines (ou de la mort dans le cas d'Œdipe), chez Wajdi Mouawad, se présente comme un espace, un « territoire neutre⁶²³ », dans lequel les personnages font, en devenant « conscient[s] de ce qui [leur] arrive⁶²⁴ », l'expérience de leur propre émancipation. C'est aussi le cas dans *Incendies*, pièce dans laquelle ce sont les indices transmis par Nawal Marwan qui vont être un moyen de découvrir la vérité. Ainsi « la veste en toile verte avec l'inscription 72 à l'endos » et « le cahier rouge » (*I*, p. 17) deviennent-ils de véritables « objets transitionnels » qui, « premières possessions « non-moi » », se présentent aux descendants comme une façon d'accéder à un monde objectif

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

⁶²¹ Contrairement à ce qu'avoue Gisèle Herrus-Révidi, Donald W. Winnicott a tendance à accepter la mère – ou, dans une acception que nous souhaitons plus large, un membre de la famille – comme un possible objet transitionnel : « Il me faut mentionner le fait qu'il n'existe parfois pas d'objet transitionnel si ce n'est la mère elle-même », *ibid.*, p. 37.

⁶²² S'il faut résumer : pour aller d'un monde « subjectif » à un monde « objectif », les personnages (qui se conduisent comme des enfants) traversent une « aire intermédiaire » qui est « indispensable à l'instauration d'une relation entre l'enfant et le monde », *ibid.*, p. 59. Dans cet espace, le sujet s'ouvre au monde et se détache du corps maternel ce qui, pour le psychanalyste, lui permet aussi de s'ouvrir, entre autres, à « une aire d'expérience qui n'est pas contestée (les arts, la religion, etc.) », *ibid.* Logiquement, ce sont bel et bien les « objets » et « phénomènes transitionnels » qui vont construire cette « aire intermédiaire », aussi nommée « espace transitionnel », dans laquelle l'enfant n'aura pas à se « justifier ».

Nous proposons par ailleurs, en annexe 7, une série de schémas venant illustrer les différents arguments que nous exposerons dans cette partie de la démonstration.

⁶²³ WINNICOTT, Donald W., *op. cit.*, p. 106.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 84.

et partagé, finalement dégagé de la présence maternelle. La dernière scène de la pièce le prouve d'ailleurs, notamment lorsque Nawal affirme :

« NAWAL. [...] Vous avez ouvert l'enveloppe, vous avez brisé le silence
Gravez mon nom sur la pierre
Et posez la pierre sur ma tombe.
Votre mère. » (*I*, p. 132)

Le corps de la mère est prêt à être enterré comme l'enfance des personnages qui semble, elle aussi, avoir été symboliquement ensevelie. En écoutant « le silence de leur mère » (*I*, p. 132), les jumeaux, devenus adultes, sont en mesure de lui pardonner et d'entendre, enfin, ce qu'elle voulait leur dire. Simon n'apparaît plus comme un être dominé par ses pulsions, mais est ici suffisamment distancié de la présence maternelle pour, depuis le monde objectif, l'écouter et la comprendre. Le dernier exemple dont il faut faire mention, puisqu'il est le plus significatif, est à nouveau celui de *Littoral*. Revenons, pour commencer, à la scène du Peep Show. Wilfrid, toujours tétanisé, a l'air aussi désespéré tandis que son voisin prend du plaisir. Le Chevalier de Guiromelan intervient alors pour la première fois :

« LE CLIENT. Ah shit ! Look at that !! I'm slipping into you ! Oh yeah, suck me now, yeah, oh God ! I'm coming, I'm coming, yeah, harder, harder... Ah God ! Ah God !

Il jouit par saccades.

Un chevalier, épée à la main, surgit et décapite le client. » (*L*, p. 18-19)

Présence visiblement fantasmée par Wilfrid, puisque le Chevalier se qualifie lui-même de « rêve » (*L*, p. 116), il apparaît néanmoins comme un « objet transitionnel » car il protège le jeune personnage, tout au long de la pièce, notamment quand ce dernier sera confronté à des situations trop violentes pour être vécues. Au lendemain de la mort de son père, Wilfrid produit une image mentale, un fantasme (ce que Mélanie Klein aurait certainement nommé « un objet interne⁶²⁵ ») qui, à la manière d'une présence paternelle, protège Wilfrid tout en l'accompagnant vers un monde « objectif ». Ce dernier fait finalement du Chevalier, et à la manière d'une peluche par exemple, un refuge pour se protéger du réel. Les exemples sont nombreux à commencer par le moment où Hakim, le chef de guerre, fait la narration d'épisodes de guerre d'une extrême violence. Wilfrid, ne pouvant soutenir ce récit, demande au Chevalier d'intervenir : « WILFRID. Arrêtez !!! /

⁶²⁵ WINNICOTT, Donald W., *op. cit.*, p. 48. Ce dernier explique que l'objet interne, tel que défini par Mélanie Klein, est un « concept mental », une « possession » intérieure sans être un « objet externe » comme l'est généralement un « objet transitionnel ». Il nous semble néanmoins que, dans *Littoral*, l'objet interne fonctionne à la manière d'un objet transitionnel traditionnel.

Wilfrid hurle. Le chevalier Guiromelan apparaît. Il décapite Hakim. » (L, p. 29) Cette présence fantasmée, d'ailleurs héritée de l'enfance⁶²⁶, le protège. Mais, tandis que Wilfrid traverse le pays d'Ismail (l'espace transitionnel, donc), sa relation avec le Chevalier s'estompe. Le personnage doute et remet en question l'utilité de son « objet transitionnel ». En somme, il devient adulte :

« WILFRID. Chevalier Guiromelan, aide-moi. C'est trop lourd.
LE CHEVALIER. Wilfrid, tu me demandes de te secourir pour des choses contre lesquelles je ne peux rien. [...]
WILFRID. À quoi tu sers alors si tu n'es pas capable de changer le monde ? » (L, p. 87)

Le fils d'Ismail se rend progressivement compte que le Chevalier est et restera un « simple objet interne » et qu'il devra, seul, affronter le monde. De ce fait, le processus d'émancipation est progressif⁶²⁷ car ce n'est qu'à la fin de la pièce, après plusieurs phases de désillusions, que la séparation a lieu :

« LE CHEVALIER. Tu m'as appelé, Wilfrid ? [...] Je sais ce que tu veux me dire.
WILFRID. J'ai besoin de le dire.
LE CHEVALIER. Ça va me faire mal pour rien. (*Pause.*) C'est fini alors ?
WILFRID. Oui. C'est fini.
LE CHEVALIER. Tu es devenu grand. Ne pleure pas. [...] Je ne pourrai pas te laisser.
WILFRID. Ne t'inquiète pas. J'ai bien appris ce que tu m'as montré. Appris à mourir surtout, qui est la plus grande leçon, mais maintenant je dois faire le dur apprentissage de la vie et pour ça, je dois être seul, sans filet, sans rien, je dois marcher dans le vide à mon tour [...] Tu vois, je ne te demande pas de partir, je ne cherche pas non plus à te quitter, au contraire, je veux que tu vives si ancré en moi que nous ne soyons plus en mesure de nous voir. [...] L'enfance est terminée, chevalier, et tu vas me manquer. » (L, p. 140)

Wilfrid et le Chevalier marquent ici leur séparation, bien que le lexique de la douleur témoigne de la difficulté de chacun à se quitter. Pourtant, le jeune personnage semble déterminé puisqu'il a appris à faire « mourir » son enfance. Il souhaite se conduire tel un adulte et faire, de manière solitaire, l'expérience de la vie. Par conséquent, cette séparation ne se traduit pas tant par un éloignement que par une fusion, une intériorisation du Chevalier dans le psychisme de Wilfrid. Pour le dire autrement, ce dernier n'oublie pas le rêve qui l'accompagne, mais désire plutôt le faire vivre « ancré en lui ». C'est

⁶²⁶ Le Chevalier l'avoue lui-même : « Quand tu étais petit, nous combattions les monstres cachés dans le couloir qui menait à la cuisine [...]. » (L, p. 29)

⁶²⁷ Wilfrid remet en cause l'utilité de cet « objet transitionnel » et s'émancipe au fur et à mesure de sa quête. C'est par exemple le cas, de nouveau, lorsque Wilfrid et le Chevalier s'écharpent à la scène 32 : « WILFRID. Ta gueule ! Va-t'en, chevalier, je ne crois plus au film, je ne crois plus à rien. Ne prends pas ça personnel, mais je commence à être fatigué de traîner un rêve avec moi pour me sentir moins seul ! » (L, p. 102)

d'ailleurs, comme l'avoue Donald W. Winnicott, de cette manière qu'un enfant se sépare traditionnellement de son « objet transitionnel » :

« Cet objet est voué au désinvestissement progressif, de sorte qu'avec les années il n'est pas tant oublié que relégué dans les limbes. [...] Il n'est pas oublié, et on ne porte pas son deuil. Il perd sa signification, et ce, parce que les phénomènes transitionnels sont devenus diffus, se sont répandus sur tout le territoire intermédiaire qui se situe entre « la réalité psychique intérieure » et « le monde extérieur dans la perception commune à deux personnes » ; autrement dit, parce qu'ils recouvrent tout le domaine de la culture.⁶²⁸ »

De la même manière qu'un bout de tissu perdrait sa signification, le Chevalier perd la sienne puisqu'il demeure à présent inutile à la vie de Wilfrid. La fin de l'enfance se traduit, dans *Littoral*, par l'intériorisation des « objets » et des « phénomènes transitionnels » qui sont un moyen pour le fils d'Ismail d'accéder à un monde « partagé » et « objectif », dans lequel il évoluera désormais différemment. Pas de deuil finalement, mais une sorte de fusion de l'enfance dans l'âme adulte, façon de faire advenir le domaine de la culture et de faire l'expérience du réel « sans filet ». Les personnages des tragédies de la filiation s'émancipent peu à peu, en définitive, jusqu'à pouvoir être en mesure de repenser leur manière d'habiter le monde et de s'émanciper de la figure parentale.

I.2. Transgresser l'autorité : se présenter au monde en tant qu'adulte

Mais les facteurs d'émancipation sont multiples pour les personnages de Wajdi Mouawad et il faut à présent, si l'on souhaite être exhaustif, s'intéresser au motif de la transgression. Depuis les premiers textes, les fils et les filles n'ont de cesse d'enfreindre l'autorité de leur parent – et, le plus souvent, celle du père – afin de faire leurs choix propres et, parfois, de pouvoir s'affirmer en tant qu'adultes. La tragédie grecque fourmille à cet égard d'outrepassements de la loi paternelle. Le cas d'Œdipe est révélateur, lui qui, en tuant son père, transgresse d'une part l'oracle dont il avait pourtant la connaissance et, d'autre part, fait taire, par le biais du parricide, la parole du père⁶²⁹. Antigone, dans la pièce éponyme, s'oppose à Créon, père de la cité, au péril de sa vie. Bien plus tard, d'autres textes fondateurs placeront au centre de leur propos le motif de la transgression qui, il faut l'admettre, se construit au fil du temps comme un réel *topos* de création. Pensons à Adam et Eve qui, dans l'*Ancien Testament*, goûtent malgré l'interdiction au « fruit de l'arbre et de la connaissance du bien et du mal.⁶³⁰ » Ici, l'acte de transgression

⁶²⁸ WINNICOTT, Donald W., *op. cit.*, p. 38.

⁶²⁹ SOPHOCLE, *Tragédies complètes, Œdipe-Roi*, *op. cit.*, p. 212.

⁶³⁰ *La Bible*, *op. cit.*, Gn 2, 17.

relève d'un double processus : il est opposition en même temps que révélation. En effet, le péché ne tient pas compte des prescriptions du « Père éternel » (sa parole est abolie : là est l'opposition) mais il est un moyen pour les deux amants de recouvrer la vue et de se découvrir nus (le péché révèle). Ce dévoilement de la réalité peut être, en quelque sorte, analysé comme l'entrée des personnages dans le monde « adulte » puisqu'à présent mortels et rejetés de l'Eden (monde de la pureté, de l'insouciance⁶³¹) ils devront aussi se confronter à la douleur et à la souffrance. En bref, Wajdi Mouawad « n'invente rien » en intégrant à ses fables le motif de la transgression. Néanmoins, ce dernier apparaît comme un outil dramatique et dramaturgique fort utile à l'écrivain puisqu'il rend sensible le processus d'émancipation des personnages. Pour en analyser les enjeux, nous nous intéresserons à *Tous des oiseaux*, tragédie dans laquelle Eitan transgresse allègrement la parole de David. Toutefois, et pour clarifier le propos, relisons les théories de Michel Foucault qui, dans *Dits et écrits I, 1954-1975* propose quelques théories définitionnelles intéressantes de ce qu'on nomme aujourd'hui « la transgression ». Selon le philosophe, cette notion a tout d'abord à voir avec la sexualité. Elle est en effet définie comme « une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens positif au sacré⁶³² ». Transgression et sacralité seraient ici intimement liées (et, d'ailleurs, la parole du « Père » n'est-elle pas « sacrée » ?) même s'il nous semble hasardeux de réduire la portée de ses deux termes à leur relation et complémentarité sémantiques. Ainsi, Michel Foucault explique-t-il encore :

« La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. [...] La transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle la conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu'elle exclut [...]. Et pourtant, en ce moment de pure violence, vers quoi la transgression se déchaîne-t-elle, sinon vers ce qui l'enchaîne, vers la limite de ce qui s'y trouve enclos ?⁶³³ »

Le fait de transgresser ne pourrait pas être défini par une rupture nette mais serait plutôt à considérer, toujours pour Michel Foucault, comme une « vrille⁶³⁴ », à la manière d'un éclair dans la nuit. La transgression concerne dès lors la limite et souhaite l'épuiser, la

⁶³¹ Le motif du « jardin » revient d'ailleurs parfois chez Wajdi Mouawad et renvoie au petit jardin de la maison au Liban. Allégorie de l'enfance, il se présente en opposition à la guerre et à l'exil qui sont, quant à elles, de brutales transitions vers l'âge adulte. Pensons par exemple à ces mots, issus de *Seuls* : « HARWAN. [...] Je ne vois jamais la guerre. Bon. Je dis que je ne me souviens de rien, c'est un peu excessif... mais disons que pour moi, le Liban, ça se résume au petit jardin que nous avions derrière notre maison à la montagne. » (*S*, p. 148)

⁶³² FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 262.

⁶³³ *Ibid.*, p. 264-265.

⁶³⁴ *Ibid.*

confronter à ses propres contradictions dans un mouvement qui, si l'on suit les termes du philosophe, conduirait *in fine* à un processus d'émancipation. Dans notre pièce, la « vrille » dont il est à présent question serait celle de la parole d'Eitan qui, en se déchaînant contre la limite qu'est la voix de son père, en épuise la portée et l'autorité. En effet, le premier moment transgressif se présente lorsque le fils, lors d'un repas familial en l'honneur de la Pâque juive, annonce son amour pour Wahida. En accord avec la métaphore foucauldienne, le discours du jeune homme correspond à cette « vrille », un moment éphémère qui, malgré tout, transgresse la parole paternelle et la contraint à s'épuiser elle-même, poussée jusqu'à sa propre limite :

« DAVID. J'ai trop de peine à l'entendre me dire ce qu'il me dit.
EITAN. Elle est arabe ? C'est ça ? [...] Elle n'est pas juive ?
DAVID. Ne me fais pas dire...
EITAN. C'est ridicule ! C'est un cliché ! Ce n'est pas possible !
DAVID. Non elle n'est pas juive ! [...] Elle n'est pas de notre cercle, de notre jardin.
Merde ! Merde !! Voilà !!! Tu me forces à exclure quand je ne veux exclure personne ! » (*Tdo*, p. 27)

Là où le discours de David s'affirme comme ségréatif, celui de son fils essaie tant bien que mal d'en combattre les préjugés. Il tente de le raisonner ou, du moins, de soulever les paradoxes de son discours. La transgression d'Eitan est d'ailleurs tout à la fois physique (il se sert de son corps, sur scène, pour s'opposer à son père⁶³⁵) et verbale, comme nous venons de le voir. Le repas de famille se meut d'ailleurs progressivement en une réelle joute oratoire, symptomatique d'un violent conflit familial, au sein duquel deux générations d'hommes ne parviennent plus à communiquer. Eitan finit par généraliser son propos et devient le porte-drapeau de toute une génération :

« EITAN. [Les parents donnent] Une éducation culpabilisante parce qu'on n'a pas trouvé encore une manière de raconter le passé aux enfants sans les faire chier, et si on les traumatise, 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 n'apprend rien ? Que de génération en génération on recommence ? » (*Tdo*, p. 31-32)

Remarquons l'évidente universalisation des paroles du fils. Le pronom sujet personnel indéfini « on » marque ce passage de l'intime au collectif. La « vrille » de la transgression est un moyen pour le fils de s'affranchir d'abord de la parole du père, mais aussi du diktat familial. Ainsi tente-t-il de réaffirmer son amour pour Wahida, et la force du texte

⁶³⁵ Voir annexe 9.

mouawadien réside justement dans ce déplacement de la parole faisant d'un amour adolescent le miroir de l'émancipation de toute une jeunesse. La fracture familiale se meut en rupture intergénérationnelle qui, en se référant toujours à la philosophie foucauldienne, dérange et conteste l'autorité des pères :

« La contestation n'est pas l'effort de la pensée pour nier des existences ou des valeurs, c'est le geste qui reconduit chacune d'elles à ses limites, et par là à la Limite où s'accomplit la décision ontologique : contester, c'est aller jusqu'au cœur vide où l'être atteint sa limite et où la limite définit l'être.⁶³⁶ »

Il n'est donc pas question de *nier* la présence de l'autorité paternelle, mais de l'éprouver et de la reconduire à sa propre limite, pour finalement s'en libérer. La transgression est donc une expérience positive, contrairement à la manière dont elle est fréquemment décrite et considérée, puisqu'elle invite le sujet à se libérer et à renégocier son existence.

De ce fait, la transgression répond à ce que la philosophie contemporaine a inauguré en découvrant la possibilité d'une affirmation non positive⁶³⁷. Elle s'ancre alors au sein d'une opposition émancipatrice. Et, parallèlement à la parole des jeunes personnages qui devient bien cette « affirmation non positive », nous assistons également à l'inversion des schémas d'autorité traditionnels. Les enfants prennent le rôle, par et à grâce à la transgression, des parents et vice versa. Les figures porteuses d'autorité se renversent comme souvent, d'ailleurs, dans les récits de filiations. C'est en tout cas ce qu'affirme très clairement Laurent Demanze : « Car lorsque la vieillesse étreint le père, c'est alors au fils de s'en occuper comme d'un enfant. Dans le temps réversible du récit, le père redevient l'enfant qu'il fut, confronté à la mémoire longue de la filiation.⁶³⁸ » Si, pour ce dernier, la vieillesse du père explique son incapacité à conserver sa place dans la famille – au profit du fils qui le remplace – force est de constater que les choses sont sensiblement différentes dans les tragédies de la filiation de Wajdi Mouawad. Les pères, en effet, ne sont pas tant âgés que cela et c'est plutôt la précoce émancipation de leur(s) enfant(s) qui les oblige, parfois malgré eux, à un retour à l'enfance. Nous pouvons faire mention de *Tous des oiseaux* puisque Eitan, en débutant sa quête et en transgressant la parole de David, oblige ce dernier à comprendre qu'il a été adopté. C'est donc au sein de ce mouvement même de transgression que le père se retrouve, progressivement, en posture

⁶³⁶ FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits I*, op. cit., p. 266.

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 142.

d'enfant. Le meilleur exemple est celui de l'afikomen⁶³⁹ dont David mentionne l'existence dès sa première apparition sur scène :

« DAVID. Je ne sais pas. C'est Pâque. La plus belle de nos fêtes, même si c'est elle qui m'a rendu le plus malheureux. Enfant, je ne trouvais jamais la cachette où vous dissimuliez l'afikomen. Et c'est comme si aujourd'hui, à essayer d'expliquer l'inexplicable à mon propre fils, je suis encore un enfant qui ne trouve pas la cachette où est dissimulé l'afikomen. » (*Tdo*, p. 32)

Peut-être pourrions-nous modifier l'adverbe employé par David pour affirmer, à sa place, qu'il est « *toujours* un enfant qui ne trouve pas la cachette [...] » car, à n'en plus douter, l'afikomen se propose comme une énigme qui n'a jamais été élucidée par le personnage. Prisonnier de sa propre enfance, il est condamné à revivre inlassablement le moment de l'échec qui se présente, au fur et à mesure de la pièce, comme l'énigme de ses origines. En d'autres termes, tant qu'il n'aura pas découvert où était dissimulé l'objet qui devait lui être transmis, David restera un enfant. D'ailleurs, ce dernier le répète à plusieurs reprises, en témoigne le monologue qu'il tient au chevet de son fils, alors plongé dans le coma : « DAVID. [...] L'afikomen. Enfant, je n'ai jamais réussi à trouver la petite cachette où on dissimulait l'afikomen. On avait beau le cacher dans les cachettes les plus évidentes, les plus visibles, j'avais beau l'avoir sous les yeux, je ne trouvais jamais la cachette ! » (*Tdo*, p. 45) La part de matza, toujours introuvable, fonctionne comme un symbole, une allégorie à déchiffrer. Le personnage est incapable de grandir et, puisqu'il n'a pas transgressé la loi de son propre père, ce dernier semble condamné à revivre, à la manière d'un trauma, la douleur de son enfance. C'est donc par le truchement des rapports d'autorité que son fils Eitan, devenu maintenant un père pour celui qui ne trouve pas l'afikomen, le conduit au dévoilement de son passé. La quête de ce dernier fait advenir, en effet, la vérité : David est arabe. Et le personnage, avant de mourir d'un AVC, prononce d'ailleurs ceci :

« DAVID. Elle, que j'ai toujours cherchée, que je ne trouvais pas et qui me brisait le cœur, à cause de quoi j'ai si souvent éclaté en sanglots, inconsolable, inconsolable, je la vois enfin, oui, elle est là, pardon, pardon, David, David, elle est où la petite cachette où est dissimulé l'afikomen ? elle est où la cachette, David ? elle est là, maman, je l'ai trouvée, je l'ai trouvée, j'ai trouvé l'afikomen, maman, maman, maman, maman, maman, maman, maman, maman, maman, maman. »

Il tombe. » (*Tdo*, p. 80)

⁶³⁹ L'afikomen est une part de matza qui est coupée au début du « Séder de Pessa'h » et consommée à la fin du repas. Ce terme signifie littéralement « ce qui vient après ».

Si les parents adoptifs de David ont toujours été dans l'impossibilité de lui révéler où se cachait la fameuse afikomen (métaphore, rappelons-le, de ses origines et du fait qu'il soit arabe), c'est son fils Eitan qui a permis le dévoilement de la vérité, à la manière d'un père ou d'un guide. En ce sens, la transgression de l'un permet à l'autre d'être conduit en dehors du monde de l'enfance et d'accéder, dans la mort, à ses véritables identités. La situation est par ailleurs symboliquement la même dans *Littoral* puisque Wilfrid, à présent adulte, traîne le corps de son père qui, bien souvent, se conduit comme un enfant. Il l'avoue lui-même lorsqu'il demande au Chevalier : « LE PÈRE. Chevalier, pourquoi mon fils me parle si durement ? » (*L*, p. 116) De nouveau, ce n'est pas parce que la vieillesse étreint le père que le fils est contraint de prendre sa place. Il faut plutôt voir dans ce renversement des rôles filiaux la volonté pour l'enfant de s'affirmer, même auprès de son parent, comme légitime à se conduire en tant qu'adulte et, plus encore, en tant que père. Ceci explique la sévérité avec lequel Wilfrid traite Ismail. Le fils prend, tout au long de la pièce, la main de celui qu'il souhaite guider pour l'amener à la mort. Le chemin parcouru exige d'ailleurs de la discipline et de l'endurance. En ce sens, la transgression a cela de bon qu'elle est un moyen pour les jeunes personnages de s'émanciper et de construire, pas à pas, l'espace de leur propre parentalité. Le baiser que donne Wilfrid à Joséphine, à la fin de la pièce, en est révélateur. Le personnage a su dépasser son angoisse primaire de la castration et, par l'intermédiaire de la transgression et du voyage, recouvre sa capacité à s'ouvrir à l'autre, à aimer et, plus largement, à procréer :

« JOSÉPHINE. [...] Embrasse-moi.
 WILFRID. Pas ici. [...] Pas ici ! Pas devant lui !
 JOSÉPHINE. Devant lui. Devant lui, donne-moi un signe de vie et embrasse-moi !
 Tu es là à laver le corps de ton père, plongé dans les effluves de la mort depuis si longtemps ! Laisse le mort et embrasse-moi, Wilfrid, embrasse-moi !

Ils s'embrassent. » (*L*, p. 132)

Wilfrid rejoint ici la vie, en s'affranchissant de la dépouille de son père, et abandonne de manière définitive le monde de l'enfance.

Terminons alors par ce constat, réaffirmé par Laïos dans *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* : « LAÏOS. [...] Tout fils doit tuer son père. » (*Lsnlm*, p. 77) Cependant, le parricide, dans le cadre de notre étude, demeure symbolique : bien qu'ils existent, comme nous l'avons déjà constaté, rares sont les enfants qui, dans le théâtre de Wajdi Mouawad, assassinent réellement leurs parents. *A contrario*, nombreux sont ceux qui, plutôt, en s'arrachant au monde de l'enfance, se permettent de faire mourir en eux,

toujours symboliquement, la figure parentale. Nawal Marwan le dit à Simon, dans *Incendies* :

« NAWAL. Simon, [...] L'enfance est un couteau planté dans la gorge Et tu as su le retirer. À présent, il faut réapprendre à avaler sa salive. C'est un geste parfois très courageux. Avaler sa salive. À présent, il faut reconstruire l'histoire. » (*I*, p. 130)

Les métaphores employées par la mère des jumeaux sont polysémiques mais nous pouvons les lire, dans notre cas, comme autant d'invitations, pour Simon, à « réapprendre à avaler sa salive » et à poursuivre sa construction en tant qu'adulte, loin du spectre de sa mère. Il n'est pas question d'*oublier* cette dernière mais plutôt d'apprendre à vivre avec son absence, dans un nouveau rapport au monde. C'est d'ailleurs un geste « courageux » mais qui nécessite, bien sûr, de « tuer » symboliquement la mère, de s'en détacher, afin de pouvoir avancer seul, « sans filet » (*L*, p. 140), pour reprendre les termes de Wilfrid. L'enfance est, par ailleurs, également terminée pour ce dernier en ce qu'il se sépare, à son tour, et du Chevalier Guiromelan, et de son père. La situation est similaire dans les tragédies de Wajdi Mouawad qui, à première vue, ne sont pas des tragédies de la filiation mais que nous nous autorisons rapidement à mentionner. L'exemple le plus révélateur est peut-être celui des *Mains d'Edwige au moment de la naissance*, dans laquelle le personnage énonce, lors d'une dernière réplique :

« EDWIGE. Il faut partir, oui. Esther, tu es morte d'avoir trop aimé, et tu es belle dans les bras du soleil. Restes-y et que le feu te consume, ma sœur, comme l'amour t'a éblouie. Je t'aime. Que la lumière t'emporte, princesse, qu'elle t'emporte, la lumière, vers ce pays où tout nous ressemble. Regarde-moi, Vaklav, regarde-moi bien au milieu des flammes et du soleil. L'enfance est terminée, mon amour.

*Vaklav et Edwige sortent.*⁶⁴⁰ »

Ce n'est pas, à première vue, le corps de la mère qu'il faut faire mourir pour quitter l'enfance puisqu'Esther est la sœur d'Edwige. Pourtant, quelques pages avant l'incendie de la maison familiale, Esther accouchait d'un enfant et devenait mère. On en revient donc au même constat : d'une manière ou d'une autre, le deuil des figures parentales, quelles qu'elles soient, demeure finalement une étape incontournable pour accéder à l'âge adulte. En outre, la transgression de l'ordre établi est ici prononcée puisqu'Edwige

⁶⁴⁰ MOUAWAD, Wajdi, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2011, p. 71.

s'oppose à son amant, en lui interdisant de déplacer le cœur de la mère morte, à présent dévoré par les flammes. La sortie de l'enfance, dont parle Edwige, se construit autour d'un double enjeu : s'affranchir du corps du défunt et affirmer son opposition à celle ou celui qui tient l'autorité, ou qui *tente* de faire autorité. Toutefois, ce passage par la mort nous invite à réfléchir à la question de la mémoire, telle qu'elle est transmise – ou non – de génération en génération. C'est autour de cette problématique que nous poursuivrons à présent notre propos.

I.3. Mémoire(s) et postmémoire(s) : s'ériger contre les tribus planétaires

Si nous souhaitons réellement analyser comment les jeunes générations s'affranchissent du monde de l'enfance (en même temps qu'ils s'ouvrent à de nouvelles filiations), il faut enfin se pencher sur la question de la mémoire⁶⁴¹. De manière générale, la mémoire est caractérisée par Paul Ricoeur comme ce « qui se donne comme présence d'une chose absente marquée du sceau de l'antérieur⁶⁴² ». Le philosophe met ici en exergue le fait que l'image (ce qu'il nomme l'*eikon*) de la mémoire n'est en fait que la réactualisation d'un fait passé (dans le présent), tant soumis au souvenir qu'à l'oubli. Et cette définition fait communément autorité, comme en témoigne celle proposée par Kanaté Dahouda et Sélom K. Gbanou, dans *Mémoires et identités dans les littératures francophones* : « [...] la mémoire est l'effet de présence d'une absence, le souvenir et la réminiscence de ce qui fut, de ce que l'on a été, un avoir-été [...].⁶⁴³ » À n'en plus douter, la mémoire est utile à l'écrivain, mais aussi au personnage, dans le cadre de la fiction, pour se souvenir d'un passé dont le présent porte immanquablement les stigmates. Cependant, cette définition, somme toute « canonique », est à relire à l'aune des tragédies de la filiation. En effet, Laurent Demanze écrivait déjà à propos des récits de filiation : « Mais l'interrogation renouvelée de la mémoire familiale dit aussi quelque chose des apories contemporaines de l'héritage et des empêchements de la transmission.⁶⁴⁴ » Si la construction d'une mémoire familiale laisse entrevoir les « apories contemporaines de l'héritage », c'est essentiellement, et nous l'avons déjà relevé, car l'Histoire et ce que Laurent Demanze nomme « la modernité », entravent les principes de transmission. En

⁶⁴¹ Nous en avons déjà fait mention, tant cette notion traverse l'ensemble de notre réflexion. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de la traiter à d'autres reprises. Par conséquent, il s'agira simplement ici de faire un rapide état de la recherche pour porter notre attention sur ce qu'on nomme la « postmémoire ».

⁶⁴² RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 11.

⁶⁴³ DAHOUDA, Kanaté, K. GBANOU, Sélom (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, op. cit., p. 9.

⁶⁴⁴ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 11.

d'autres termes, les héritier.ère.s seraient « infailliblement frappé[e.s] du sceau de la perte » et tout se passerait « comme s'il y avait eu une césure historique, qui le[s] laisse désorienté[e.s].⁶⁴⁵ » La définition traditionnelle de la mémoire doit alors être revue à la lecture des récits de la filiation puisque la « trace de ce qui fut » est transmise de manière parcellaire et fragmentée aux jeunes générations. Cette trace peut d'ailleurs ne pas être transmise du tout, en ce qu'elle est parfois « frappée du sceau de la perte ». Ce constat est également établi dans la thèse de Galbert Davez Lebita qui, pour sa part, propose des réflexions complémentaires à celles de l'essayiste grenoblois : « [...] l'importance de la mémoire, la recherche du sens, la quête infinie [...] peut empêcher l'écroulement du monde.⁶⁴⁶ » Le rapport de juxtaposition lie « l'importance de la mémoire » à « la recherche du sens » : c'est la démarche rétrospective des jeunes générations (autrement dit : leur quête des origines) qui compte et qui va être un moyen de reconstituer, tant bien que mal, le fil de la mémoire et des généalogies. Cette reconstruction sera pour elles et eux une manière de ne plus être « désorienté.e.s » et, métaphoriquement, de sortir du monde de l'enfance. En conséquence, les héritier.ère.s sont bien aux prises d'une « mémoire trouée⁶⁴⁷ », criblée de trous et de béances, qu'il faut « colmater » pour en rétablir la cohérence.

Dès lors, le passage de l'enfance à l'âge adulte, à travers les processus d'affranchissement possibles grâce aux quêtes des origines, semble *a priori* se présenter pour les jeunes générations comme une possibilité de reconstruire, progressivement, la mémoire familiale. Pourtant, un paradoxe émerge : les héritier.ère.s ne partent pas tant en quête d'une mémoire qui est la leur, mais plutôt de celle de leurs parents et ancêtres. Dans les pièces de Wajdi Mouawad, les descendant.e.s ne cherchent pas à révéler les traces de leur propre passé, mais celles de leur ascendance pour, *in fine*, révéler tout à la fois leurs origines et leurs identités. Ces quêtes mémorielles sont alors à analyser, nous semble-t-il, à l'aune d'un double processus. Tout d'abord, les jeunes personnages essaient d'intérioriser, tant bien que mal, cette mémoire familiale, après en avoir comblé « les trous ». Ainsi en deviennent-ils les dépositaires. Mais, et comme nous le devinons assez

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁴⁶ LEBITA, Galbert Davez, *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*, op. cit., p. 14.

⁶⁴⁷ HIRSCH, Marianne, *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, 1997, p. 22-23. Cette dernière écrit : « [...] Henri Raczymow's « mémoire trouée », his « memory shot through with holes », defin[es] also the indirect and fragmentary nature of second-generation memory. » Nous traduisons : « La « mémoire trouée » d'Henri Raczymow, cette « mémoire criblée de trous », définit aussi le caractère indirect et fragmentaire de la mémoire des deuxièmes générations. »

facilement, cette mémoire ne pourra pas être totalement « assumée » ou du moins revendiquée par ces derniers puisqu'elle ne leur appartient pas totalement. Ces « traces du passé » qui leur résistent et leur échappent, puisqu'elles sont celles de tierces personnes, interrogent donc quant à la transmission mémorielle dans la littérature contemporaine. Carole Dupont explique d'ailleurs, à ce propos : « [...] l'écriture mémorielle se veut le lieu d'une certaine reconquête des racines en même temps que d'un détachement à l'égard de celles-ci, comme si le fait de raconter mettait en mouvement le passé et, par-là, l'éloignait de soi.⁶⁴⁸ » Ce qui est affirmé pour les écrivain.e.s (l'écriture des mémoires oblige tout à la fois à une « reconquête », une intériorisation mais aussi à un « détachement », une mise à distance) l'est aussi pour les personnages. Confirmons cette intuition à l'aide de *Tous des oiseaux* où Eitan, en cherchant à révéler les origines de son père, en même temps qu'il présente la femme dont il est amoureux à sa famille, hérite d'une mémoire qu'il ne peut ni faire totalement sienne, ni rejeter pleinement :

« DAVID. Il ne s'agit pas de ça ! C'est ta vie, tu es libre, aucune loi d'aujourd'hui ne t'interdit d'aimer qui tu veux, mais il y a une autre loi, plus ancienne celle-là, ancestrale, qui prend sa source dans le sang des nôtres, et qui nous rend responsables les uns devant les autres. [...] Je te parle d'une culpabilité qui est un don. Une culpabilité particulière à notre peuple. Qu'aucun autre peuple ne peut ressentir parce qu'elle est née de ce qu'ont subi nos pères et nos grands-pères. La culpabilité du survivant. Elle guide chacun de nos choix et nous libère de tout. »
(*Tdo*, p. 25-26)

La figure rhétorique de l'épanorthose est essentielle. Elle permet au père de famille d'affirmer, tout d'abord, qu'aucune loi ne régit le comportement d'Eitan avant de se corriger au profit d'une transmission mémorielle, faisant foi et se voulant intergénérationnelle. En effet, le père contraint le fils à « respecter » une mémoire familiale qui est, ni plus, ni moins, celle du peuple juif. En ce sens, Eitan doit honorer « le sang des siens » et ne pas tomber amoureux de l'ennemi, de l'Arabe, et donc de Wahida. Nous constatons ici que la transmission de la mémoire, aussi trouée soit-elle, s'inscrit pleinement dans une tradition intergénérationnelle. D'ailleurs, ne pas accomplir son devoir mémoriel (ou exprimer différemment sa judéité⁶⁴⁹) correspond à effectuer un

⁶⁴⁸ DAHOUDA, Kanaté, K. GBANOU, Sélom (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, op. cit., p. 200.

⁶⁴⁹ Nous nous appuyons, pour ce terme, sur la définition proposée par le dictionnaire de l'Académie française : « Le fait d'être juif ; ensemble des caractères constitutifs de la conscience juive (désigne non seulement les aspects religieux du judaïsme, mais aussi son histoire, sa culture, dans la diversité de ses formes). Ressource en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9J0329>

outrage, voire une trahison à l'*oikos*⁶⁵⁰, si l'on souhaite reprendre les termes du théâtre antique. Le fils devient, en ce sens, une *souillure* : il est celui qui souille le sang de la famille. En revanche, nous constatons que les jeunes générations tentent malgré tout d'intérioriser cette mémoire ancestrale, sans ne jamais vraiment y parvenir. La plupart d'entre eux finissent par la mettre à distance, puisqu'ils sont incapables de se reconnaître dans sa transmission⁶⁵¹. C'est par exemple le cas d'Harwan qui, irrité, confesse à son père dans *Seuls* :

« HARWAN. [...] Je pars / Saint-Pétersbourg / Ma thèse / Papa / *Ton époque n'est pas la mienne* / Je rajouterai la culpabilité / Tout / *Si j'avais vécu la guerre ce serait peut-être plus simple* / Papa, j'ai trente-cinq ans, je t'appelle pour te dire que je ne peux passer te voir parce que je travaille et tu m'engueules / Je n'en fais pas à ma tête / [...] *À chaque conversation, tu me rappelles que je n'ai pas vécu la guerre.* / [...] à chaque fois, tout ce que tu trouves à me dire c'est : « Tu es en train de gâcher ta jeunesse » / Mais oui, je vais faire ce que je veux bien sûr que je vais faire ce que je veux, je veux faire exactement ce que je veux, merde ! » (*Se*, p. 135-136. Nous soulignons.)

Bien que l'extrait représente une conversation téléphonique, nous n'avons aucune difficulté à imaginer les propos du père d'Harwan qui, immanquablement, tente de lui transmettre « la culpabilité » de ne pas venir le voir, lui a qui anciennement connu la guerre. Cette « culpabilité du survivant », pour reprendre, cette fois-ci, les termes de David, place les héritier.ère.s dans une posture d'entre-deux difficilement soutenable. Ces dernier.ère.s doivent en effet tenter de s'émanciper, en même temps qu'ils sont inlassablement confrontés à la mémoire de leur(s) parent(s), comme en témoigne la locution « à chaque [...] », preuve du caractère itératif de cette mémoire imposée. Layla Bintwarda est quant à elle confrontée au même conflit mémoriel, dans *Sœurs* :

« LAYLA BINTWARDA. [...] Non, tu ne vas pas mourir bientôt et je ne serai pas débarrassée ça fait vingt ans que tu me promets que tu vas mourir bientôt et je ne suis toujours pas débarrassée / Papa, le Canada ce n'est pas le Liban, il y a des lois il y a des règles on les respecte / À chaque fois que je m'absente pour mon travail toi tu me parles de la langue du Liban, de la maison détruite à Beyrouth et de la bombe dans le jardin à la montagne ! Je suis à Ottawa pas à Sabra ou Chatila n'essaie pas

⁶⁵⁰ SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, op. cit., p. 19. Pierre Vidal-Naquet définit le terme « *oikos* » dans la préface des *Tragédies complètes*, ainsi : « *Le mot oikos que nous traduisons parfois par famille est lui-même difficilement traduisible. Il désigne parfois la famille au sens étroit du terme, tantôt la maison et tous ceux qui gravitent autour du foyer, parents, enfants et esclaves.* » Nous conservons la typographie originale.

⁶⁵¹ Ce n'est évidemment pas le cas de toutes les tragédies de Wajdi Mouawad. Dans celles de la tétralogie, les jeunes générations ont plutôt tendance à intérioriser la mémoire familiale qui apparaît par exemple comme un moyen de se consoler. En d'autres termes, ils se servent de la violence pour, à l'inverse, ne pas la reproduire et pacifier les esprits. Les travaux de recherche orientent d'ailleurs, pour la plupart, leur propos en ce sens. Aucun d'entre eux, en revanche, ne mentionne ce que Marianne Hirsch nomme la « postmémoire » alors que ce concept est central pour comprendre la transmission intergénérationnelle de la mémoire. C'est pourquoi nous avons décidé de centrer notre étude sur cette notion.

de me faire croire que tu t'inquiètes pour moi / Papa : j'ai cinquante ans / Fais ce que tu veux mais mange [...]. (S, p. 35-36)

Là aussi, le père tente de faire « culpabiliser » sa fille à propos d'un passé qu'elle n'a pas vécu. Le souvenir de la guerre et son trauma hantent le père qui essaie, sans y parvenir totalement, de les transmettre à sa fille. Peut-être sommes-nous ici confronté.e.s, d'une autre manière, à ce que Laurent Demanze nomme les « apories contemporaines de l'héritage » puisqu'il semble impossible, pour les aîné.e.s, de léguer à leurs ascendant.e.s la mémoire d'une expérience passée, cette dernière n'étant pas directement vécue par les jeunes générations.

Il faut à présent évoquer la notion de « postmémoire » qui, théorisée par Marianne Hirsch, correspond pleinement aux situations mises en scène dans les tragédies de la filiation de Wajdi Mouawad. Cette notion est définie de la manière suivante :

« In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. [...] Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.⁶⁵² »

Il faut insister sur le fait que les canaux de transmission de la mémoire familiale sont avant tout intergénérationnels. Marianne Hirsch l'écrit elle-même : la postmémoire se distingue de la mémoire par, justement, « [the] generational distance » autant qu'elle s'éloigne aussi de l'Histoire par « [a] deep personal connection ». La postmémoire est alors une mémoire *intime et intrafamiliale*. D'ailleurs, il est utile de spécifier que la professeure américaine s'est appuyée sur le roman graphique d'Art Spiegelman, *Maus*, dans lequel le narrateur retrace l'histoire de sa famille, pendant la Seconde Guerre mondiale. Pour insister sur la caractéristique « intime » de la transmission générationnelle, Marianne Hirsch intègre en ce sens la première page de *The First Maus* dans son essai *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the*

⁶⁵² HIRSCH, Marianne, *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*, op. cit., p. 22. Nous traduisons : « Selon la lecture que j'en fais, la postmémoire est d'abord différente de la mémoire par une distance générationnelle mais également de l'Histoire par un profond rapport personnel. [...] La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui ont grandi enveloppés de récits qui ont précédé leur naissance ; leurs propres récits différés sont évincés par les histoires de la génération précédente, façonnée par des événements traumatisants qui ne peuvent ni être compris ni être recréés. J'ai développé cette notion au regard des enfants des survivants de la Shoah, mais je crois qu'il décrirait tout aussi bien d'autres souvenirs intergénérationnels liés à des événements et expériences traumatiques culturels ou collectifs. »

*Holocaust*⁶⁵³. Sur cette planche, le narrateur (qui est aussi l'artiste) explique : « When I was a young mouse in Rego Park, New York, my poppa used to tell me bedtime stories about life in the old country during the war...⁶⁵⁴ » Il s'agit bien de « bedtime stories », c'est-à-dire de moments intimes entre un fils et son père, pendant lesquels la mémoire de l'un tente d'être transmise à l'autre. Pourtant, Art Spiegelman ne parvient pas complètement à s'en faire le dépositaire. En témoigne déjà, dans la planche que l'on vient de citer, la bande du haut qui n'est en fait que la reproduction de la photographie de Margaret Bourke-White, prise en 1945, dans le camp de Buchenwald⁶⁵⁵. L'artiste ouvre donc son roman graphique sur une photographie appartenant au domaine public pour, dans un second temps, faire mention des histoires que lui contait son père (se dessine un contraste entre ce qui appartient à l'histoire collective, publique, et l'histoire intime, familiale). Par conséquent, Art Spiegelman ne peut imaginer l'expérience de son père que « [...] by the way of a well-known image from the public archive⁶⁵⁶ ». De plus, l'écrivain lui-même fait mention de son incapacité à se faire le dépositaire de la mémoire de ses parents. Ainsi écrit-il, à travers les paroles de son personnage : « Je sais que c'est dément, mais d'une certaine manière je voudrais avoir été à Auschwitz avec mes parents ; comme ça je pourrais vraiment savoir ce qu'ils ont vécu !...⁶⁵⁷ » Nous remarquons aisément, grâce à cette confession, que les propos du père de l'artiste ne peuvent suffire à transmettre la mémoire familiale et, plus encore, le trauma constitué pendant la Seconde Guerre mondiale. Le fils se sent de ce fait illégitime de créer à partir de ces fragments mémoriels récemment transmis. Car comment raconter ce que l'on n'a pas vécu ? C'est peut-être aussi l'un des sens de la planche sur laquelle Art Spiegelman se représente en train de composer son roman graphique, au-dessus des corps de plusieurs dizaines de morts⁶⁵⁸. Sans aucun doute, la postmémoire, même si elle tente d'être « réincarnée⁶⁵⁹ », reste étrangère et résiste à l'artiste, qui se voit finalement contraint d'en faire l'aveu.

⁶⁵³ HIRSCH Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 28. La planche est en annexe 9.

⁶⁵⁴ *Ibid.* Nous traduisons : « Quand j'étais une petite souris à Rego Park, à New York, mon papa avait l'habitude de me conter des histoires au coin du lit, sur son pays d'origine pendant la guerre... »

⁶⁵⁵ Voir annexe 9. Nous ne sommes pas parvenus à trouver la photographie originale libre de droits.

⁶⁵⁶ HIRSCH, Marianne, *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁵⁷ SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte, Tome 2 : Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, traduction de Judith Ertel, Paris, Flammarion, Collection « Fiction Etrange », 1994, p. 16. Voir annexe 10.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 41. Voir annexe 11. Cet effet « d'étrangeté » aux récits mémoriels et à l'histoire de ses parents est renforcé par le masque que porte le dessinateur sur les planches sélectionnées.

⁶⁵⁹ HIRSCH, Marianne, *op. cit.*, p. 33. Cette dernière emploie de toute façon à de nombreuses reprises le verbe « re-embody » pour signifier cette tentative de « réincarnation » de la mémoire parentale.

Enfin, si la notion de postmémoire a été théorisée à partir, entre autres, des descendant.e.s de celles et ceux qui ont connu la Shoah, Marianne Hirsch précise également : « [...] but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.⁶⁶⁰ » En ce sens, les personnages de Wajdi Mouawad sont eux-mêmes aux prises avec une mémoire familiale dans laquelle ils ne se reconnaissent pas et qu'ils en viennent à rejeter, puisqu'encore une fois, les traumatismes véhiculés par cette dernière ne sont pas les leurs. Les propos de l'essayiste américaine se construisent donc à rebours de la définition traditionnelle de la mémoire car il ne s'agit plus « d'une mémoire qui se réfère au passé mais d'une mémoire qui agit dans le présent, donc il y a une sorte de mise en question de la « passéité » de la mémoire.⁶⁶¹ » En effet, la mémoire des parents est bien transposée dans un présent qui est, en ce qui nous concerne, celui de l'action théâtrale. Autrement dit, lorsque la mémoire est verbalement transmise d'un père ou d'une mère à son fils, ou à sa fille, cette dernière est automatiquement rediscutée, mise à distance, voire rejetée au moment même où elle est énoncée. Véronica Estay Stange souligne d'ailleurs à cet égard :

« La question qui se pose est celle de l'*ethos*, c'est-à-dire la question éthique – et la légitimité de la parole du descendant du survivant dans la mesure où il n'a pas vécu l'expérience directement, et donc sa parole n'est pas porteuse d'une vérité au même titre que celle de son parent. C'est donc trouver sa place parmi les survivants sans s'approprier leurs discours mais en affirmant : « moi aussi, j'ai vécu », « moi aussi j'ai des choses à dire, des choses au moins sur les effets mêmes si les causes m'échappent. [...] »⁶⁶² »

Pensons ici à Eitan qui, dans *Tous des oiseaux*, est celui qui harangue autant qu'il le peut : « EITAN. [...] tu m'empoisonnes avec la douleur du passé dont je devrais être responsable jusqu'à étouffer ma vie [...] », ou encore : « La douleur ne se transmet pas de génération en génération ! » (*Tdo*, p. 31) Si le père d'Eitan analyse l'amour de son fils pour Wahida comme une transgression, un refus de se souvenir du passé de l'histoire de sa famille et, plus largement, de son peuple ; le fils quant à lui refuse d'entretenir une mémoire qui n'est pas la sienne – ou admettons plutôt qu'il se place sur *le plan de l'éthique* comme incapable d'énoncer une parole légitime qui pourrait restituer l'expérience traumatique de ses ancêtres, déportés dans les camps de la mort. Veronica

⁶⁶⁰ HIRSCH, Marianne, *op. cit.*, p. 22. Nous traduisons : « [...] mais je crois qu'il décrirait tout aussi bien d'autres souvenirs intergénérationnels liés à des événements et expériences traumatiques culturels ou collectifs. »

⁶⁶¹ CHALIER, Jonathan, ESTAY STANGE, Veronica, « Sommes-nous hantés par la mémoire de nos ancêtres ? », France Culture, 5 mars 2018. Ressource en ligne : <https://www.franceculture.fr/conferences/nous-sommes-les-gardiens-du-passe-de-nos-ancetres>

⁶⁶² *Ibid.*

Estay Stange a raison, nous semble-t-il, de préciser que cette transmission intergénérationnelle oblige les jeunes générations à trouver leur place parmi les (sur)vivants. Car ne nous y trompons pas, en mettant à distance la mémoire de son père et de son grand-père, ou en la rejetant, Eitan ne l'*oublie* pas pour autant. Il ne la fait simplement pas sienne, il la *distingue* de sa propre mémoire individuelle. Il refuse d'appartenir à ce qu'Amin Maalouf appelle les « tribus planétaires⁶⁶³ » même si sa mère, Norah, tâche de le convaincre du contraire : « NORAH. [...] C'est dans notre cerveau reptilien à tous ici ! Personne, pas une tribu, ne supporte de voir partir son enfant dans la marmite de l'ennemi. L'identité du groupe ! [...] C'est malheureux, mais Cela est. » (*Tdo*, p. 30) Là où la conception tribale de l'identité « prévaut encore dans le monde entier⁶⁶⁴ », Wajdi Mouawad peint des personnages qui, en s'émancipant, décident d'accorder une nouvelle place à leur héritage mémoriel. D'ailleurs, Amin Maalouf n'écrit-il pas à ce sujet :

« Il arrive qu'un accident, heureux ou malheureux, ou même une rencontre fortuite, pèse plus lourd dans notre sentiment d'identité que l'appartenance à un héritage millénaire. Imaginons le cas d'un Serbe ou d'une Musulmane qui se seraient connus, il y a vingt ans, dans un café de Sarajevo, qui se seraient aimés, puis mariés. [...] Chacun d'entre eux portera toujours en lui les appartenances que ses parents lui ont léguées à sa naissance, mais il ne les percevra plus de la même manière, il ne leur accordera plus la même place.⁶⁶⁵ »

Ces propos pourraient être mis en perspective avec les personnages de Wajdi Mouawad qui deviennent adultes, en s'émancipant des diktats moraux et mémoriels familiaux et en renégociant leur appartenance identitaire. Car, de la même manière que pour les quêtes des origines, les voyages initiatiques les invitent à construire des identités ouvertes sur le présent (et non plus uniquement reliées au passé, par l'exercice de la mémoire) enfin débarrassées de leur appartenance clanique. Ainsi Eitan ne construit plus sa vie au nom de sa dépendance à la communauté juive, mais continue de la porter en lui tout en s'ouvrant aux autres, voire même à celles et ceux que son père considère comme leurs « ennemi.e.s ». Il s'agit, chez Wajdi Mouawad, de déconstruire les mécanismes de l'identité, souvent réducteurs et ostracisants, afin d'en faire jaillir, toujours, une véritable po-éthique de l'altérité. Toutefois, pour pouvoir pleinement s'ouvrir aux autres, les jeunes personnages vont devoir apprendre à faire le deuil de leurs ancêtres, à se « débarrasser »

⁶⁶³ MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, op. cit., p. 106. La définition qui en est donnée est la suivante : « Les communautés de croyants apparaissent, en effet, comme des tribus planétaires – je dis « tribus » à cause de leur teneur identitaire, mais je dis aussi « planétaires » parce qu'elles enjambent allègrement les frontières. »

⁶⁶⁴ MAALOUF, Amin, op. cit., p. 37.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

de leurs fantômes et de leurs présences. En ce sens, la fin des quêtes des origines se présentera comme une invitation à ériger des sépultures familiales, dernière étape avant l'émancipation « totale » des nouvelles générations.

II. RITUALISATION DE LA MORT ET SÉPULTURE : POUR UNE POÉTIQUE DE LA RÉCONCILIATION ?

« C'est sans doute à cette double absurdité de l'inconcevable et de l'inadmissible que s'est heurté le premier hominidé qui, rompant avec l'indifférence animale en face des cadavres, s'est demandé où se trouvait désormais cet être cher qui venait d'expirer dans ses bras. Qu'est-ce qui lui a alors permis de surmonter son accablement et de poser, en un défi lancé à la mort, les premiers soubassements de ce qui deviendrait au fil des siècles le majestueux édifice des rites funéraires et des mythes eschatologiques ?⁶⁶⁶ »

Michel Hulin

La question qui reste néanmoins en suspens, après les quêtes des origines et le passage à l'âge adulte, est donc celle de la présence du parent. Comment vivre avec sa présence et, surtout, que faire de son corps ? Car les jeunes personnages, comme nous l'avons déjà écrit, voyagent tantôt avec le corps de leur(s) parent(s), tantôt avec leur fantôme. Il convient donc ici de se questionner sur ces nouvelles relations que doivent mettre en place les héritier.ère.s avec ce qu'il reste de leurs ascendant.e.s. Wilfrid s'interroge à ce propos, dans *Littoral* : « WILFRID. Mais quand les morts ne veulent plus vous lâcher, qu'est-ce qu'on fait ? » (*L*, p. 130) Ces différentes interrogations nous amènent finalement à penser le motif de la sépulture, dans les tragédies de la filiation, comme l'une des représentations possibles de l'aboutissement des quêtes des origines. Enterrer le parent, physiquement ou symboliquement, en ritualisant sa mort et en lui offrant un tombeau, pourrait se présenter comme l'ultime geste permettant de s'affranchir du foyer familial et, surtout, de pouvoir réconcilier les générations entre elles.

II.1. Le motif de la sépulture, de l'anthropologie à la littérature

Commençons par rappeler que le motif de la sépulture, fréquemment représenté en littérature, offre la possibilité de saisir la manière dont l'homme a construit son rapport à la mort. Toutefois, et afin d'être le plus précis possible, un détour par l'anthropologie

⁶⁶⁶ HULIN, Michel, « L'homme et son double », dans LENOIR, Frédéric, DE TONNAC, Jean-Philippe (dir.), *La Mort et l'immortalité. Encyclopédie de la mort et des croyances*, Paris, Bayard, 2004, p. 57.

nous semble nécessaire pour analyser les processus de ritualisation de la mort qui ont scellé, sous forme de traditions intergénérationnelles, les liens entre l'être humain et sa finitude. Luc Bussièrès rappelle à cet égard que l'homme moderne n'a rien « inventé », puisque les premières pratiques d'inhumation remontent à près de 100 000 ans, à l'époque où l'Homo Neandertalensis et l'Homo sapiens « cohabitaient sur la terre⁶⁶⁷ ». La présence de l'inhumation, et par-là d'un premier geste de ritualisation de la mort, précède de fait toute littérature et traduit cette réaction « instinctive », pourrait-on dire, pour celui qui reste en vie, de dresser une sépulture (soit un lieu, une demeure) en mémoire de celui qui vient d'expirer⁶⁶⁸. La question du « que faire de nos morts ? » est alors l'une des plus anciennes de notre humanité. Mais, paradoxalement, enterrer un corps ne relève pas uniquement d'un geste individuel, comme le précise Luc Bussièrès. Ensevelir signifie également *faire société*, c'est « trouver une solution pour que survive au moins le groupe.⁶⁶⁹ » Si le motif de la sépulture demeure essentiel dans l'histoire de l'être humain, c'est alors car il traduit la communauté et qu'il se propose certes, comme un rite funéraire, mais surtout comme un rite sociabilisant. D'ailleurs, Marcel Mauss ne prétend-il pas que la mort « a appris aux hommes à parler⁶⁷⁰ », tandis que Michel Hulin y voit, quant à lui, l'« avènement de la condition humaine en tant que tel⁶⁷¹ » ? De plus, et cela n'est pas négligeable, les processus de ritualisation apparaissent comme autant de façons, pour l'homme, de se confronter au sacré. En ce sens, la présence de la mort engage chez nos plus lointains ancêtres le « développement de la pensée symbolique⁶⁷² » dont la cause est, justement, la rencontre avec ce qui renvoie à la sacralité. L'anthropologue précise que la pratique rituelle est aussi une manière de développer, grâce à l'avènement des toutes premières communautés, les « premiers systèmes explicatifs, les mythes.⁶⁷³ » Confronté

⁶⁶⁷ BUSSIÈRÈS, Luc, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol.3 – n°1, LAFLAMME, Simon (dir.), 2007, p. 65. Cet article est en fait un travail de synthèse que Luc Bussièrès propose de sa propre thèse : *Évolution des rites funéraires et du rapport à la mort dans la perspective des sciences humaines et sociales*, thèse effectuée sous la direction de LAFLAMME, Simon, Université Laurentienne Sudbury, Ontario, 2009.

⁶⁶⁸ Il faut préciser que les rites d'inhumation se sont très rapidement doublés d'une signification symbolique. Il ne s'agissait pas uniquement « d'enterrer » un mort, en témoignent ces différentes pratiques : « [...] Cette préoccupation supplémentaire que nos ancêtres venaient de s'imposer – celle de s'arrêter pour prendre soin d'un cadavre, pour lui trouver un lieu offrant une protection adéquate contre les animaux et les éléments, pour le parer, pour réunir les offrandes (bijoux, nourriture, ustensiles, vêtements, armes, fleurs, etc.) qu'on donnait à la personne défunte (s'en privant du même coup) et qui très tôt ont accompagné les premières sépultures [...], tout cela doit trouver sa justification quelque part. », *art. cit.*, p. 64.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ *Ibid.*, propos de Marcel Mauss cités par Luc Bussièrès, p. 63.

⁶⁷¹ *Ibid.*, propos de Michel Hulin également rapportés par Luc Bussièrès.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 65.

⁶⁷³ *Ibid.*

à ce que les vivants ne peuvent totalement connaître ni appréhender, leur langage et leurs récits deviennent les vecteurs de la transmission de réponses collectives qu'ils tentent de construire face à la mort. En effet, élaborer des mythes permet d'affirmer la disparition d'un être humain en même temps qu'il le rend immortel par la fonction transmissionnelle du langage. Ce détour par l'anthropologie, bien que relativement descriptif, nous paraît *in fine* nécessaire puisqu'il décrit l'apparition de la sépulture comme, d'une part, l'un des grands moments fondateurs de l'humanité et nous fait saisir, d'autre part, la manière dont la littérature et, nous concernant, le théâtre, se sont emparés de ces grands questionnements ontologiques pour les mettre en scène. Car c'est cela que peignent aussi les fables théâtrales : les tombeaux, s'ils sont dressés par les personnages afin d'échapper à leur « nature animale » (animal qui, *a contrario*, en règle générale, laisse les corps se décomposer), leur offre aussi la possibilité d'accéder à l'*univers de la culture*. En faisant communauté et en se confrontant au sacré, le personnage tragique autant que l'humain « [...] est dorénavant habité par des questionnements nouveaux [...]. Il tente de mettre en scène ses origines et son destin par le biais de mythes explicatifs [...].⁶⁷⁴ »

Par conséquent, tentons à présent d'analyser plus précisément la façon dont les processus de ritualisation de la mort sont représentés, tout d'abord, dans les tragédies antiques. En effet, la sépulture et le tombeau y sont régulièrement représentés. L'exemple le plus évident est celui d'*Antigone* de Sophocle, dont la fable décrit le combat du personnage éponyme pour offrir une sépulture à son frère Polynice, contre l'avis de Créon, alors législateur de la cité. Le sujet de la pièce est posé dès les premières répliques :

« ANTIGONE. Certes ! juges-en. Créon, pour leurs funérailles, distingue entre nos deux frères : à l'un il accorde l'honneur d'une tombe, à l'autre il inflige l'affront d'un refus ! Pour Étéocle, me dit-on, il juge bon de le traiter suivant l'équité et le rite, et il l'a fait ensevelir d'une manière qui lui vaille le respect des ombres sous terre. Mais, pour l'autre, Polynice, le pauvre mort, défense est faite, paraît-il, aux citoyens de donner à son cadavre ni tombeau ni lamentation : on le laissera là, sans larmes ni sépulture, proie magnifique offerte aux oiseaux affamés en quête d'un gibier !⁶⁷⁵ »

Le lexique qu'emploie le personnage est édifiant. Le réseau lexical de la ritualisation mortuaire sature le propos : « funérailles », « tombe », « ensevelir », « rite », « tombeau », « ni tombeau ni lamentation », etc. Cette insistance témoigne du fait qu'Antigone souhaite offrir une sépulture à son frère afin que ce dernier puisse être

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁷⁵ SOPHOCLE, *Tragédies complètes, Antigone, op. cit.*, p. 86.

considéré, jusque dans la mort, comme un être humain. C'est, elle le rappelle, une question d'« honneur ». D'ailleurs, bien que ce dernier soit considéré comme une souillure par Créon, Antigone tente de le réhabiliter, grâce à son discours, par l'expression oxymorique « proie magnifique ». Il s'agit de créer un « récit » qui puisse valoriser, faute de sépulture, le souvenir de Polynice. Nous le comprenons, la fille d'Œdipe a besoin d'ancrer la disparition de son frère dans une ritualisation qui équivaut, d'une part, à rendre sa mort visible de toutes et tous et, d'autre part, à rendre possible le recueillement et le deuil. En d'autres termes, et pour faire écho aux propos de Paul Ricoeur :

« La sépulture [...] n'est pas seulement un lieu à part de nos cités, ce lieu appelé cimetière où nous déposons la dépouille des vivants qui retournent à la poussière. Elle est un acte, celui d'ensevelir. Ce geste n'est pas ponctuel ; il ne se limite pas au moment de l'ensevelissement ; la sépulture *demeure*, parce que demeure le geste d'ensevelir ; son trajet est celui même du deuil qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu. La sépulture comme lieu matériel devient ainsi la marque durable du deuil, l'aide-mémoire du geste de sépulture.⁶⁷⁶ »

La sépulture se présente bien, et pour appliquer ces propos au théâtre antique, comme le lieu où « demeure » la présence du mort. Le tombeau inscrit en effet la disparition d'un être dans la durée, dans la continuité du temps et résiste, par-là, à son oubli. La pierre que l'on dépose sur la sépulture signifie qu'il vit toujours, non pas sous la forme d'une hantise, mais d'une présence dont chacun.e des vivant.e.s peut bénéficier afin de faire son deuil. *A contrario*, et c'est ce que déplore Antigone, en privant son neveu de sépulture, Créon entrave consciemment les possibilités de deuil de toute une communauté. Sans ritualisation, il est impossible pour la cité de reconnaître et de rendre sensible la disparition de Polynice, alors destiné à l'oubli. Pour Wajdi Mouawad, le combat que mène le personnage de Sophocle devient dès lors celui de l'humanité. Il affirme, dans ses entretiens avec Jean-François Côté :

« 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 faisaient les penseurs grecs. [...] Je trouve la position d'Antigone la plus belle qui puisse être, car, ne cherchant pas le « changement », elle devient vigie.⁶⁷⁷ »

Le motif de la sépulture dans le théâtre antique épouse alors les quelques réflexions anthropologiques que nous avons précédemment développées. En effet, en refusant le tombeau à Polynice, Créon refuse la pratique sociabilisante du rite et entrave la possibilité

⁶⁷⁶ RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 476. Nous soulignons.

⁶⁷⁷ MOUAWAD, Wajdi, CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 43.

pour la cité de faire communauté. Pour le dire autrement, ce refus l'extrait de la cité, le faisant apparaître comme *inhumain*, là où Antigone, quant à elle, réaffirme ses valeurs humanistes par l'acte de transgression. Offrir une sépulture à son frère n'est alors pas seulement un acte politique⁶⁷⁸, mais doit surtout s'interpréter, nous semble-t-il, comme une posture philosophique. En devenant « vigie », elle n'exige pas de changer la loi mais devient sentinelle, gardienne de la mémoire de son frère et révèle à son oncle les limites de sa condamnation, ainsi que son injustice. Antigone révèle. Les exemples pourraient se multiplier, tant dans le théâtre grec que latin⁶⁷⁹, à l'instar d'*Œdipe à Colone*, où le motif de l'inhumation est central. Mais ce qu'il est surtout important de noter, à ce stade du propos, est que le théâtre antique interroge, de la même manière que l'anthropologie, le motif de la sépulture. Si ce dernier questionne l'être humain et son rapport à la mort, il se définit surtout tel un outil dramatique pour repenser notre rapport à la communauté, à la politique, voire à la philosophie.

Que dire du motif de la sépulture, après ce rapide état des lieux, dans le champ du théâtre contemporain ? Les enjeux de sa représentation sont bien évidemment différents puisque le XXe siècle a été celui des conflits mondiaux, des massacres de masse et des génocides. Ainsi, des milliers de corps ont-ils disparu sans qu'on ne puisse ni les retrouver, ni leur offrir une sépulture⁶⁸⁰. Le rapport collectif à la mort s'est donc profondément modifié lors du siècle dernier, pour souvent s'exprimer sous la forme d'un trauma collectif. Ce sont en effet les corps de milliers de Polynice qui n'ont pu, à cette époque, être inhumés et enterrés selon les principes de ritualisation. Si l'on souhaite faire référence à la Seconde Guerre mondiale, par exemple, Bianca Lechevalier, dans la définition qu'elle propose du terme « génocide », insiste sur l'absence de sépultures décentes pour les victimes :

« Il s'agit [le génocide] d'une extermination programmée de tout un peuple, ses ascendants et ses descendants, sa pensée. Il n'y a pas de sépulture pour les victimes, pas de trace pour honorer leur mémoire. Les conséquences sont majeures pour les survivants et les descendants de ces morts non ensevelis. Le projet est une

⁶⁷⁸ C'est très souvent de cette manière qu'est analysé le conflit qui oppose les deux personnages, l'un incarnant la justice de la cité, l'autre l'honneur de la famille. Pourtant, il semblerait que cette confrontation entre l'*oikos* et la *polis* puisse être dépassée par une relecture philosophique et ontologique de la transgression d'Antigone.

⁶⁷⁹ Pensons par exemple à la très récente mise en scène du *Thyeste* de Sénèque, par Thomas Jolly. La mise en scène de la sépulture y est particulièrement violente. C'est en effet le corps du père qui devient tombeau de ses enfants, puisqu'il les ingère lors d'un festin organisé par Atrée, son propre frère.

⁶⁸⁰ Nous pouvons de nouveau mentionner les chiffres rapportés par Carine Trevisan, quant à la Première Guerre mondiale. Selon cette dernière, les corps de 320 000 hommes disparurent par exemple lors de la bataille de Verdun. TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, op. cit., p. 10.

stérilisation totale de ce peuple, stérilisation non seulement physique, mais aussi psychique, concernant toutes les traces de sa culture.⁶⁸¹ »

De la même manière que Paul Ricoeur, cette dernière met en exergue le rôle mémoriel de la sépulture. Ne pas enterrer les morts équivaut, plus ou moins, à les condamner à l'oubli. Réside peut-être ici l'une des finalités fondamentales d'un génocide : faire disparaître un peuple, faire en sorte qu'il n'existe plus, pour qui que ce soit. Issu d'un siècle traversé par les guerres mondiales et les génocides, le théâtre des XXe et XXIe redéfinit son rapport à la mort et sa manière de représenter les motifs de ritualisation. Car, comme l'avoue sans concession Henri, dans *Morts sans sépulture* : « HENRI [...] Lucie ! Est-ce que nous parlions beaucoup de nos morts ? Nous n'avions pas le temps de les enterrer, même dans nos cœurs.⁶⁸² » Jean-Paul Sartre, par l'intermédiaire de son personnage, témoigne de ces nouvelles manières de vivre, d'appréhender et de représenter la mort dans le monde de l'après-guerre. Et le théâtre s'empare volontiers de ces problématiques en tentant de représenter ces absences de tombeaux, jusqu'à peut-être se faire lui-même sépulture en enterrant les défunts au sein de ses pages. Cela est aussi sensible dans *Fin de partie* :

« CLOV (*implorant*). – Cessons de jouer !
HAMM. – Jamais ! (*Un temps.*) Mets-moi dans mon cercueil.
CLOV. – Il n'y a plus de cercueils.⁶⁸³ »

Les propos de Clov résonnent d'ailleurs étrangement avec ceux d'Ankia, dans *Littoral*, qui avoue quant à lui : « ANKIA. Regarde ! Le cimetière est plein. Il n'y a plus aucune place ! » (*L*, p. 76) Dès lors les morts sont ici aussi voués à disparaître, non pas car le législateur l'exige, mais simplement parce qu'ils sont trop nombreux. Les cercueils manquent, autant que les places dans les cimetières puisque les guerres et les massacres ont déréglé, voire aboli, les traditions d'inhumation. Parfois donc, et en conséquence, le motif de la fosse vient se substituer, dans le théâtre contemporain, à celui de la sépulture. Puisqu'on ne peut plus reconnaître les morts, maintenant trop nombreux, les lieux de sépultures se meuvent en charniers. Ces fosses communes à ciel ouvert empêchent évidemment toute ritualisation et révèlent l'extrême brutalité du XXe siècle⁶⁸⁴. Les pièces

⁶⁸¹ LECHEVALIER, Bianca, « Génocides et identifications », *Dialogue*, n°168, ROBERT, Philippe (dir.), 2005/2, p. 69.

⁶⁸² SARTRE, Jean-Paul, *Morts sans sépulture*, Paris, Gallimard, 1947, p. 113.

⁶⁸³ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁸⁴ Certains récits de la littérature francophone libanaise regorgent par ailleurs de cette nouvelle manière de représenter la mort collective. Elias Khoury, dans *La Petite Montagne*, écrit : « Le métal noir me dévore. Ils disent que ce sont des barrages, et moi je vois mon visage rouler sur la chaussée. Le métal noir me dévore : ma voix rampe au sol, toute seule, et s'en va jusqu'à l'endroit où mes amis ont été jetés dans des fosses communes. [...] Ma rue est envahie par le métal, la peur, les bouteilles de gaz vides, les cadavres et les paquets de cigarettes de contrebande. [...] L'heure de la mort est arrivée. La guerre est arrivée. » KHOURY, Elias, *La Petite montagne*,

de théâtre des littératures francophones se font, elles aussi, caisse de résonance de ces nouvelles problématiques. C'est en tout cas ce que semble confirmer Sylvie Chalaye :

« Ces dramaturgies disent un monde construit sur un cimetière. Cimetière réel : massacres du génocide tutsi pour *Rwanda 94*, massacres des répressions coloniales pour *47* de Jean-Luc Raharimanana, avec des morts qui se dénombrent. Cimetière plus symbolique dans *Misterioso-119* de Koffi Kwahulé : la prison est construite sur l'emplacement d'un couvent et de son cimetière d'anges, fœtus avortés dans le secret. [...] Chez Gerty Dambury, on retrouve, dans *Enfouissement* ou *Reflux*, le cimetière ontologique que représente l'Océan qui enserre les îles et où sont engloutis des milliers de « nègres » sans sépulture : nègres marrons qui ont voulu fuir la répression et l'esclavage, nègres des bateaux d'esclaves qui ont été jetés à la mer.⁶⁸⁵ »

À la lumière de ces exemples, nous constatons que la question de la sépulture dans le théâtre contemporain traverse les frontières d'une pensée simplement « occidentale ». Car les corps massacrés, assassinés et bien souvent disparus sont aussi ceux de la colonisation et, plus tardivement, de la décolonisation. Les écritures théâtrales francophones interrogent et représentent ces ruptures de ritualisation de la mort, somme toute symptomatiques d'un siècle de guerres et de barbarie. Ici aussi, elles permettent de réfléchir à la question du deuil et de la mémoire, ainsi que de notre rapport à la culture ; car, à nouveau, penser la mort, c'est avant tout penser l'humain. Sylvie Chalaye le signifie clairement, en choisissant d'évoquer le « cimetière ontologique » révélé par la prose du théâtre de Gerty Dambury. En littérature, les modalités de représentation de nos pratiques rituelles ont en ce sens évolué, depuis l'Antiquité, mais demeurent un moyen de s'emparer de problématiques fondamentales, tant anthropologiques, politiques ou philosophiques et qui ont, bien sûr, influencé le théâtre de Wajdi Mouawad.

II.2. Ritualisation de la mort et sépulture dans le théâtre de Wajdi Mouawad

Par conséquent, étudions maintenant l'introduction du motif de la sépulture, dès les scènes d'exposition, dans les tragédies de la filiation mouawadiennes. Dans ces dernières, la mort du parent (ou d'un membre de la famille) est très régulièrement présentée comme un embrayeur de la quête des origines. Mais, la présence du mort exige dans un même temps celle la sépulture qui devient, à l'échelle de la fiction, un véritable horizon d'attente pour le public (ce dernier sait qu'il va falloir s'occuper du corps, l'enterrer ou le disperser, provoquant alors une certaine attente, un certain suspens). Étudions, pour être plus précis,

Arles, Arléa, 1987, p. 31. Le motif de la fosse est également présent dans *Anima* de Wajdi Mouawad, puisque le personnage principal a été enterré vivant, avec les cadavres des membres de sa famille et de quelques chevaux, avant d'être adopté par Maroun el Debch, bourreau du massacre de Sabra et Chatila. (A, p. 459-460).

⁶⁸⁵ CHALAYE, Sylvie, *art. cit.*, « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », p. 130.

quelques scènes d'exposition, à commencer par celle de *Sœurs*. C'est Geneviève Bergeron qui ouvre la pièce par, entre autres, une dispute avec sa mère :

« GENEVIÈVE BERGERON. [...] Mais c'est normal ça, retourner là-bas après quarante ans pour enterrer ton frère il y a de quoi te sentir mal mais que ce soit en voiture en avion à pied ou en calèche ça va rien changer / C'est quoi alors ? Les funérailles ? / Puis, c'est quoi le problème ? / En anglais ou en français c'est pareil / Ce que je veux dire c'est que c'est pas si important / Mais non maman, mon oncle Antoine est mort. Il n'a plus rien à crisser de la disparition de la communauté franco-manitobaine comme tu dis. » (*S*, p. 14-15)

L'évocation du corps mort signifie, d'une part, la possibilité d'une sépulture comme horizon d'attente (l'oncle sera enterré) mais révèle aussi, d'autre part, la présence de mésententes familiales en relation, par exemple, avec la communauté franco-manitobaine. Pensons également à *Littoral*, où le père meurt dès le début de la pièce. Le motif de la sépulture est ici différemment introduit puisque c'est, cette fois-ci, la famille de Jeanne qui refuse catégoriquement que le père de Wilfrid soit enterré à ses côtés (*L*, p. 35-39). Par ailleurs, notons que dans les deux pièces, les pratiques de ritualisation font justement émerger de violents conflits intrafamiliaux. Geneviève se dispute avec sa mère, tandis que Wilfrid le fait avec son oncle. En ce sens, ériger un tombeau pour un proche ne dépend pas uniquement d'un geste individuel, comme nous le précisions précédemment, mais appelle une décision prise par la collectivité, la communauté, ce qui, chez Wajdi Mouawad, engage une réflexion sur le motif filial. Plus encore, le corps mort est présent dans *Incendies* bien que ce soit, cette fois-ci, la défunte elle-même qui refuse les pratiques de ritualisation⁶⁸⁶. Chez le dramaturge libano-québécois, force est donc de constater que les héritier.ère.s ne peuvent pas enterrer leurs morts comme ils le souhaiteraient. Le motif de la sépulture, comme le rappelle Diane Godin, entraîne alors « un [véritable] exil spirituel » :

« Si toute la pièce [*Littoral*] s'articule autour de cette quête individuelle, l'enjeu, on s'en doute, est beaucoup plus vaste : c'est que la guerre implique, entre autres conséquences, l'oubli des vaincus et l'absence de sépultures décentes, elle interdit toute tentative de ritualisation et inscrit donc, par le fait même, une coupure historique et symbolique qui équivaut ni plus ni moins à un exil spirituel. Non seulement ceux qui l'ont connue sont-ils dépouillés d'un grand nombre des leurs, ils le sont aussi d'une partie de leur histoire et du privilège que représente

⁶⁸⁶ Nous rappelons les propos de Nawal Marwan : « NAWAL. [...] Enterrez-moi toute nue / Enterrez-moi sans cercueil / Sans habit, sans écorce / Sans prière / Et le visage tourné vers le sol. / Déposez-moi au fond d'un trou, / Face première contre le monde. [...] Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe / Et mon nom gravé nulle part. / Pas d'épithète pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses. » (*I*, p. 17-18)

l'accomplissement des rituels sacrés qui, en temps de paix, leur permettaient d'honorer leurs morts pour se « réconcilier », précisément, « avec la vie ». ⁶⁸⁷ »

En ne tenant pas compte des conséquences que la guerre provoque sur les pratiques funéraires, il faut toutefois avouer que l'absence de sépulture introduit clairement une « coupure symbolique » entre l'héritier.ère et son parent. Ce constat est, nous l'admettons, moins significatif dans le cas de *Sœurs* mais fonctionne particulièrement bien au regard de *Littoral* et d'*Incendies*. Dans la première pièce, la famille refuse d'offrir une sépulture à Ismail, tandis que, dans la seconde, c'est Nawal elle-même qui se l'interdit. Dans ces tragédies, les jeunes personnages paraissent donc entravés dans la possibilité de pouvoir « honorer leur mort » et, dans un sens, de se/les « réconcilier avec la vie ». Et c'est, enfin, ce que déplore Baptiste dans *Forêts* lorsqu'il reproche implicitement à Loup de laisser le corps de sa mère à la morgue « même quatre ans après son décès. » (*F*, p. 25)

Par conséquent, toutes ces scènes d'exposition introduisent le motif de la sépulture comme horizon d'attente : la quête des origines se lie à celle des tombeaux. Mais il révèle également une réflexion sur les généalogies. Il convient donc à présent d'étudier de plus près les enjeux dramaturgiques des pratiques funéraires dans le théâtre de Wajdi Mouawad. Car, malgré l'impossibilité de pouvoir ensevelir leur(s) ascendant.e(s), les jeunes personnages, en même temps qu'ils partent à la recherche de leur passé, cherchent malgré tout à les « réhabiliter » dans la mort. C'est ce que cherche par exemple Wilfrid, parce qu'il sait pertinemment que la sépulture sera une manière de rendre à son père la considération et le respect qu'il a perdus auprès de sa famille. S'il est rejeté dans le pays de son fils, il ne le sera certainement pas dans son pays natal. Le tombeau tient ce rôle de réhabilitation du défunt : il lui fait recouvrer l'estime « publique » dont il a été privé. En outre, si la quête des origines aboutit généralement sur la possibilité retrouvée d'un tombeau, elle symbolise aussi un nouveau dialogue entre les vivants et les morts. Jean-Didier Urbain rappelle d'ailleurs, à propos des pratiques rituelles :

« [...] la mort vécue [...] est surtout le reflet de *rêveries ordonnées* qui ont suscité la mise en place d'un cadre sécurisant de pratiques funéraires [...] qui ont tenté en tout temps, d'appivoiser la mort. Mais il ne peut s'agir alors d'instaurer une illusion de rapatriement des morts dans le monde des vivants [...] mais seulement d'établir, d'abord leur coexistence ; et troubler, ensuite, en quelque manière, la radicalité de

⁶⁸⁷ GODIN, Diane, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Jeu, revue de théâtre*, n°92 (3), « Sens et sacré », GODIN, Diane (dir.), 1999, p. 105.

leur séparation. Non pas nier la frontière, mais rendre la limite relative et propice à l'échange.⁶⁸⁸ »

Si les jeunes générations n'ont jamais réellement pu établir de dialogue avec leur parent⁶⁸⁹, et s'ils ne devinent pas toujours pourquoi les pratiques funéraires leur sont interdites, ils persévèrent toutefois grâce aux quêtes des origines, dans l'idée de leur offrir une sépulture. Ils actent par-là leur « coexistence » avec les morts, non plus sous la forme d'une hantise, car la sépulture permet aux fantômes de quitter le monde des vivants⁶⁹⁰, mais par la création d'un dialogue ou de ce que Jean-Didier Urbain nomme un « échange ». En inscrivant le nom de leur parent sur la pierre tombale et en ensevelissant les corps, les jeunes personnages, à présent adultes, acceptent, nous semble-t-il, de « réhumaniser⁶⁹¹ » leurs parents et ancêtres. Qu'importe, finalement, les turpitudes du passé puisqu'une fois les quêtes terminées, la réconciliation peut avoir lieu. En ce sens, la sépulture apparaît comme un « lieu frontière », pourrait-on dire, entre les vivants et les morts mais, aussi, entre le passé et le présent. Et cette frontière, qui fait évidemment passage, comme l'affirme l'anthropologue, se présente également comme le lieu d'une parole retrouvée. Inhumér le corps provoque presque paradoxalement l'exhumation du verbe. Nous précisons en ce sens la fonction « testamentaire » de la sépulture puisque c'est ici que les langues se délient et peuvent, dans un ultime recueillement, faire naître les dernières paroles transmissionnelles. C'est la définition que propose Martine Segalen du rite qui, selon elle, permet « la continuité des générations⁶⁹² ». Les exemples sont nombreux dans les tragédies de la filiation, à commencer par *Incendies* où la voix de Nawal, voix d'outre-tombe, lègue dans une ultime apparition ses dernières prescriptions aux jumeaux. C'est bien car le corps va être enseveli que la parole doit être transmise :

⁶⁸⁸ BUSSIÈRES, Luc, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *art. cit.*, p. 66-67. Ces propos sont issus de URBAIN, Jean-Didier, *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1998.

⁶⁸⁹ Plusieurs indices le démontrent. L'oncle Émile avoue par exemple, dans *Littoral*, que le père de Wilfrid l'a abandonné quelques temps après sa naissance : « ONCLE ÉMILE. [...] Il a tout abandonné et il est parti à travers le monde, t'envoyant de temps en temps une carte postale [...] » (*L*, p. 45), tandis que Simon évoque sa relation avec sa mère à travers le mutisme de cette dernière, dans *Incendies* : « SIMON. [...] Cinq ans sans parler, c'est long en tabarnak ! Plus une parole, plus un son, plus rien ne sort de sa bouche ! » (*I*, p. 23)

⁶⁹⁰ Carine Trevisan insiste sur le fait que l'absence de sépulture oblige les morts à hanter le réel des vivants : « [...] c'est que, dans les tranchées de la Grande Guerre, souvent privé de sépulture décente, s'imposant massivement dans sa réalité innommable, le mort a prolongé son séjour parmi les vivants, inspirant à la fois pitié et répulsion. », TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 17. Mais il est évident que si, en offrant une sépulture à leurs ascendants.e.s, les jeunes personnages encouragent les fantômes à quitter le(ur) monde, ces derniers y laissent toutefois une empreinte visible, mémorielle, puisque leur nom est inscrit sur les pierres tombales.

⁶⁹¹ Nous empruntons ce terme à RUBIRA, Virginie, *Les Mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁹² BUSSIÈRES, Luc, *art. cit.*, p. 68. Propos issus de SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998.

« NAWAL. Simon, [...]
À présent, il faut réapprendre à avaler sa salive. [...]
À présent, il faut reconstruire l'histoire. [...]
Il faut casser le fil,
Jeanne, Simon,
Où commence votre histoire ? » (I, p. 131)

L'adresse directe aux jumeaux, dont Nawal Marwan prononce enfin les prénoms, témoigne d'un « retour » à son « rôle » maternel. Les distances sont abolies et la mère apostrophe ses enfants par le biais d'un discours transmissionnel qui s'appuie sur le lexique de la réconciliation. « À présent, il faut » répète-t-elle à plusieurs reprises, comme si le temps était à la reconstruction d'une relation filiale apaisée. Ces dernières prescriptions testamentaires engagent les enfants à créer un nouveau monde, dans lequel ils peuvent s'affranchir du fantôme de leur parent, tout en ayant reçu, de leur part, les enseignements nécessaires à leur fabrique identitaire. La situation est similaire dans Littoral où Ismail, par un verbe particulièrement lyrique, transmet le monde à tous les orphelins qui l'ont amené jusqu'au lieu de sa sépulture :

« LE PÈRE. [...] Même s'il faut être un fou furieux pour accepter de vivre,
Je vous confie la Terre,
Je vous confie la vie. [...]
Wilfrid, Simone, Amé, Massi, Sabbé, Joséphine
Il est l'heure de vous mettre en route. » (L, p. 143-144)

Au verbe impersonnel « falloir » employé par Nawal, qui signifie si ce n'est l'obligation morale, au moins le conseil, Ismail préfère celui de « confier », qui connote la transmission d'un monde qu'il faut, là aussi, habiter d'une nouvelle présence. La sienne aura en effet disparu. À n'en plus douter, la sépulture (ou du moins le moment de la pratique rituelle d'inhumation) apparaît in fine comme le moment d'une réconciliation intergénérationnelle où l'héritage et la transmission deviennent malgré tout possibles. En règle générale, les pièces se terminent chez Wajdi Mouawad sur la question fondamentale du pardon car, si l'Histoire a su détricoter les fils des filiations, les héritier.ère.s parviennent pourtant à les retisser afin qu'ils puissent, dans un dernier geste, « apprivoiser » la mort et rendre possible le processus de deuil.

Enfin, et cela est essentiel, le moment où le tombeau est érigé se présente aussi comme celui où les descendant.e.s réhabilitent le nom de leur parent. Après s'être revendiquées de « filiations-monde » et s'être ouvertes à l'altérité, les jeunes générations éprouvent le besoin de revenir, dans un dernier geste, à leur appartenance patronymique. La sépulture est une nouvelle occasion de renouer avec une filiation choisie. Carine

Trevisan précise à ce propos : « [...] Pierre sur laquelle s'inscrit un nom et qui marque l'emplacement d'un corps, le tombeau est le lieu où l'on vient désormais se recueillir, et où les vivants commémorant leurs morts perpétuent leur rapport à un pays, une lignée, une descendance.⁶⁹³ » Il s'agit, pour les sujets, de réinvestir leur identité patronymique, acte rendu possible par les parents eux-mêmes. Ainsi Nawal Marwan demande-t-elle : « NAWAL. Gravez mon nom sur la pierre / Et posez la pierre sur ma tombe / Votre mère. » (*I*, p. 132) Le fait de signer « votre mère » symbolise de nouveau la volonté, pour le personnage, de se revendiquer comme légataire légitime des jumeaux. Loup, dans *Forêts*, s'adresse aussi à six reprises à Aimée par le substantif « maman » (*F*, p. 159-162). Ce procédé anaphorique réinvestit la figure maternelle dans le lignage familial et le fait de pouvoir *dire* son nom est également un moyen de l'honorer de nouveau et de s'inscrire, pour la descendante, dans une continuité généalogique intergénérationnelle, principalement organisée autour des femmes de la famille⁶⁹⁴. Il s'agit dès lors, par le biais de la sépulture, de rendre éternel ce qui est voué à disparaître et, pour les personnages, « de confirmer [leur] appartenance identitaire⁶⁹⁵ ». Ils peuvent, à présent, entamer leur processus de deuil. Comprenons en ce sens les rites funéraires, d'une part, comme l'occasion de réconcilier les membres d'une même famille, mais surtout, d'autre part, comme la possibilité d'une « réintégration des endeuillés dans le monde des vivants après une période plus ou moins large de mise en marge.⁶⁹⁶ » Les épilogues marquent en conséquence, et plutôt logiquement, un dénouement qui favorise le retour des endeuillés dans le réel. Ils et elles peuvent dorénavant l'habiter d'une nouvelle manière. La sépulture marque la possibilité d'un affranchissement de la douleur d'une filiation trouée qui a, semble-t-il, retrouvé sa cohérence et sa raison d'être. Le tombeau clôturé la fiction, et matérialise le passage d'un ancien monde (celui des guerres, des fantômes et des défauts de la transmission) à un nouveau monde, marqué du sceau de la réconciliation et de la réhabilitation identitaire des personnages, après leur ouverture aux autres, au sein de leur propre lignage filial⁶⁹⁷.

⁶⁹³ TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁹⁴ Loup répète, dans l'épilogue de la pièce, le nom de toutes ses ancêtres. La filiation est ici sororité : « LOUP. [...] Odette, Hélène, Léonie, Ludivine, Sarah, Luce, Aimée, Loup / Comme une promesse tenue à jamais. » (*F*, p. 162)

⁶⁹⁵ BUSSIÈRES, Luc, *art. cit.*, p. 78.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁹⁷ Cette situation n'est pas propre aux tragédies de Wajdi Mouawad. Elle est également présente, par exemple, dans le roman graphique d'Art Spiegelman (précédemment cité). La dernière bande de *Mauss II* représente la sépulture des parents du narrateur et témoigne de cette volonté de matérialiser le passage d'un monde à un autre. SPIEGELMAN, Art, *op. cit.*, p. 136. Voir annexe 11.

II.3. Au-delà de l'ensevelissement : la sépulture comme adresse aux vivants

Enfin, ce passage d'un monde à un autre s'explique par un paradoxe qu'il est utile de soulever. En effet, si la sépulture est symboliquement érigée pour garder en mémoire la présence des morts, n'est-elle pas, dans un même geste, également adressée aux vivants, à celles et ceux qui éprouvent la douleur de la disparition ? Car la fonction symbolique d'un tombeau est bien d'être le lieu où l'on vient se recueillir, guérir « doucement » de la perte. En ce sens, et comme l'affirme Louis-Vincent Thomas : « [...] même si le cadavre reste toujours le point d'appui des pratiques, le rituel ne prend en compte qu'un seul destinataire : l'homme vivant, l'individu, la communauté.⁶⁹⁸ » L'effet de gradation employé par l'anthropologue paraît essentiel. Une sépulture est surtout adressée à l'homme vivant, au(x) proche(s) du défunt, mais aussi, par extension, à toute la communauté qui peut se recueillir et faire son deuil. N'est-ce pas d'ailleurs pour cette raison que nous avons érigé, par centaines, des monuments aux morts dans nos villes, au lendemain des deux Guerres Mondiales ? Si les tombeaux « familiaux » et « nationaux » ne peuvent pas être strictement comparés, reste néanmoins l'idée qu'ils sont les garants d'une « mémoire » en même temps que de la pérennisation d'une communauté qui, de temps à autre, se retrouve autour des tombeaux, réels ou symboliques, pour des instants de célébration. La sépulture, par son rôle mémoriel, peut alors faire cité⁶⁹⁹. En ce sens, pour revenir aux tragédies de la filiation, admettons qu'en ensevelissant le mort et, par-là, en rendant son nom de nouveau visible sur la stèle de la sépulture, les descendants « revivifi[ent] les solidarités d'une communauté⁷⁰⁰ ». La mort rapproche finalement, là où on penserait qu'elle pourrait diviser. Le lieu du tombeau n'est plus tant à analyser ici comme une adresse aux morts mais plutôt comme une adresse aux vivants, une manière de se retrouver et de construire de nouveaux rapports avec autrui et, plus précisément,

⁶⁹⁸ THOMAS, Louis-Vincent, *La mort*, Paris, PUF, 2003, p. 92.

⁶⁹⁹ Nous ne pouvons pas nous permettre d'entrer dans les détails, tant la question est complexe et demanderait de nous éloigner de notre sujet, mais beaucoup de choses ont déjà été écrites sur la question, de Pierre Nora à Tzvetan Todorov par exemple. Nous précisons uniquement que la question du monument au mort, de la sépulture « pour l'Histoire », en quelque sorte, revêt bien sûr un rôle mémoriel mais surtout politique, dans le sens premier du terme. Tzvetan Todorov le précise en écrivant : « Puisque la mémoire est sélection, il a bien fallu choisir parmi toutes les informations reçues, au nom de certains critères ; et ces critères, qu'ils aient été ou non conscients, serviront aussi, selon toute vraisemblance, à orienter l'utilisation que nous ferons du passé. », TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2018, p. 15-16. En fait, l'usage de la « mémoire collective » exige des choix (on retiendra tel ou tel héros de la guerre), tandis que la mémoire individuelle, en partie organisée autour du tombeau familial, ne le demande pas, ou dans une moindre mesure.

⁷⁰⁰ BUSSIÈRES, Luc, *art. cit.*, p. 76

avec les membres de sa famille⁷⁰¹ et les autres, croisés au cours des quêtes des origines. C'est par exemple le cas d'*Incendies*, où Nawal Marwan énonce :

« NAWAL. [...] Jeanne, Simon,
Où commence votre histoire ?
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. » (*I*, p. 131)

En interrogeant ses jumeaux de manière progressive, la mère tente de *déconstruire* le rapport à leurs origines et à leur identité, pour finalement en *reconstruire* une nouvelle : leur naissance « tient son origine dans l'amour ». La dernière phrase de cet extrait fonctionne à la manière d'une clause qui contient, selon notre point de vue, le dénouement et le sens le plus profond du testament de la mère. Par les liens de l'amour, elle invite ses jumeaux à se réconcilier, à faire communauté, et à dessiner les contours d'une nouvelle relation. D'ailleurs, ils écoutent son silence, à la fin de la pièce. Le message transmissionnel est de fait adressé aux vivants et la sépulture sert à la fondation d'un monde de demain, en quelque sorte pacifié. Le constat est identique dans *Forêts* dont l'épilogue laisse la parole à Loup qui s'adresse à ses propres descendantes, celles qui ne sont pas encore nées :

« LOUP. [...] Comme une promesse tenue à jamais.
Et que je répète à mon tour
À celle qui viendra après moi
Pas encore née
Mais qui se souvient déjà de mon visage
Je ne t'abandonnerai jamais.
Je ne t'abandonnerai jamais.
Je ne t'abandonnerai jamais. » (*F*, p. 162)

En « réintégrant » sa mère dans la mort, et après lui avoir offert une sépulture, Loup termine son discours avec l'emploi du futur simple. Ce temps verbal témoigne de la

⁷⁰¹ Il nous paraît intéressant de mentionner à cet égard le roman graphique *Monsieur Coucou*, de Joseph Safieddine, bédéiste franco-libanais, coécrit avec Kyungeun Park. L'intrigue y décrit un homme contraint de retourner dans son pays natal, le Liban, pour, entre autres, régler des problèmes de succession. Ce retour provoque de violences disputes familiales. Mais, un premier geste de réconciliation est acté lorsque le frère et la sœur visitent la sépulture de leur père. La planche, présente en annexe 11, laisse entrevoir les premiers pas d'une relation pacifiée, notamment rendue possible par le silence du recueillement.

volonté d'inscrire sa filiation dans l'avenir, au sein d'une nouvelle sororité libérée des défauts de la transmission. De nouveau, l'espace de la mort et le tombeau s'offrent comme un lieu de passage d'une époque à une autre, moments charnières où les humains peuvent s'adresser à leur futur et rêver de nouvelles communautés.

Deuxièmement, ériger les tombeaux familiaux peut s'analyser comme un acte symbolique en ce que « la société redit devant la mort ce qu'elle est ou veut être.⁷⁰² » Les propos de l'anthropologue Patrick Baudry sont fondamentaux puisqu'ils font de la sépulture, ce lieu « devant la mort », une manière de refonder le réel. Cela est tout d'abord rendu possible par le motif de la promesse. Certains des personnages *reviennent* sur la tombe de leurs ancêtres, pour y graver leur nom. Ce geste de reconnaissance est aussi le symbole du passage de la nature à la culture, comme le laisse lui-même penser l'anthropologue, en affirmant : « la mort provoque la culture.⁷⁰³ » Prenons, pour être plus précis, l'exemple de Nawal Marwan qui revient dans le village de son enfance pour graver le nom de sa grand-mère sur sa tombe. L'inscription du patronyme n'est pas tant à lire comme une volonté de réhabiliter l'ancêtre dans la mort, mais surtout d'ancrer un geste dans le réel, qui signifie l'émancipation culturelle du jeune personnage. Nawal a en effet, depuis la mort de sa grand-mère, appris à lire et à écrire et s'en sert pour dresser les contours d'un monde nouveau :

« NAWAL. *Noûn, aleph, zaïn, yé, rra ! Nazira.* Ton nom éclaire ta tombe. Je suis entrée dans le village en passant par la route du bas. [...] L'un après l'autre, les villageois sont arrivés. J'ai dit : « Je suis revenue pour graver le nom de ma grand-mère sur sa tombe. » Ils ont ri : « Tu sais écrire, maintenant ? » J'ai dit oui. Ils ont ri. Un homme m'a craché dessus. « Tu sais écrire mais tu ne sais pas te défendre. » J'ai pris le livre que j'avais dans la poche. J'ai frappé si fort que la couverture s'est pliée, il est tombé assommé. J'ai continué ma route. [...] Ton nom est gravé, je m'en vais. » (*I*, p. 49)

Le retour à l'arabe est intéressant, puisqu'il introduit une relation nouvelle, entre le personnage et sa grand-mère. Ce n'est pas un hasard si la langue du pays natal est choisie pour communiquer et écrire sur la pierre tombale : elle acte une proximité entre l'héritière et son ancêtre, la volonté d'un rapprochement rendu possible par une langue commune. Mais le retour de Nawal incarne aussi autre chose : l'apprentissage de l'écriture et de la lecture la libère, lui offre la possibilité de résister et de s'affirmer. Il n'est plus question de se taire, comme elle a pu le faire jadis, par exemple lors de l'abandon de son fils, mais de « continuer sa route », en tout cas symboliquement. L'accès à la culture marque ici

⁷⁰² BUSSIÈRES, Luc, *art. cit.*, p. 77.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 62.

l'accès à une liberté retrouvée, pour Nawal Marwan, liberté qui s'exprime aussi la gravure du nom de Nazira sur sa sépulture. Dès lors, et comme l'affirme Tzvetan Todorov : « La culture, au sens que les ethnologues donnent à ce mot, est essentiellement une affaire de mémoire⁷⁰⁴ ». Et en effet, la mère des jumeaux s'est souvenue, tout d'abord, de la promesse faite à sa grand-mère. Ce geste est « culturel » car il fait advenir la communauté : graver le nom est une manière de résister à l'oubli et de favoriser la transmission intergénérationnelle. Mais, plus que cela, Nawal Marwan, et à travers elle, la société, « redit bien devant la mort ce qu'elle veut être ». L'anecdote qu'elle énonce à propos de l'homme qu'elle a assommé va en ce sens. Car cette histoire est avant tout métaphorique : en le frappant de son livre, toujours debout face à la tombe de sa grand-mère, Nawal Marwan acte surtout sa désolidarisation avec un « ancien monde », dans lequel on s'autorisait à lui cracher dessus. En respectant la promesse faite à sa grand-mère, l'héritière s'est hissée hors du monde de la violence pour accéder à celui d'un combat bien plus noble : acter une société dans laquelle les rapports humains seraient régis par la lecture et l'écriture (c'est ici le deuxième sens de *la culture*), et non plus par la violence. Les conséquences des guerres qui empêchaient autrefois d'enterrer les morts et de fixer les noms dans l'éternel sont à présent déjoués par les nouvelles générations. Il s'agit de refermer les charniers et de faire advenir de nouvelles manières de considérer la mort. La sépulture devient un lieu de pacification des esprits tout autant que d'émancipation, toutes deux rendues possibles, notamment, par le discours performatif des personnages. Le monologue final d'Eitan, dans *Tous des oiseaux*, le prouve :

« EITAN. Adieu, mon père, adieu.
 Je vivrai ma vie et elle sera ce qu'elle sera, entière, brûlante, mais au seuil de ta mort,
 je te fais cette promesse : tant que dans le carnage se dresseront tes deux prénoms,
 tant que dans le sang s'opposeront leurs langues, moi, Eitan, fils de Norah et de
 David, petit-fils de Leah et d'Etgar, héritier de deux peuples qui se déchirent,
 Je ne me consolerais pas,
 Je ne me consolerais pas,
 Je ne me consolerais pas,
 Je ne me consolerais pas,
 Je ne me consolerais pas.

Eitan dépose la pierre sur la tombe de David. » (Tdo, p. 87)

Ce discours est, à nouveau, majoritairement structuré par l'emploi du futur simple. On remarque qu'Eitan, « devant la mort » de son père, refuse la consolation pour, avant cela, espérer faire advenir la réconciliation entre ces deux peuples qui se déchirent et qu'il porte

⁷⁰⁴ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 21.

en lui. Arabe autant que Juif, le jeune personnage ne fait pas « que » poser une pierre sur une sépulture ; c'est, au contraire, un geste fort qui exige de la détermination à vouloir reconstruire un monde à la force de ses convictions. Car en déposant la pierre, il ramasse aussi « les parcelles d'or » (*Tdo*, p. 87) de la vie de son père. Il ramasse donc son héritage en même temps qu'il y dépose ses promesses. C'est dans cette dialectique que se crée la parole performative⁷⁰⁵ du personnage. La promesse devient geste et la répétition du groupe verbal « Je ne me consolerais pas » invite en ce sens les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s à imaginer son combat. Le motif de la ritualisation de la mort est donc essentiel dans les tragédies de la filiation puisqu'il laisse entrevoir la construction de nouvelles utopies, à présent en marche. Les paroles prononcées se présentent comme des invitations, somme toute politiques, il faut bien l'admettre, à repenser notre propre rapport à la finitude. D'ailleurs, Loup souhaite, comme elle l'avoue elle-même : « sortir toutes nos enfances des ténèbres. » (*F*, p. 161. Nous soulignons.) Peut-être cette affirmation est-elle aussi adressée, grâce à un principe de double énonciation, au public. La parole du personnage enjamberait en ce sens le quatrième mur pour nous inviter, ensemble, à repenser nos humanités par-delà la mort ; c'est en tout cas ce que semble signifier l'emploi du déterminant possessif « nos ». De fait, la sépulture se présente effectivement, dans la fiction théâtrale, comme une adresse aux vivants.

En somme, et comme l'écrit Paul Ricoeur : « Il est d'abord remarqué que la mort en histoire n'est pas directement la mort indiscriminée des anonymes. Elle est d'abord celle de ceux qui portent un nom, la mort qui fait événement.⁷⁰⁶ » Ce propos ne pourrait-il finalement pas s'appliquer à la littérature, et plus précisément à nos tragédies ? Car c'est pour rendre « hommage » à celles et ceux qui, jadis, ont porté un nom que la mort doit faire « événement ». Ainsi, et de la même manière qu'en histoire, la mort chez Wajdi Mouawad, *retrouve* un nom par la création des sépultures. Les jeunes générations après avoir traversé un passé de guerres qui a fragmenté, perforé les filiations et fait disparaître les corps, s'en « débarrassent » à présent dans un processus d'affranchissement. Ce dernier est finalement un moyen de réconcilier les époques et les générations entre elles, tout en nous encourageant à repenser le monde, dans une esthétique du *in memoriam*. Les jeunes personnages, après avoir enseveli leur enfance, enterrent leur parent et se présentent au monde différemment, notamment car ils ont su redonner de la cohérence à

⁷⁰⁵ Nous reviendrons sur ce point, dans les prochaines pages. La question de la parole performative est aussi traitée par Paul Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 478.

⁷⁰⁶ RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 478.

un passé qui n'en avait plus. De ce fait, la question – somme toute légitime – qu'il faut à présent nous poser est la suivante : les tragédies ne deviennent-elles pas, elles-mêmes, les tombeaux des personnages ?

III. « À CHACUN SA TOMBE ; LA MIENNE EST DANS CES PAGES » : POUR DES TRAGÉDIES TOMBEAUX

« Aucun des protagonistes n'est capable de répondre. Prisonnier de leur mort, la parole leur a été retirée en même temps que la vie [...]. À chacun sa tombe ; la mienne est dans ces pages. Ton nom, mère, est une écriture noire sur une pierre enneigée six mois de l'année.⁷⁰⁷ »

Vénus Khoury-Ghata

Les propos de l'écrivaine franco-libanaise nous invitent ici à réfléchir à l'enjeu métatextuel du motif de la sépulture. Car, si les personnages sont parvenus à faire leur deuil et à redonner une cohérence à leur filiation par l'ensevelissement de leurs parents, la tragédie porte à présent, et pour toujours, leur dépouille. Carine Trevisan l'admet d'ailleurs en expliquant, dans *Les Fables du deuil*, que le livre-tombeau est « éternel⁷⁰⁸ » puisqu'il résiste au passage du temps. Dans ce cas, le livre fait aussi œuvre de mémoire en se transmettant de génération en génération. Nous pouvons dès lors admettre que la tragédie elle-même se transforme en tombeau, mausolée, cimetière de tou.te.s celles et ceux qui sont tombé.e.s à la guerre, qui ont disparu et dont on souhaite honorer la mémoire. Mais, plus que cela, si le drame devient le tombeau des personnages de fiction, il est aussi celui des « vivants ». Lorsque Jeanne et Simon ensevelissent leur mère, n'est-ce pas pour le dramaturge un moyen d'enterrer, symboliquement, la sienne propre ; elle qui « née comme tous ses ancêtres au bord de la Méditerranée, [est] enterrée le long du boulevard Sainte-Croix à Montréal » et dont la tombe est également « six mois par année, [...] ensevelie sous la neige⁷⁰⁹ » ? Il ne s'agit pas, bien sûr, d'apporter une réflexion psychologisante, quant à la manière dont l'écrivain.e francophone tente d'enterrer ses proches par le biais de l'écriture. Toutefois, force est de constater que le texte se révèle quand même tombeau, *memento* peut-être, tout à la fois pour les vivant.e.s et les personnages, afin de faire advenir l'espoir d'un deuil et d'une consolation, tout autant individuelle que collective.

⁷⁰⁷ KHOURY-GHATA, Vénus, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 13.

⁷⁰⁸ TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, op. cit., p. 179.

⁷⁰⁹ MOUAWAD, Wajdi, FARCET, Charlotte, *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 7.

III.1. De l'absence du tombeau à l'avènement de la mémoire collective

C'est William Marx qui, dans *Le Tombeau d'Œdipe*, a récemment réaffirmé que la tragédie est consubstantiellement liée au motif de la sépulture. Pour cela, il cite Gilbert Murray et écrit : « [...] « presque toute tragédie peut se réduire à une lamentation sur le tombeau de quelque héros ou héroïne canonisés, mêlée à une représentation de sa mort. » », avant de préciser que « [...] la présence effective d'une tombe [se présente comme un] élément central de l'histoire dans la majorité des tragédies.⁷¹⁰ » Ces propos fonctionnent en effet à la lecture des pièces de Sophocle, majoritairement orientées autour de la quête d'une sépulture⁷¹¹. Mais remarquons surtout que l'essayiste fait d'*Œdipe à Colone*, en tant que dernière pièce du dramaturge grec, le tombeau « littéraire » du personnage mythique :

« La pièce n'est qu'une longue préparation à la mort du héros ou plutôt, si l'on en croit le schéma explicatif posé par Ridgeway et Murray, une évocation rituelle de ses moments ultimes. Bien curieux rituel funéraire, pourtant, puisqu'il s'organise autour non pas d'un tombeau, mais de *l'absence d'un tombeau* [...]. La tragédie se propose alors comme le lieu d'un rite impossible. Le titre de l'ultime pièce de Sophocle ne signifie pas seulement qu'Œdipe mourut à Colone, mais qu'*il y est toujours* [...] le drame fonctionne comme un *memento*. Mais pas seulement. La tombe invisible du héros, la pièce se charge aussi de la rendre visible et d'en garder la mémoire : la tragédie elle-même constitue le véritable tombeau d'Œdipe, hommage en mémorial à une présence surnaturelle imperceptible, quoique toujours efficace.⁷¹² »

L'exemple choisi est édifiant car si le héros maudit trouve finalement un asile à Athènes (Thésée accepte, sous le mode de l'*échange*⁷¹³, de lui offrir un tombeau en gage de protection de sa cité), son corps finit par disparaître totalement. Aucune trace d'Œdipe ne demeure, ni pour ses filles, comme le rappelle le gouverneur d'Athènes : « ANTIGONE : Nous voudrions voir de nos yeux la tombe de notre père. / THÉSÉE : Mais c'est chose interdite.⁷¹⁴ » ; ni pour les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s qui assistent à la disparition hors scène du personnage⁷¹⁵ et dont le tombeau restera pour

⁷¹⁰ MARX, William, *Le Tombeau d'Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 149

⁷¹¹ C'est par exemple le cas des *Trachiniennes*, tragédie dans laquelle Hyllos énonce : « [...] « Approche, enfant ; ne fuis pas ma souffrance, même si tu dois mourir de ma mort. Soulève-moi, emporte-moi, et surtout dépose-moi en un lieu où personne ne puisse plus me voir. » », SOPHOCLE, *Tragédies complètes, op. cit.*, p. 65. Nous pourrions également citer Antigone qui, tout au long de la pièce éponyme, tente d'offrir une sépulture à son frère Polynice, quitte à faire le sacrifice de sa propre vie, etc.

⁷¹² MARX, William, *op. cit.*, p. 151. Nous soulignons.

⁷¹³ Ce terme est employé par William Marx lui-même : « La pièce ne conte au fond qu'un échange : contre une protection physique, Œdipe offrira une protection divine et surnaturelle », *ibid.*, p. 152.

⁷¹⁴ SOPHOCLE, *Tragédies complètes, Œdipe à Colone, op. cit.* p. 409.

⁷¹⁵ C'est un Messager qui, sur le mode de l'*ekphrasis*, vient conter cette mort extra-ordinaire : « LE MESSAGER. [...] Mais de quelle mort l'autre a-t-il péri ? nul ne serait capable de le dire, sinon notre Thésée. Qui l'a fait

toujours invisible, mystérieux. En conséquence, la tragédie se fait à son tour tombeau, car c'est dans ses pages que se « cache » la dernière présence du héros. S'il a disparu, son empreinte demeure dans le corps du drame grâce au récit du Messenger qui, de représentation en représentation, survivra au temps. Peut-être ici réside l'une des plus grandes forces du texte sophocléen : en actant la disparition de la dépouille d'Œdipe, ce dernier prend des airs de mythe dont les traces seront, encore et toujours, à exhumer depuis l'espace même de la matière tragique. Autrement dit, on se *souvient*, grâce au théâtre, et cette fonction mémorielle fait de la tragédie l'art de l'atemporalité. La présence des personnages survit au temps puisque la tragédie lui résiste et donne chair aux morts. Il n'y a dès lors aucune surprise à voir Wajdi Mouawad, héritier déclaré du dramaturge grec, s'inscrire dans ce sillon. Pensons aux *Larmes d'Œdipe*, la tragédie contemporaine se fait elle aussi tombeau :

« ŒDIPE. Qui sait si, entre la mort et le théâtre, ces merveilleuses pierres ne sauront nous relier. Du dedans s'impriment des fragments de lumière. Je me souviens d'une enfance heureuse. Antigone, la marée se retire. Elle ne laisse sur la plage que le débris d'un jour : des mots anciens, parcelles d'images, palimpsestes sonores, quelques rires et puis un ou deux visages. La porte s'ouvre, celle du dernier jour de ma vie. Un enfant est là qui me tend la main. Voilà. C'est là que tout s'efface et que tout enfin apparaît.

Œdipe meurt. » (*Les Larmes*, p. 40)

Tout d'abord, relevons ici un procédé de mise en abîme qui représente la mort d'Œdipe dans un théâtre en ruines. Le dramaturge le fait disparaître dans « l'architecture » d'un théâtre mais aussi dans le texte même de la tragédie. Car c'est bien ce dernier qui recueille et consigne les ultimes paroles du personnage. Cela fixe dans le drame la toute dernière présence d'Œdipe dont le texte porte à présent « les fragments de lumière », en même temps qu'il devient memento, pour que jamais ne puisse être oubliée la présence du héros antique. La première phrase de cet extrait est alors à interpréter en ce sens : les « merveilleuses pierres du théâtre » relie, dans une double lecture, les morts et les vivants (puisque la mémoire des premiers peut être transmise aux générations suivantes) mais, également, les personnages et les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. Nous retrouvons ici l'un des enjeux primordiaux du théâtre : il s'adresse à celui ou celle qui l'écoute. La négation qu'énonce Œdipe a finalement valeur d'affirmation : les pierres du théâtre

disparaître ? Ce n'est pas un éclair enflammé du ciel, ni une rafale montée de la mer à ce moment-là. C'est bien plutôt un envoyé des dieux ; à moins que ce ne soit l'assise ténébreuse de la terre des morts qui ait eu la bonté de s'ouvrir devant lui. », *ibid.*, p. 406.

« nous » relie, et l'emploi du pronom pluriel confirme le lien transmissionnel qui s'établit entre le personnage et le public. La tragédie jaillit ainsi de l'avènement d'une mémoire collective et diachronique, capable de résister au passage du temps.

Il nous faut néanmoins préciser que la tragédie antique consigne principalement les noms des morts illustres. William Marx le confirme toujours : « La dernière des tragédies que nous eussions conservées renouerait ainsi avec la mission primitive des chœurs tragiques : l'évocation des morts illustres.⁷¹⁶ » À l'inverse, force est pourtant de constater que les drames contemporains échappent, nous semble-t-il, à cette règle. Il s'agit peut-être même de s'inscrire dans une dynamique inverse : ce n'est plus la mort d'un héros ou d'une héroïne mythique qui est représentée, mais plutôt celle des anonymes, qu'ils soient « réels » ou fictionnels. En effet, le théâtre contemporain semble souhaiter réhabiliter le nom de celles et ceux que l'on ne connaît pas et dont la présence doit résister à l'oubli. Cela est particulièrement prégnant au sein des littératures francophones du Machrek, dans lesquelles les écrivain.e.s et, parmi elles et eux, quelques dramaturges « brandiss[ent] leurs plumes contre la machine infernale de la mort.⁷¹⁷ » Par conséquent, l'écriture est résistance puisqu'il s'agit, pour beaucoup, de présenter leur art tel une lutte *contre* la mort, certes, mais aussi comme une présence contre l'oubli. Ici réside le geste de se tenir à *côté* de celles et ceux qui sont mort.e.s et dont le livre ou, dans le cadre de notre étude, la tragédie devient tombeau. La fable construit la sépulture de ces dizaines de personnages dont le souvenir traversera probablement les générations et les siècles. Prenons-en pour preuve *Place*, de la dramaturge franco-irakienne Tamara Al Saadi. Nabil, l'un des personnages du drame, énonce à cet égard :

« Nabil

Amine, Ahmed, Leïla, Samir, Abdallah, Jaber, Hassan, Maha, Nidal, Ammar,
Moustapha, Wareth, Zohair, Najma, Ali, Morad, Boutheina, Siham, Nadia, Bassam,
Rami, Nour, Rihab, Renda, Souaad, Sammy, Sarmed, Salwan, Karim, Zainab.

Missile balistique SS-1C SCUD B

Portée 300 km

Précision 990 m

14 octobre 1987

7h 55

⁷¹⁶ MARX, William, *op. cit.*, p. 152.

⁷¹⁷ DARWICHE-Jabbour, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient, Egypte, Liban, Syrie, op. cit.*, p. 112-113.

Ecole élémentaire El Shohada

Je me souviens de mon enfance comme d'un cri.⁷¹⁸ »

Le personnage prend le temps d'énoncer le prénom de chacun des enfants morts pendant la guerre, et la singularité de leur évocation contraste avec la froideur du nom donné au missile balistique. Peu importe, pourrait-on dire, que ces enfants aient réellement existé ou non, car ce qui est essentiel est la nécessité qu'éprouve le théâtre francophone contemporain – souvent marqué par le trauma des guerres passées – à faire œuvre de mémoire. Ainsi réhabilite-t-il le nom des disparus et relie-t-il mémoire collective et mémoire individuelle. Nabil se souvient en effet de son enfance « comme d'un cri », cri que l'on peut évidemment mettre en relation avec celui poussé lors de la mort de tous ces enfants, dont la présence est pourtant soulignée par l'effet d'accumulation. La mémoire que porte le théâtre contemporain est, en conséquence, celle de la douleur qui, en s'écrivant ou en se racontant, devient tombeau et gardienne du passé. La tirade d'Anna, dans *Le Dernier cèdre du Liban* va également en ce sens :

« ANNA

[...] La première fois que je suis partie, c'était en 74, en plein Vietnam. J'avais 18 ans et j'étais très mauvaise. Le caporal que je suivais avait refusé de connaître mon nom. Ça m'avait foutue en rogne à l'époque. Je prenais ça pour du mépris. Il m'appelait « number four ». Et puis quelques jours plus tard, en pleines tranchées, un obus vient se planter à cinq mètres de moi. Je me suis pris un éclat dans la jambe. [...] Une jeep a débarqué et c'est un gamin qui en est sorti. Un infirmier. [...] Il avait 16 ans, et lui aussi c'était sa première fois. Il m'a montré la jeep à quelques mètres de nous et m'a dit qu'à « trois » on allait courir jusqu'à elle. Il continuait de sourire, tout le temps. Je lui ai demandé si je pourrais faire un reportage sur lui le lendemain. Son sourire a doublé de volume. [...] Il a compté « un, deux, trois » et on a couru. Et on est monté dans la Jeep. Sauf qu'un kilomètre plus loin, elle a explosé. J'ai survécu, pas Ludo. C'est là que j'ai compris le caporal. Et depuis, moi non plus je ne demande pas le nom des gens que je rencontre.⁷¹⁹ »

Dans cet extrait, la description d'Anna n'est qu'accessoire. Toute la force de son discours réside plutôt dans le fait de *nommer* ce jeune infirmier, au risque, sinon, de l'oublier. La réplique de la personnage-narratrice est ce dernier hommage rendu pour qu'à chaque représentation, Ludo soit présent « encore et maintenant, au moment de la représentation⁷²⁰ », aux côtés d'autres personnages et du public. D'ailleurs, Anna ne révèle le prénom de l'infirmier qu'à la fin de sa réplique. Alors, là où la guerre détruit et efface

⁷¹⁸ AL SAADI, Tamara, *op. cit.*, p. 61.

⁷¹⁹ ASGHARZADEH, Aïda, *Le Dernier cèdre du Liban*, *op. cit.*, p. 60-61.

⁷²⁰ MARX, William, *op. cit.* p. 151.

les identités, la tragédie les incarne et cette esthétique du dévoilement se présente, bien sûr, comme un moyen de faire du théâtre l'espace d'une mémoire collective, au sein duquel on se souvient *ensemble* des disparu.e.s. Car de ce récit se souviendra-t-on surtout d'un prénom, Ludo, et d'un âge, 16 ans, tous deux révélateurs de la barbarie d'une époque contre laquelle le théâtre contemporain francophone s'érige, fait œuvre de résistance et peut-être, aussi, de consolation. Dès lors, il ne convient plus de dresser les sépultures de « personnages illustres », par l'acte d'écriture, mais de proposer une série de contre-discours, centrés sur la présence des victimes et non des héros, qui échappent souvent aux grands récits nationaux et/ou internationaux des mémoires collectives. Les tragédies tombeau se proposent, et selon la définition qu'en donne Carine Trévisan, plutôt comme des « contre monuments » qui « laissent ouverte la question du rapport entre les vivants et les morts, ou du moins, s'interrogent sur la désincarnation et l'idéalisation prématurée des morts.⁷²¹ » Autrement dit, l'hommage rendu aux victimes propose un sens qui, toujours, demeure en suspens. La présence et le souvenir des noms sont livrés au public qui décidera, à la suite de la lecture et/ou de la représentation, de donner une certaine interprétation à cette nouvelle mémoire collective qui s'est construite au fur et à mesure de la pièce. Pas de discours contraint ni même orienté en ce que le théâtre puise dans l'Histoire, en même temps qu'il résiste aux pièges d'une mémoire unilatérale qui fait le choix de ses héros et de ses vaincu.e.s. Les tragédies tombeaux conservent la trace de *tout le monde*, pourrait-on écrire prosaïquement, et dresse une mémoire collective qui est en devenir, jamais figée, toujours à réécrire.

III.2. Les tragédies tombeaux au carrefour de l'Histoire et de la fiction

C'est finalement dans cette dynamique de *relecture* des faits historiques que le drame construit les tombeaux des personnages de fiction. Mais plus que cela, les tragédies de la filiation gardent aussi la mémoire de celles et ceux qui ont « réellement » existé. Ainsi, maintes scènes rappellent-elles le nom – ou le prénom – des vaincu.e.s de l'Histoire afin de leur donner une nouvelle présence dans la construction de notre mémoire collective. Prenons-en pour preuve *Forêts*, où Aimée accouche en même temps qu'a lieu la tuerie de l'École Polytechnique de Montréal, le 6 décembre 1989. Le personnage choisit par conséquent de sacrifier sa vie pour celle de sa fille :

⁷²¹ TREVISAN, Carine, *op. cit.*, p. 73.

« BAPTISTE. Quatorze femmes sont mortes ce jour-là parce qu'elles étaient des femmes.

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... On n'ira pas à la clinique, Baptiste.

BAPTISTE. Tu n'y es pour rien !

AIMÉE. Je n'en tuerai pas une quinzième.

BAPTISTE. La quinzième, ce sera toi !

AIMÉE. Moi, je peux choisir, pas elle. » (*F*, p. 37)

Le principe d'accumulation est le même que dans *Place* et il s'agit, par l'énonciation de tous les patronymes, d'accorder une place aux victimes dans la tragédie. La différence réside néanmoins dans le fait que les identités ici récitées sont celles de vivantes, et non de personnages de fiction. L'événement (et le traumatisme) historique est intégré à la fable si bien que les personnages, à leur tour, agissent en conséquence. La question de « l'action décisive » au sein de laquelle « se déclare le personnage⁷²² » est *de facto*, dans certaines des tragédies de la filiation, à relire à l'aune du fait historique. Aimée se sacrifie au nom de l'Histoire parce que, justement, cette dernière ne lui a pas laissé « le choix ». Reconnaissons alors que l'écriture de Wajdi Mouawad semble très proche de ce que Paul Ricoeur nomme « l'écriture historique » :

« Le thème du cimetière ne fait alors que renchérir sur celui de l'absence :
« L'écriture historique fait place au manque et elle le cache ; elle crée ces récits du passé qui sont l'équivalent des cimetières dans les villes ; elle exorcise et avoue une présence de la mort au milieu des vivants.⁷²³ »

Les tragédies de la filiation, au carrefour de l'Histoire et de la fiction, se métamorphosent en « cimetières », mausolées tout à la fois des personnages et des vivants, afin d'exorciser la présence de la mort dans le monde réel. Cette écriture est une manière, semble-t-il, de proposer les fondements d'une mémoire collective qui lui permet d'échapper à sa propre fixité. Autrement dit, la littérature, puisqu'en mouvement, autorise continuellement l'intégration de nouveaux noms à cette grande mémoire qu'est la nôtre pour que résonnent toujours dans les textes fictionnels les échos de l'Histoire. *Forêts* n'est d'ailleurs pas une œuvre isolée dans le théâtre du dramaturge libano-québécois, puisque *Littoral* peut aussi être considérée comme une tragédie tombeau. Le personnage de

⁷²² Ce sont là les analyses de Charlotte Delbo, à propos du personnage tragique, déjà citées dans le quatrième chapitre.

⁷²³ RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 477.

Joséphine est à ce propos édifiant. Elle consigne en effet, du mieux qu'elle peut, les noms de celles et ceux qui sont mort.e.s pendant la guerre civile :

« LA VOIX. Mira Abou-Castelhalim, Mika Abou-Castelhalim, Jean Abou-Castelhalim, Charlotte Abou-Castelhalim. [...] Abiel Bakir et sa femme Isabelle Bakir née Balaade. Leurs trois enfants, Lahcen, Patrick, Tewfik, Miro Digdanne, Marie-Ève Digdanne, Mahmoud Digdanne, Alain Éléonore, Gilles Éléonore, Maryse et Yann Fortunato, Jean Ismert, Sarah Ismert, Mahbouba Marinia, Emmanuel Marinia, Rafik Marinia, Elham Marinia, Manon Marinia, Lorient Lorian, David Nana, Catherine Nana, Claude Nana, Nayla Na, Naji Na... » (L, p. 110)

Ces listes de noms s'étendent d'ailleurs sur plusieurs pages, créant un effet de saturation et rendant l'exercice de lecture d'autant plus fastidieux pour les lecteur.trice.s. Pourtant, Joséphine le précise et semble déterminée : elle veut « inscrire le nom de tout le monde ! » (L, p. 113) Toutefois, ne sommes-nous pas en droit de nous interroger sur cette étrange périphrase ? Qui est « tout le monde » ? Sont-ce toutes les victimes de la guerre civile du Liban, pays dont le nom n'est pourtant jamais nommé dans la pièce ? Il faut, pour résoudre ces interrogations, relire les propos de Charlotte Farcet qui, dans la postface de la pièce, écrit :

« Ces noms [ceux que récitent Joséphine] sont nés des proches de l'équipe de création. Dans la fragilité de cette ligne apparaît peut-être la singularité du théâtre : être une parole vivante, c'est-à-dire incarnée sur un plateau par des êtres vivants devant d'autres êtres vivants et ne pouvoir jamais totalement être séparée du présent. Lorsque les droits sont accordés à d'autres metteurs en scène, Wajdi Mouawad propose toujours que ces noms soient remplacés par des noms qui font sens pour l'équipe de création. Ce qui se réalise n'est donc pas seulement la cohabitation des morts et des vivants par le biais de la fiction, mais des personnages et des vivants – comédiens, techniciens, spectateurs – par la joie du théâtre.⁷²⁴ »

Comme cela est affirmé, le théâtre devient cette « ligne » sur laquelle s'écrivent tout à la fois l'Histoire et la fiction. Leur rencontre fait d'ailleurs advenir une mémoire collective qui, elle aussi, est en mouvement parce qu'à chaque nouvelle représentation, les noms peuvent être modifiés et réécrits, faisant finalement de la tragédie la dépositaire d'une infinité de tombeaux⁷²⁵. Ce processus d'exorcisme fait dire au personnage de Massi : « MASSI. [...] Ta présence ici donne un sens à notre rencontre. Tu nous révèles puisque tu nous redonnes nos noms. » (L, p. 119) Le rôle qui est ici attribué à Joséphine est celui d'intercéder entre les mort.e.s et les vivant.e.s. Elle est la *passseuse des mémoires* et cela est d'autant plus important que c'est même un moyen, pour les personnages, de retrouver

⁷²⁴ MOUAWAD, Wajdi, postface de Charlotte Farcet, *op. cit.*, p. 174-175.

⁷²⁵ C'est précisément, nous semble-t-il, le sens de cette phrase : « Lorsque les droits sont accordés à d'autres metteurs en scène, Wajdi Mouawad propose toujours que ces noms [soient ceux] qui f[assent] sens pour l'équipe de création. »

« leurs noms ». Y a-t-il en effet d'autres manières d'interpréter la parole de Massi sinon comme l'aveu d'une identité retrouvée par le biais d'une mémoire collective à présent reconstituée ? C'est bien parce que les tragédies de la filiation parviennent à refonder une mémoire collective, toujours en mouvement (et cela est important) que les personnages, autant que les spectateur.trice.s, sont capables de retrouver leurs identités et, à nouveau, de pouvoir faire communauté. Là où la guerre avait éloigné les personnages et les avait condamnés à l'esseulement, les fables leur offrent la possibilité d'être à nouveau ensemble. Les tragédies de la filiation se proposent *in fine* comme ces lieux de « joie », pour reprendre le terme de Charlotte Farcet, dans lesquels se construisent un nouveau rapport à la mémoire, à l'Histoire et aux identités. À n'en plus douter, la force du texte théâtral réside dans cette capacité à unir, à unifier, à réconcilier et peut-être même à consoler par la mise en tension du singulier et du collectif, du réel et de la fiction, tant les personnages que les vivant.e.s pour que jaillissent de nouvelles manières d'appréhender le réel.

Les enjeux métatextuels du motif de la sépulture, au sein des tragédies de la filiation, résident par conséquent dans cette possibilité pour les écrivain.e.s contemporain.e.s de faire de l'œuvre-même un tombeau. Ensevelir un proche n'est plus désormais une simple péripétie ou action, fondue dans l'économie générale du drame, mais devient pour celui ou celle qui écrit une manière de faire de sa création une sépulture, offrant la capacité aux personnages comme aux vivants d'ériger de nouvelles communautés. La tragédie n'est plus uniquement « l'espace » dans lequel s'érigent les tombes mais se meut de manière progressive en un *geste*, comme le définit Paul Ricoeur au regard de l'écriture historique :

« [...] l'écriture exerce une « fonction symbolisatrice » qui « permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé » [...]. La sépulture-lieu devient sépulture-acte : « Là où la recherche effectuait une critique des possibles présents, l'écriture construit un tombeau pour le mort. [...] aussi peut-on dire qu'elle fait des morts pour qu'il y ait des vivants.⁷²⁶ »

Insistons sur la fonction « symbolisatrice » que le philosophe donne à l'écriture. Cette dernière donne chair au passé, le révèle au point de devenir *acte*. De la même manière, la tragédie tombeau se revendique à présent comme le symbole d'un monde qui, après avoir perdu son humanité, tente de la retrouver par le biais de la construction d'une mémoire collective « dynamique », en mouvement. Les fictions mouawadiennes, devenues

⁷²⁶ RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 478.

cimetières des vivant.e.s et des personnages, sont finalement adressées aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, héritier.ère.s d'un siècle de barbarie. C'est à elles et eux qu'on s'adresse puisque l'écriture est faite, selon Paul Ricoeur, pour « qu'il y ait des vivants ». Comprendons par-là qu'il ne peut y avoir de communautés apaisées et pacifiées sans la présence d'une mémoire collective dans laquelle se reconnaître. Et le théâtre offre cette possibilité. Il acquiert en ce sens, nous semble-t-il, une fonction pleinement politique. Les tragédies tombeaux font cité, elles apparaissent comme un moyen, pour celles et ceux qui restent à leur écoute, de fonder le monde de demain grâce aux sépultures d'hier.

Par conséquent, la tragédie participe d'un double enjeu de réconciliation. Cette dernière est d'abord un moyen, à l'instar d'*Œdipe à Colone*, d'acter « la réconciliation du drame et du rituel⁷²⁷ ». L'écriture vient apaiser les consciences et offrir une ritualisation de leur mort à tout.e.s celles et ceux qui en ont été privé.e.s. Ainsi la tragédie « répare » et « soigne », pourrait-on dire, ce qui a été brisé et meurtri. Mais la réconciliation est aussi celle des mort.e.s et des vivant.e.s et, par-là, des différentes générations. Remarquons que les exemples précédemment mentionnés mettent tous en scène de jeunes personnages : Ludo l'infirmier et Anna, dans le texte d'Aïda Asgharzadeh, n'ont respectivement que seize et dix-huit ans, Aimée et Baptiste forment eux aussi un jeune couple, tandis que Joséphine, comme tous les personnages errants de *Littoral*, semblent appartenir à la dernière génération de leur famille. En somme, tous les personnages qui, par leur discours, créent le tombeau de leurs ascendant.e.s réconcilient par ce biais les générations entre elles. Peut-être pouvons-nous voir ici une volonté pour les dramaturges contemporain.e.s de proposer de nouvelles communautés au sein desquelles les vivant.e.s et les mort.e.s, les jeunes générations et les plus anciennes, coexistent de nouveau et dessinent de nouvelles relations intergénérationnelles, dans un rapport au monde pacifié. Carine Trevisan l'avoue d'ailleurs, en affirmant :

« Dans le suaire des mots, le mort est sauvé de l'anonymat et de la chute dans l'indifférencié. Le livre l'accueille en personne, avec son nom, sa chair meurtrie, sa singularité. [...] Le travail scripturaire de symbolisation de la mort et de séparation est ce qui permet de créer un nouveau rapport avec le mort. Un rapport pacifié, mais qui n'équivaut pas nécessairement à une réconciliation définitive avec la perte, tâche inachevable, dans la mesure où le mort reste irremplaçable [...].⁷²⁸ »

⁷²⁷ MARX, William, *op. cit.*, p. 152.

⁷²⁸ TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 199.

C'est parce que *nous nous souvenons*, à travers la tragédie, que cette dernière peut redonner une identité aux morts en même temps qu'aux vivant.e.s. Les personnages comme les lecteurs.trice.s / spectateurs.trice.s opèrent dès lors leur propre démarche cathartique puisque la réconciliation des générations et l'avènement d'une nouvelle mémoire collective leur permet de purger leurs passions, voire même de faire leur deuil (car il s'agit de créer un « nouveau rapport avec le mort »), ainsi que de bâtir les sociétés de demain. Si la perte demeure « irremplaçable », comme l'avoue Carine Trevisan, il n'en reste pas moins que la tragédie tombeau, en proposant une nouvelle présence aux morts, offre aussi la possibilité d'un monde pacifié. En ce sens, et maintenant que les jeunes générations peuvent évoluer et se mouvoir sans la spectrale présence de leurs ancêtres, elles vont pouvoir s'ouvrir à de nouvelles filiations, cette fois-ci uniquement fondées sur la présence de l'autre, de l'étranger, de celles et ceux qu'elles ne connaissent pas mais avec qui de nouvelles communautés vont pourtant voir le jour.

CHAPITRE SIXIÈME

Par-delà les liens du sang : s'ouvrir à de nouvelles filiations

Puisque les quêtes des origines ont conduit les héritier.ère.s à lever le voile des silences et à rétablir leur lignage généalogique pour construire de véritables « filiations monde », il semble maintenant essentiel d'étudier la manière dont les personnages ont su imaginer et mettre en place d'autres modalités de filiation, dans les tragédies de Wajdi Mouawad. Pour cela, il faut remarquer que liens filiaux ne se structurent plus seulement selon des logiques de verticalité mais aussi d'horizontalité⁷²⁹. Relisons à ce propos les analyses de François Jardon-Gomez qui explique les rapports d'horizontalité et de verticalité au sein des rapports communautaires :

« Le rapport communautaire se fait d'abord dans une verticalité où « le lien se noue [...] avec les absents, qu'ils soient morts, comme les anciens, ou pas encore nés, comme les enfants », à travers une relation à la fois de désir et de deuil. Par la suite, le lien peut trouver son sens dans l'horizontalité des rapports humains entre contemporains à travers ce que Pierre Ouellet nomme, commentant Patočka, « le double lien de l'*eros* et de l'*orexis*, de l'amour et de la faim, qui prennent tous deux leur source dans une expérience radicale du manque.⁷³⁰ » »

Nous nous proposons ici de poursuivre ce raisonnement de François Jardon-Gomez, en analysant la construction des communautés familiales par le prisme de son ouverture à l'altérité. Ce chapitre aura donc pour fonction de déplacer notre point de vue à la question de l'autre – quelle que soit sa « forme » et l'imaginaire qu'il revêt – dans la construction des tragédies de la filiation. Car, comme nous le savons, si l'autre est avant tout l'étranger, le barbare, celui qu'on ne connaît pas et qui ne parle pas notre langue ; il peut aussi être l'ami, le confident, la présence amicale qui remplace le lien filial, qui s'y substitue. De l'humain à l'animal – dont la représentation est omniprésente dans l'œuvre de Wajdi Mouawad – il s'agira d'interroger les figures de l'altérité dans le théâtre du dramaturge

⁷²⁹ Dans leur définition traditionnelle, et comme nous l'avons étudié jusqu'alors, les appartenances généalogiques se structurent surtout grâce à des liens d'ascendance et de descendance et, par conséquent, par des logiques de verticalité. Or, nous verrons qu'il est possible de changer de paradigme puisque Wajdi Mouawad représente aussi des filiations que l'on pourrait qualifier d'« horizontales ».

⁷³⁰ JARDON-GOMEZ, François, *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad*, mémoire de recherche effectué sous la direction de Jeanne Bovet, Université de Montréal, 2013, p. 89-90.

et de voir comment ces nouvelles filiations horizontales, qui ne sont plus fondées sur les lois du sang, se présentent tels de nouveaux outils de création pour repenser l'écriture des généalogies et des identités, peut-être dans le but de faire du théâtre l'art de la rencontre et du vivre-ensemble.

I. « AINSI MON ŒIL RESTE FASCINÉ PAR LE RIVAGE DES AUTRES⁷³¹ » :
L'ALTÉRITÉ COMME NOUVEAU PAYSAGE FILIAL

« WAHIDA. [...] Quel cadeau. J'aurai au moins ressenti ça dans ma vie. C'est plus fort que tout, Eitan, le cœur qui éclate. Toi et moi. Comment accepter que ce ne soit que le hasard ? À quoi ça tient une rencontre ? Un livre, un donut, un génocide d'il y a trois quarts de siècle.⁷³² »

Wajdi Mouawad

I.1. Le motif de la rencontre : faire de sa solitude une communauté

Précisons avant tout que le motif de l'altérité n'est pas nouveau dans l'histoire du théâtre. David Lescot le précise quand il admet que la tragédie eschylienne fait « [...] dès l'origine l'expérience du détour et de l'altérité.⁷³³ » Le constat à dresser est équivalent chez Sophocle, pour ne prendre que l'exemple d'*Œdipe-Roi*, pièce dans laquelle la vérité n'advient qu'à la suite des rencontres successives que fait le personnage éponyme : l'aveugle Tirésias, Créon, la Sphinge, etc. Dès lors, l'altérité se présente, dès les tragédies antiques, comme un invariant dramatique qui, d'une part, construit et oriente l'action (l'autre est un repère pour le personnage, lui offrant la possibilité d'avancer, de résoudre sa quête, ou son *en*-quête) et, d'autre part, fait advenir la vérité⁷³⁴. Qu'en est-il, cependant, dans les tragédies de la filiation ?

Remarquons premièrement que la rencontre avec l'autre intervient généralement après que les jeunes personnages ont vécu ce que Wajdi Mouawad nomme un « événement émotif⁷³⁵ ». La présence de l'altérité surgit en effet après la mort du parent et donc une fois que les personnages doivent entreprendre leur quête des origines. Le dramaturge l'avoue lui-même, lors de l'entretien qu'il nous a accordé, précisant qu'après

⁷³¹ DJEBAR, Assia, *L'Amour, la Fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 38.

⁷³² MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁷³³ LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁷³⁴ Il y aurait bien sûr davantage à dire mais nous nous concentrerons uniquement sur ces deux fonctions qui, à notre avis, reviennent également dans le travail de Wajdi Mouawad.

⁷³⁵ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 156.

la mort de Nawal Marwan, « [...] il n'y a plus personne pour lui donner des réponses [à Jeanne] et [que], tout à coup, elle est devant un tas de questions. [...] De fait, elle décide de retourner chez le notaire et elle lui demande de lui donner la lettre.⁷³⁶ » La rencontre chez Wajdi Mouawad n'est donc pas réellement le fruit du hasard, mais naît plutôt de l'expérience de la solitude et du manque. Aller vers l'autre apparaît pour Jeanne comme une manière de trouver les réponses qu'elle cherche, et qu'elle ne peut résoudre seule. François Jardon Gomez le relève lorsqu'il écrit que les jeunes personnages mouawadiens « éprouvent le « besoin terrifiant de ce qu'on ne possède pas mais dont le manque nous possède littéralement.⁷³⁷ » » Il s'agit en quelque sorte de faire du manque l'une des expériences fondatrices de l'altérité chez le dramaturge libano-québécois, d'ailleurs essentiel « dans le processus de reconstruction identitaire⁷³⁸ » dans sa création. Les exemples sont nombreux et, puisque François Jardon-Gomez s'est concentré sur les textes de la tétralogie, nous choisirons quant à nous les exemples de *Tous des oiseaux* et de *Sœurs*. Dans ces deux pièces, les choses sont quelque peu différentes – et c'est aussi ce qui est intéressant – puisque « l'événement émotif » auquel sont confrontées Wahida et Geneviève Bergeron ne se caractérise aucunement par la mort d'un parent. La première est en effet confrontée au coma de son amant, des suites d'un attentat, tandis que l'autre est aux prises avec la disparition de sa langue maternelle. Par conséquent, l'expérience du manque et de la solitude demeure malgré tout autant essentielle pour introduire, en termes de dramaturgie, la présence de l'autre, même si elle est différemment déclinée. Ainsi est-ce l'infirmière qui, la première, se présente à Wahida dans *Tous des oiseaux* :

« INFIRMIÈRE. Vous êtes seule en Israël ?
 WAHIDA. Oui.
 INFIRMIÈRE. Où habite sa famille [à Eitan] ?
 WAHIDA. Berlin.
 INFIRMIÈRE. Ses parents sont au courant ?
 WAHIDA. Je ne suis pas la bonne personne pour les prévenir...
 INFIRMIÈRE. Il faut les contacter. D'où venez-vous ?
 WAHIDA. New York.
 INFIRMIÈRE. Prévenez ses parents. C'est la première chose à faire. Vous ne devez pas affronter ça toute seule. » (*Tdo*, p. 13-14)

Observons que la plupart des répliques de l'infirmière sont énoncées sous la forme de modalités interrogatives. À la manière d'un coryphée antique, le personnage apparaît comme celle qui accouche la parole de Wahida, l'engageant par ce biais à se livrer, à (se)

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ JARDON-GOMEZ, François, *op. cit.*, p. 84-85.

⁷³⁸ *Ibid.*

raconter. Mais plus encore, le rôle de l'infirmière est double : elle se fait guide, en témoignent aussi les phrases assertives, qui fonctionnent presque comme des injonctions : « Il faut les contacter. », « Prévenez ses parents. », etc. En d'autres termes, l'infirmière oblige Wahida à se confronter aux autres – à sa belle-famille qui, souvenons-nous en, la déteste car elle est arabe. Mais plus encore, cette rencontre devient un moyen pour Wahida de se confronter à elle-même et de dépasser le trauma de la perte de l'être cher. En fait, si l'altérité est mise en scène au moment où le personnage est « vacant, morcelé, éparpillé, doté d'une conscience parcellaire de lui-même⁷³⁹ », parce qu'il est justement confronté au manque et à la solitude, elle se présente surtout comme un moyen de se reconstruire et de progressivement dépasser, entre autres, son/ses trauma(s). Wahida s'émancipe alors tout au long du texte, commençant par avouer qu'elle « ne peu[t] plus [s]e taire » (*Tdo*, p. 35), avant de déclarer à Etgar :

« WAHIDA. Je suis celle qui aime Eitan. Quand Eitan se réveillera, dites-lui de ne pas me chercher. Que je reviendrai. Dites-lui que j'ai trouvé les lignes fondamentales de ma thèse et que je dois aller les résoudre. Dites-lui que je l'aime et que je veux qu'il aille au bout de son gouffre comme moi je vais essayer d'aller au bout du mien. » (*Tdo*, p. 54)

Cela est notable : Wahida a utilisé ses différentes interactions avec « tous ces autres », les membres de la famille d'Eitan, pour aller « au bout de son gouffre » et donc de son identité et de son peuple⁷⁴⁰. Par conséquent, le motif de la rencontre, en quelque sorte héritée du théâtre antique, oriente l'action, lui donne un sens, une direction, chez Wajdi Mouawad (c'est ici la signification du dialogue entre l'infirmière et Wahida), en même temps qu'elle offre à la jeune fille l'occasion de découvrir sa propre vérité. C'est dans un sens ce que confirme Anne Pellois, en s'intéressant à la dialectique pronominale *je / tu* dans le théâtre francophone contemporain : « TU comme autrui et autre personnage, TU comme double ou miroir, nécessaires à l'élucidation du JE.⁷⁴¹ » La fonction primordiale de la rencontre, dans le théâtre de Wajdi Mouawad, correspond à ce détour qu'opère le sujet, le « JE », pour aller vers un « TU », un autre qu'il ne connaît pas, mais qui lui sert pourtant à se comprendre, de nouveau, lui-même. Autrement dit, le détour par l'altérité offre la possibilité au « JE » de s'extraire du manque, de sa propre solitude, pour finalement refonder son appartenance identitaire. La situation est similaire dans *Sœurs*

⁷³⁹ PELLOIS, Anne, « Le sujet au théâtre : l'« enquête » de soi sous le regard de l'autre », *Agôn*, n°0, « En quête du sujet », PELLOIS, Anne (dir.), 2007, p.2, <https://journals.openedition.org/agon/299>

⁷⁴⁰ Voir aussi : « WAHIDA. [...] Pendant cette guerre, ma place est là-bas. De l'autre côté de ce mur. Avec ceux qui vont la perdre. Je veux me tenir avec mes sœurs. [...] Je veux me tenir avec mes mères. [...] » (*Tdo*, p. 71)

⁷⁴¹ PELLOIS, Anne, *art. cit.*, p. 3.

puisqu'après avoir saccagé sa chambre d'hôtel (car les objets qui l'entourent ne parviennent pas à parler sa langue maternelle), Geneviève Bergeron accepte de se confier à celle qu'elle ne connaît pas, Layla Bintwarda, qui vient alors expertiser le sinistre :

« *Temps.*

Elle dépose le téléphone de Geneviève Bergeron sur la table de chevet.

Layla Bintwarda reprend son manteau.

Elle va vers son sac.

GENEVIÈVE BERGERON (*off*). Il neige toujours ?

LAYLA BINTWARDA. Toujours...

Temps.

Layla Bintwarda se dirige vers son sac.

GENEVIÈVE BERGERON (*off*). There's enough blue in the sky to make a sailor suit.

LAYLA BINTWARDA. Pardon ?...

GENEVIÈVE BERGERON (*off*). Il y a assez de bleu dans le ciel pour en faire un habit de marin. » (S, p. 41-42)

L'introduction de l'autre dans cette chambre d'hôtel se caractérise là aussi comme une manière pour Wajdi Mouawad de réorganiser l'action de la fable : c'est à présent une quête des origines mémorielles qui amène Geneviève Bergeron, autant que Layla Bintwarda, à évoquer leur solitude et le manque qu'elles ressentent pour finalement devenir « sœurs ». Cette sororité est, nous l'avons déjà écrit, un moyen pour les deux personnages de refonder leur identité et de s'autoriser à devenir autres pour davantage se connaître elles-mêmes. Le détour par l'altérité, par ce « tu », semble de ce fait primordial dans la dramaturgie mouawadienne en ce qu'elle autorise la réorganisation et la « re-disposition à la fois de Soi et de la relation elle-même.⁷⁴² »

Insistons ensuite sur ce point : si la rencontre avec l'autre permet, pour les héritier.ère.s, de s'extraire de leur solitude, elle autorise dans un deuxième temps « la rencontre » de ces dernier.ère.s avec leur propre « Soi ». En d'autres termes, et comme l'avance en fait Saloua Ben Abda à propos de l'écrivain.e francophone :

« [...] la situation de l'écrivain francophone induit des formes / sens où se trouvent réorganisés les territoires de Soi et de l'Autre, où les appartenances sont repensées à partir du lieu de l'Autre et où l'interaction constitue le creuset d'une réflexion / expérience de l'altérité.⁷⁴³ »

⁷⁴² KASSAB-CHARFI, Samia, *Altérité et mutations dans la langue. Pour une stylistique des littératures francophones*, op. cit., p. 59.

⁷⁴³ BEN ABDA, Saloua, « *Altérité et écritures du décalage* », art. cit., p. 67.

Ce qui est valable pour l'écrivain ne l'est-il pas également pour ses personnages ? Car à n'en plus douter, la rencontre avec les autres dans les quêtes filiales des protagonistes modifie leurs appartenances identitaires. Si l'héritier.ère repense son origine et ses identités en levant progressivement les silences de son ascendance, il le fait tout autant en s'ouvrant à l'altérité. C'est ici que la dialectique soulevée par François Jardon-Gomez⁷⁴⁴ peut être rappelée, puisque les jeunes personnages ne reçoivent plus uniquement l'héritage « vertical » de l'ascendance, mais aussi celui que nous pouvons qualifier d'« horizontal » – en s'ouvrant à celles et ceux qu'ils ne connaissent pas – et donc à leurs contemporains. L'exemple le plus frappant est peut-être celui de *Littoral*, tragédie dans laquelle Wilfrid s'ouvre à l'altérité en rencontrant ses compagnons de route qui, comme en témoignent les dernières scènes, deviennent métaphoriquement ses frères et sœurs⁷⁴⁵. D'ailleurs, chacun des jeunes personnages entreprend, dans la première pièce de la tétralogie, de raconter son histoire pendant qu'ils errent à la recherche d'un lieu de sépulture pour Ismail. Cet échange de récits est, en fait, un moyen pour Wilfrid de confronter son propre territoire, le « territoire du moi », à celui des autres. Il « compare », met en perspective son passé avec celui des autres errant.e.s pour qu'à partir de leur histoire puisse se raconter et se construire la sienne propre. Nous le comprenons lorsque le fils d'Ismail affirme :

« WILFRID. Et moi, quelle histoire je pourrais raconter sinon celle des silences que tu m'as légués ? Ils sont pleins de mots pleins de moi vide de mots vides !
 LE PÈRE. Ils ont vécu la guerre.
 WILFRID. Je les envie sincèrement d'avoir vécu la guerre si tu veux savoir ! ça donne un sens pour parler au monde. Mais moi, on s'en fout ! Un type va enterrer son père ! *So what* ! Chevalier Guiromelan, heureusement qu'il est tombé malade le roi Arthur, sinon ton histoire serait assez plate ! » (L, p. 101-102)

Parce qu'il a entendu le récit de ses ami.e.s, Wilfrid se rend compte qu'il va lui falloir apprendre à raconter son histoire, seul. S'il en veut à son père, c'est car le processus de transmission n'a pas été mené à son terme et que le silence, par son opacité, l'empêche de pouvoir verbaliser la personne qu'il est réellement, lui donner une forme, une existence à travers son discours. Progressivement, alors, le jeune personnage se rend compte qu'il faut grandir, se séparer progressivement de son chevalier imaginaire et de la figure

⁷⁴⁴ Dialectique qui était déjà d'ailleurs mentionnée par l'écrivain Amin Maalouf. Il établit, dans les *Identités meurtrières*, le constat suivant : « En somme, chacun d'entre nous est dépositaire de deux héritages : l'un, « vertical », lui vient de ses ancêtres, des traditions de son peuple, de sa communauté religieuse ; l'autre, « horizontal », lui vient de son époque, de ses contemporains. », MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, op. cit., p. 119.

⁷⁴⁵ Joséphine, par exemple, s'adresse à Ismail, à la fin de la pièce, comme s'il était son propre père : « JOSÉPHINE. Voulez-vous être mon père pour quelques instants ? / LE PÈRE. Très volontiers, mademoiselle. » (L, p. 129)

absente de son père pour pouvoir apprendre à (se) raconter, à trouver un sens à ce qu'il vit, à son propre « Soi ». Dès lors, la figure de l'autre apparaît pour ce personnage comme l'unique présence lui offrant un accès à lui-même, à sa propre histoire⁷⁴⁶. Par conséquent, ce détour par l'altérité évoque ce que Lise Lenne nomme, dans *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, le « glissement du lieu vers l'espace.⁷⁴⁷ » En effet, l'héritage vertical (reçu de l'ascendance) pourrait correspondre au « lieu », ce « *locus* – point, position, site au plus près du sujet percevant – ». Il correspond à l'espace de l'immobilité, qui entrave (voire empêche), nous semble-t-il, les récits des personnages, tandis que la rencontre avec l'altérité serait plutôt un « espace », ce « *spatium* – [...] qui est vaste, vu depuis le lointain par un regard qui embrasse, proche de la contemplation.⁷⁴⁸ » Le motif de la rencontre autorise ce changement de paradigme : le regard des héritier.ère.s n'est plus simplement fixé sur un passé qu'ils ne connaissent pas (un *locus* fermé) mais s'ouvre à l'ailleurs (un *spatium* ouvert), au lointain, à toutes ces présences qui, au fil des tragédies de la filiation, leur sont un moyen d'accéder à la connaissance d'eux et elles-mêmes. À cet égard, il nous paraît difficile de ne pas qualifier le théâtre de Wajdi Mouawad de « rimbaldien » tant, pour la plupart des personnages, « je » devient progressivement « autre », tout en restant lui-même. À l'échelle de *Littoral*, par exemple, la rencontre de l'autre aide Wilfrid « à faire le chemin du *moi* au *soi*.⁷⁴⁹ » Ce qui importe est le tressage de tous ces récits qui, progressivement, nourrissent et font advenir l'/les identité(s) et le « soi » du personnage héritier. Pour être encore plus clair, les récits de Simone, Massi, Amé et Joséphine sont un moyen pour Wilfrid de réorganiser son territoire intérieur, jusqu'alors uniquement tourné vers le passé (la mort de son père). Il s'en nourrit pour se construire, grandir et progresser dans sa quête et pour (re)devenir lui-même⁷⁵⁰. Le processus de reconstruction de Soi par le récit de l'autre concerne bien sûr Wilfrid mais aussi les autres personnages

⁷⁴⁶ La question des récits dans *Littoral* a déjà été étudiée à de nombreuses reprises (et dans la littérature contemporaine québécoise, plus largement). Nous retiendrons surtout ici les réflexions de Véronique Pépin qui affirme : « L'acte de (se) raconter revêt donc une importance toute particulière dans la dramaturgie québécoise contemporaine, d'abord parce que cet acte présuppose une rencontre et un partage avec l'autre, et ensuite parce qu'il exorcise et évacue les démons du passé. Autrement dit, la rencontre autorise l'acte de (se) dire, lequel mène à l'affirmation identitaire du personnage. », PÉPIN, Véronique, *art. cit.*, p. 168. Réflexion à laquelle nous pourrions rajouter que l'acte d'écouter les récits des autres est un moyen pour les personnages d'accéder à leur intériorité propre, à retrouver leur « soi » profond.

⁷⁴⁷ FARCET, Charlotte et al., *op. cit.*, p. 91.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁵⁰ Nous nous permettons ici de citer cette magnifique citation de Sylvain Tesson qui, si elle traite d'Arthur Rimbaud, pourrait pourtant s'appliquer à Wilfrid : « Le poète serait un être multiple, un kaléidoscope à facettes et de nombreuses personnalités chanteraient au-dedans de lui, en dedans, harmonieusement. », TESSON, Sylvain, « La règle de l'autre : comment comprendre « Je est un autre » chez Rimbaud ? », France Inter, émission « Un été avec Rimbaud », 10 août 2020.

de *Littoral*. Lorsque Massi avoue à Joséphine : « Tu nous révèles puisque tu nous redonnes nos noms. » (*L*, p. 119), il acte la possibilité de pouvoir retrouver une identité par le biais de la rencontre. Cette identité n'est pas uniquement patronymique, bien sûr, mais aussi langagière et linguistique, ancrée dans une expérience du réel et de la rencontre, car les personnages sont finalement en mesure, à partir du périple de Wilfrid, de raconter cette « histoire [...] d'un homme [qui] cherche un lieu pour enterrer le corps de son père » (*L*, p. 120) et, par-là, de raconter la leur. Alors, si les filiations « verticales » forment des *fratries*, celles qui sont « horizontales », c'est-à-dire qui ont pour perspective une relative ouverture à l'altérité, deviennent plutôt des *phratries*⁷⁵¹. Car, maintenant que les personnages ont appris à se connaître par le prisme de l'altérité, tous peuvent à présent parler et raconter, comme l'évoque Georges Leroux : « [...] toutes les voix se font[-elles] entendre dans un chœur où figurent les songes et les murmures d'une phratrie, réelle et imaginaire.⁷⁵² » Ce ne sont plus tant les liens du sang qui organisent les filiations chez Wajdi Mouawad, mais davantage ceux de l'altérité qui, par ce motif-même, bâtissent de nouvelles communautés d'individus liés les uns aux autres par la force de leur récit. Au sang se substitue, semble-t-il, la présence de l'autre (et, dans les cas les plus révélateurs, ce qui les lie : l'amitié et/ou l'amour), entraînant la construction de phratries, de clans, de nouvelles communautés pour échapper, somme toute, à l'arbitraire des généalogies. Mais, dans *Littoral* comme dans *Tous des oiseaux* ou *Sœurs*, pour qu'adviennent ces nouvelles communautés, faut-il d'abord que les héritier.ère.s actent la ré-organisation de leur propre territoire et pacifient leurs relations pour aller, comme le dit Wahida « au bout de [leur] gouffre ». D'ailleurs, nous pouvons citer le dernier dialogue entre Wahida et Leah, la grand-mère d'Eitan. Les deux femmes se sont, pendant la pièce, ouvertes l'une à l'autre – alors que leur premier échange avait été d'une violence inouïe – pour tout de même se raconter et construire une véritable sororité. Avant que Wahida ne parte, elles s'adressent ces derniers mots :

« WAHIDA. Je suis celle qui aime Eitan. Quand Eitan se réveillera, dites-lui de ne pas me chercher. Que je reviendrai. Dites-lui que j'ai trouvé les lignes fondamentales

⁷⁵¹ Le terme phratrie est ainsi défini dans le dictionnaire de l'Académie française : « Phratrie, plus rare, ressortit d'abord au vocabulaire des institutions grecques : il est emprunté du grec *phratría*, qui désignait une association de citoyens liés par une communauté de rites et appartenant à la même tribu. Ce terme a été repris par la suite par des anthropologues pour désigner un ensemble de clans qui se disent apparentés. *Phratría* est dérivé de *phratër*, « membre d'un clan », et non pas « frère biologique ». Ressource en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/DNP0109>

⁷⁵² LEROUX, Georges, « Les Chemins du père », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, septembre 2009, p. 117.

de ma thèse et que je dois aller les résoudre. Dites-lui que je l'aime et que je veux qu'il aille au bout de son gouffre comme moi je vais essayer d'aller au bout du mien.
LEAH. Tu vas me promettre de rester en vie et surtout de ne plus demander la permission à personne.

WAHIDA. Ça va, espèce de vieille sorcière. J'ai compris la leçon [...]. » (*Tdo*, p.54)

Si cette scène d'adieu a pu avoir lieu, c'est car la rencontre de ces deux personnages les a amenés à se découvrir et à repenser leur appartenance à partir du territoire de l'autre, de son expérience, de son vécu, de ce qu'il est. Une nouvelle « phratrie » est advenue, qui autorise la promesse au moment de la séparation. Leah, en demandant à Wahida de *promettre*, l'oblige à poursuivre son chemin au bout d'elle-même, sans jamais s'arrêter et sans « demander la permission ». Promettre encourage ici l'émancipation du Soi ; et la réponse de Wahida, qui révèle la sympathie qu'elle éprouve à l'égard de Leah, confirme, à notre avis, ce processus d'affranchissement.

Enfin, ces nouvelles phratries, souvent constituées de jeunes personnages, ont aussi une portée philosophique. Wajdi Mouawad le confirme lui-même lorsqu'il affirme le fait suivant : « 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.⁷⁵³ » S'il fallait mettre en relation cette affirmation et ses pièces, nous pourrions justement admettre que la rencontre avec l'altérité correspond à ce qui empêche les personnages de se laisser aller au solipsisme de leur pensée pour qu'adviennent de nouvelles communautés qui, dans le dialogue toujours, essaient de penser le monde d'une manière pacifiée. Simone semble en tout cas le croire, puisqu'elle hurle à tue-tête : « À la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre » (*L*, p. 65), après avoir jeté « plein de bouteilles [...] dans la rivière noire » (*L*, p. 73) pour que quelqu'un lui réponde, sans que cela n'arrive jamais. Pourtant, même si les anciens du village la frappent et que Wazâân lui avoue : « Tu cherches le miracle, Simone » (*L*, p. 73) ; le miracle advient malgré tout, parce que la jeune femme finit par rencontrer Wilfrid et fonde avec lui une nouvelle communauté d'errant.e.s. Par conséquent, Simone, en résistant aux Anciens de son village, s'extrait justement, semble-t-il, du « sectaire » de la pensée individuelle, refermée sur elle-même, comme l'entend Wajdi Mouawad, pour s'ouvrir à l'altérité et à la confrontation des points de vue⁷⁵⁴. Par ce choix, les héritier.ère.s « sortent de la prison dans laquelle ils sont enfermés, c'est-à-

⁷⁵³ MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRIER, Vincent et BAECQUE, Antoine, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 26.

⁷⁵⁴ C'est aussi ce que dit, d'une certaine manière, Edouard Glissant en décrivant ainsi le principe d'altérité : « La pensée de l'Autre, c'est la générosité morale qui m'inclinerait à accepter le principe d'altérité, à concevoir que le monde n'est pas fait d'un bloc et qu'il n'est pas qu'une vérité, la mienne. », GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 169.

dire celle de leur mémoire, de la mémoire de leurs ancêtres.⁷⁵⁵ » Nous pourrions même aller plus loin, car la confrontation avec l'altérité autorise certes l'affranchissement de la mémoire du passé, mais surtout celui d'une filiation opaque et qui contraignait les jeunes personnages à la solitude. Car la mention métaphorique de la prison est ici, selon nous, polysémique. « La prison » est tout d'abord celle de la filiation. Nous l'avons déjà remarqué : dès les scènes d'exposition, la mort du parent oblige souvent les enfants à éprouver un sentiment de perte et d'incompréhension puisque les héritages sont incomplets. La prison est alors représentée par cette incapacité, comme l'avoue Wilfrid, à trouver « un ailleurs ». Mais un deuxième sens est à souligner, car la prison pourrait être aussi le monde des anciens, le monde d'hier, dont les valeurs ne sont plus en accord avec celles des jeunes générations. C'est ce que hurle, dans un sens, Simone : « SIMONE. [...] Ce n'est pas pour vous que je chante, jamais pour vous ! Vous êtes vieux et laids ! Je ne suis pas vous ! » (*L*, p. 72) Le recours à l'altérité devient dès lors un moyen, pour les personnages, de s'échapper d'un monde – d'une prison – qui n'est plus à leur image, de fuir un conflit intergénérationnel qui est de toute façon voué à l'échec puisque anciens et jeunes ne parviennent plus à communiquer ou à se comprendre. L'autre ressemble alors à cet espoir qui apparaît dans l'obscurité, dans le repli et le sectarisme. Le théâtre de Wajdi Mouawad semble dès lors avoir beaucoup à nous apprendre sur ce point, à l'heure où nos sociétés considèrent trop souvent la présence de l'autre comme une impolitesse, une outrage, une ingérence et, parfois même, comme un danger. Relisons, en ce sens, les propos de Lise Vaillancourt :

« [...] l'étranger devient une obsession dans laquelle les étrangers deviennent collectivement l'Étranger, figure qui se confond avec l'Ennemi, une confusion des plus graves. En temps de paix relative, on se garde bien, dans la pensée qui s'est développée depuis les Grecs, de confondre ces deux figures. Mais en période d'hostilités, toute cette connaissance est jetée en prison et les notions s'appauvrissent. Dans la fiction toutefois, l'autre est invariablement la figure la plus riche qui soit.⁷⁵⁶ »

Il est intéressant de relever la mention de « la prison », qui apparaît également dans les propos de Lise Vaillancourt. Mais ce qui demeure révélateur est que la fiction semble acquérir une fonction à ne pas négliger : elle peint l'altérité – par la figure de l'étranger – comme une richesse et non plus comme un facteur de haine ou d'exclusion. La littérature

⁷⁵⁵ PÉPIN, Véronique, *art. cit.*, p. 167.

⁷⁵⁶ VAILLANCOURT, Lise, « Le double et l'étranger », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, janvier 2009, p. 27.

et, dans notre cas, le théâtre de Wajdi Mouawad serait donc plutôt à considérer comme une invitation à s'ouvrir pleinement à l'altérité et deviendrait un espace de rencontre et de réunification. Nous venons de le démontrer : là où le monde d'hier se repliait sur lui-même – dans *Littoral*, tout d'abord, mais aussi dans *Tous des oiseaux*, par exemple, pièce dans laquelle la famille d'Eitan nourrit une profonde haine pour « les Arabes » – le monde de demain semblerait s'ouvrir sur l'ailleurs et l'inconnu. Dans bien des pièces de Wajdi Mouawad, en effet, la présence des autres fait jaillir la parole là où l'on voudrait qu'elle se taise. Ces communautés de jeunes générations servent donc d'exemple, peut-être, aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s qui peuvent observer une nouvelle façon de penser le réel et le monde au travers de la fiction et, *in fine*, de pouvoir interroger leur fabrique identitaire.

I.2. Des « identités-racine » aux « identités-relation »

À l'instar des quêtes des origines, la rencontre de l'autre exige que les héritier.ère.s puissent, qui plus est, repenser tout à la fois leur filiation et leurs identités. En effet, puisqu'il y a justement « rencontre » et donc présence de l'altérité, la construction identitaire des personnages ne s'élabore plus seulement au regard des racines de la filiation mais aussi de tout ce qui leur est contemporain. Les tragédies de Wajdi Mouawad mettent ici en scène un changement de paradigme quant à la question de l'identité et de l'altérité : elle peignent le passage d'« identités-racine » (verticales, toujours) aux « identités-relation » (plutôt horizontales). Avant de préciser cette dialectique, issue de la philosophie glissantienne, il paraît utile de rappeler les principales caractéristiques de ce qu'on nomme un « rhizome » - en lien direct avec la notion de « Relation » telle que pensée par Edouard Glissant. Ce sont Gilles Deleuze et Félix Guattari qui, dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, théorisent cette notion en commençant par énoncer :

« Un rhizome comme tige souterraine se distingue absolument des racines et radicales. [...] Des plantes à racine ou radicle peuvent être rhizomorphes [...]. Des animaux même le sont, sous leur forme de meute, les rats sont rhizomes. Les terriers le sont, sous toutes leurs fonctions d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture.⁷⁵⁷ »

⁷⁵⁷ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 13.

Définir le « rhizome » en le différenciant de la « racine » est une manière pour les deux philosophes d'insister sur son caractère mouvant et multiple. En effet, si, comme dans le lexique botanique, la racine est « enfouie dans le sol », pourrait-on dire, immobile et uniquement reliée à la plante qu'elle fait vivre, le rhizome, quant à lui, se déplace, se démultiplie, se ramifie au contact de l'autre. Il évolue, se métamorphose, répond à des principes « d'esquive et de rupture ». La chose essentielle est donc que le rhizome communique par des principes de connexion et d'hétérogénéité – là où la racine n'en pas besoin. Il ne se suffit pas à lui-même et tend inexorablement vers la présence de l'altérité, pour ne pas dire qu'il ait même besoin, pour vivre, d'une ou plusieurs rencontre(s). Comment, dès lors, ne pas penser à l'écrivain francophone et à ses personnages qui, bien souvent, sont soumis au voyage, à l'errance, aux déplacements continus (subis ou choisis), à ces phénomènes « d'esquive et de rupture » qui les font devenir, à leur tour, nous pouvons l'affirmer, rhizomes ? Car un individu peut bien sûr être rhizome (comme les plantes et les animaux le sont, à en croire les propos de Gilles Deleuze et Félix Guattari) en ce que nous nous définissons toutes et tous par des principes « de multiplicité⁷⁵⁸ ». La rencontre de l'autre oblige au déplacement, à l'évolution, à la remise en question de ses propres dogmes et de ses propres croyances. Il ne s'agit pas d'affirmer, évidemment, qu'un individu change d'identité à chaque rencontre, mais plutôt que chaque parole échangée, chaque ouverture à l'altérité est une manière pour un sujet de s'extraire de sa fixité identitaire, de ne plus se suffire à lui-même et, ainsi, de se connecter « au dehors », à ce qui l'entoure et à ce qu'il ne connaît pas nécessairement. Nous pouvons, pour reformuler cela, relire les termes de Gilles Deleuze et de Félix Guattari :

« Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. [...] Les multiplicités se définissent par le dehors : par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres.⁷⁵⁹ »

Cette définition correspond bien à la démarche de l'écrivain.e francophone, puisqu'il ou elle est souvent aux prises à cette multiplicité que fait naître l'altérité chez un individu – tantôt de manière choisie, tantôt de manière subie. À ce propos, l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf ouvre par exemple *Origines*, roman ouvertement autobiographique, en réfutant, dès les premières pages, l'emploi du terme « racines » :

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

« D'autres que moi auraient parlé de « racines »... Ce n'est pas mon vocabulaire. Je n'aime pas le mot « racines », et l'image encore moins. Les racines s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres ; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un chantage : « Tu te libères, tu meurs ! »

Les arbres doivent se résigner, ils ont besoin de leurs racines ; les hommes pas. Nous respirons la lumière, nous convoitons le ciel, et quand nous nous enfonçons dans la terre, c'est pour pourrir. [...] Pour nous, seules importent les routes. Ce sont elles qui nous convoient – de la pauvreté à la richesse ou à une autre pauvreté, de la servitude à la liberté ou à la mort violente.⁷⁶⁰ »

Selon l'académicien, écrire un roman autobiographique – et, dans une certaine mesure, partir en quête de ses origines – n'équivaut pas nécessairement à suivre la ligne ténébreuse des racines. L'homme qu'il est d'ailleurs ne peut se définir au simple regard de sa filiation – comme un arbre serait retenu par ses racines – parce que cela équivaldrait, à ses dires et selon la métaphore qu'il emploie, à mourir. Non, l'homme – et l'écrivain francophone – est plutôt rhizome. Il « respir[e] la lumière », longe les routes et s'ouvre à leur multiplicité. Il suit des lignes et des tracés, ne s'ancre pas dans la fixité de la terre mais plutôt dans l'infini de « la lumière » et du « ciel ». À bien des égards, le titre de ce roman – *Origines* – paraît trompeur car, là où l'on attendrait un travail d'exhumation du passé, et par-là de ses racines, Amin Maalouf fait davantage, semble-t-il, le pari inverse. Il s'emploie à décrire le nomadisme, parfois choisi, parfois subi, de ses ascendant.e.s et dont il semble finalement être l'heureux héritier. C'est ici le choix de l'autobiographe : celui de décrire l'histoire de sa famille « dans un désert aux dimensions du monde⁷⁶¹ », dans lequel les filiations sont rhizomiques, multiples, ouvertes et qui l'autorisent aujourd'hui à se considérer comme un citoyen du monde. Mais la pensée des rhizomes n'est pas propre à la littérature francophone libanaise⁷⁶², en témoigne ces affirmations de Régine Robin, écrivaine francophone québécoise, dans *L'Immense fatigue des pierres* : « Mes racines sont en l'air dans le vide, partout et nulle part dans l'impatience des lilas, dans le vide de nos espérances fatiguées, dans nos piétinements maladroits. [...] Mes racines sont en l'air, sans identité et sans lieu.⁷⁶³ » La légère anaphore « mes racines sont en l'air » recoupe en fait les propos d'Amin Maalouf. Les deux écrivains francophones emploient le lexique aérien pour renégocier la fixité de leurs identités et de leur filiation. Ce sont des hommes et des femmes de *partout*, qui marchent et « piétinent » vers l'ailleurs et

⁷⁶⁰ MAALOUF, Amin, *Origines*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2004, p. 7.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁶² Nous avons ici choisi un seul exemple, celui d'Amin Maalouf, mais il n'est bien sûr pas le seul à questionner le caractère rhizomique de sa filiation.

⁷⁶³ ROBIN, Régine, *L'Immense fatigue des pierres*, *op. cit.*, p. 30.

l'altérité, n'étant rattaché.e.s qu'à l'errance qui les fait vivre. En conséquence, certain.e.s écrivain.e.s francophones *choisissent* le mouvement après l'avoir subi⁷⁶⁴. Ils et elles en font une nouvelle identité mais aussi un nouveau motif de création. Penser le rhizome n'est donc plus uniquement (re)penser l'humain et ses appartenances, c'est aussi, selon nous, (re)penser l'Art⁷⁶⁵ et la création contemporaine à l'aune d'une nouvelle manière d'appréhender le réel.

Car, pour en revenir à l'opposition glissantienne entre « les identités-racine » et les « identités-relation », il faut saisir que les personnages créés par les écrivain.e.s francophones ne déploient plus leur fabrique identitaire au travers de leur quête des origines, mais surtout au regard de leur rencontre avec les autres. Là où l'identité des héritier.ère.s était auparavant définie par leurs origines, par « leurs racines », et donc « sanctifiée par la violence cachée d'une filiation [...]»⁷⁶⁶, elle se déploie plutôt à présent dans l'espace de la Relation⁷⁶⁷. Edouard Glissant présente d'ailleurs les fondements de ce qu'il présente comme « l'identité-relation » :

« [L'identité-relation est] donnée dans la trame chaotique de la Relation et non pas dans la violence cachée de la filiation [... elle] ne conçoit aucune légitimité comme garante de son droit, mais circule dans une étendue nouvelle [... elle] ne se représente pas une terre comme un territoire, d'où on projette vers d'autres territoires, mais comme un lieu où on « donne-avec » en place de « com-prendre ». [...] L'identité-relation exulte la pensée de l'errance et de la totalité.⁷⁶⁸ »

Autrement dit, « l'identité-relation » est une manière de s'affranchir de la fixité des origines pour s'ouvrir à l'ailleurs. Elle est un lieu, un espace au sein duquel la Relation est essentielle et offre la possibilité de se débarrasser des violences que l'« identité-racine » contient en elle. En ne répondant plus à la brutalité arbitraire des filiations – les jeunes personnages chez Wajdi Mouawad ne choisissent pas d'où ils viennent – ces derniers finissent néanmoins par construire leurs identités au regard d'une philosophie de la Relation, ce qui les pousse à aller vers l'altérité, mais aussi vers « l'errance et à la

⁷⁶⁴ Cette affirmation n'est bien sûr pas universellement démontrable tant le mouvement et le déracinement peuvent être vécus d'une manière différente pour chacun.e des écrivain.e.s (francophones).

⁷⁶⁵ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 18. Les deux philosophes expliquent en effet que le livre « fait rhizome avec le monde ».

⁷⁶⁶ GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁶⁷ Les notions de « Relation » et de « rhizome » n'ont pas le même sens chez Edouard Glissant, mais demeurent intimement liées, comme il l'explique lui-même : « La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour ; ils [Gilles Deleuze et Félix Guattari] lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'aucune souche y intervienne en prédateur irrémédiable. [...] *La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre.* », *ibid.*, p. 23. Nous soulignons.

⁷⁶⁸ GLISSANT, Edouard, *op. cit.*, p. 157-158.

totalité ». Le meilleur exemple est, nous semble-t-il, celui de *Tous des oiseaux*, tragédie dans laquelle David et Norah, les parents d'Eitan, répondent aux principes de ce l'« identité-racine » glissantienne, à l'inverse des deux jeunes personnages qui cherchent plutôt à se construire par le biais d'une « identité-relation ». En effet, les propos des deux parents légitiment les violences provoquées par les racines de la filiation. David l'affirme expressément lorsqu'il interdit à son fils d'entretenir une relation amoureuse avec Wahida :

« DAVID. Tu ne peux pas participer à la disparition [de la mémoire familiale juive] !
EITAN. En quoi aimer y participe !
DAVID. La transmission, la chair, le sang.
EITAN. Qu'est-ce que tu connais au sang, à la chair, toi ?
DAVID. Par qui deviens-tu juif ? Réponds, par qui ? Par qui tu es juif ? [...] Et les enfants qui naîtront de vous, est-ce qu'ils naîtront juifs si leur mère a le nom qu'elle a ? » (*Tdo*, p. 28)

Le discours du père peut ici être caractérisé par sa violence. Pour ce dernier, seul compte le fait qu'Eitan puisse choisir d'aimer une femme juive – question de descendance oblige – quitte à confondre ce qui dépend du racisme, de la haine et de la transmission mémorielle. Car c'est sur ce point que s'écharpent père et fils, le premier pensant qu'il est impossible de transmettre la mémoire des ascendant.e.s, si la mère de ses petits-enfants n'est pas une personne « de leur clan », tandis qu'Eitan prône l'inverse (la première exclamation qu'il prononce témoigne de son incompréhension : pour lui, aimer ne participe pas à la disparition de la mémoire de sa grand-mère). D'ailleurs, David n'est pas le seul à faire des origines un dogme, une loi inviolable qui lui conférerait, entre autres, son autorité paternelle. La mère d'Eitan, Norah, le défend :

« NORAH. [...] Moi je m'en fous, j'ai rien contre les Arabes : c'est une Arabe, c'est son ennemi et tu ne peux pas en vouloir à ton père de penser ça ! Comment pourrais-tu en vouloir à un Juif d'être meurtri si en 46 son fils vient lui annoncer qu'il va épouser une bonne Allemande, bien blonde, bien blanche aux yeux bleus ! C'est dans notre cerveau reptilien à tous ici ! Personne, par une tribu, ne supporte de voir partir son enfant dans la marmite de l'ennemi. L'identité du groupe ! [...] C'est malheureux, mais Cela est. Il y a un océan d'Arabes qui veut la destruction d'Israël. Ce n'est pas un détail ! Cela est ! » (*Tdo*, p. 30)

Peut-être n'est-ce pas tant « l'identité du groupe », l'identité clanique que vante Norah, mais bien « l'identité-racine » : une fabrique identitaire qui ne se construirait qu'au regard des origines, d'un passé et d'un sang commun, dans lequel l'autre ne pourrait être accepté qu'à condition de les partager. Remarquons également que le facteur historique revient à deux reprises dans l'argumentation du personnage : la Seconde Guerre mondiale est mentionnée en filigrane, par l'évocation de la date « 46 » et du conflit franco-allemand,

alors que le conflit israélo-palestinien, au centre de cette pièce de Wajdi Mouawad, est lui aussi implicitement évoqué à la fin de l'extrait. La mention de l'Histoire est donc employée, d'une certaine manière, pour faire de la présence de l'autre un réel danger. Celle ou celui qui ne partage pas notre « tribu », comme l'affirme la mère, est un.e ennemi.e. Toutefois, cette pensée dogmatique, et somme toute infondée, est toujours contestée par Wahida et Eitan qui, tour à tour, vont tenter de les convaincre du bien-fondé d'une ouverture aux autres, notamment pour repenser les relations intersubjectives et filiales. En ce sens, les jeunes personnages se font les porte-drapeaux de ce qu'Edouard Glissant nomme les « identités-relation » car tous deux souhaitent « circuler dans une étendue nouvelle », le territoire de l'autre, espace dans lequel « on donne avec » et où les rapports de domination et de hiérarchisation entre les êtres humains seraient abolis. Il s'agit, pour Eitan et Wahida, de considérer l'autre d'égal à égal et de ne pas le réduire à ses propres racines. C'est en tout cas ce qu'affirme la jeune femme : « WAHIDA. Je n'aime pas « un Juif » ! J'aime Eitan ! » (*Tdo*, p. 38), faisant écho à l'histoire des « adolescents enlacés », que raconte ensuite Leah :

« LEAH. [...] 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 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. [...] [T]out ça ce n'était que de l'amour. Ou le manque d'amour. » (*Tdo*, p. 41)

À nouveau, l'exemple mentionné par Leah représente le conflit générationnel qui a, pour ressort principal, le conflit qui unit parents et enfants. Là où les premiers réaffirment la primauté des origines sur les identités, les seconds prônent l'inverse, allant jusqu'à se donner la mort. Mais le plus intéressant, au sein de ce récit (qui prend des airs de fable), est que ces adolescent.e.s, en se suicidant, sont d'une part parvenu.e.s à démontrer que « l'amour », et donc la relation à autrui, à celle ou celui que je ne connais pas mais que j'aime pourtant, peut dépasser le sectarisme des origines ; et d'autre part, que la perception clanique des origines est vaine car nous sommes « tous pareils ». Force est alors de constater que le clivage intergénérationnel permet au dramaturge libano-québécois de soulever une interrogation philosophique, qui est celle de la Relation ou, plutôt, devrait-on dire que le motif de la Relation se présente dans le théâtre francophone

contemporain comme une manière d'interroger le réel, nos rapports à l'altérité, mais aussi nous-mêmes et notre propre rapport au monde. Car il faut accepter, nous semble-t-il, et les jeunes personnages de Wajdi Mouawad en sont la preuve, de s'interroger soi-même et de redéfinir le contour de ses propres identités si l'on souhaite pouvoir pleinement s'ouvrir à l'autre. C'est bien parce que David et Norah ne parviennent pas à se détacher de leur « tribu », de leur « clan » que la Relation ne peut advenir pour eux. Ainsi restent-ils prisonniers d'une pensée dogmatique, violente et excluante là où, paradoxalement, les jeunes générations rêvent d'émancipation et d'une relation qui s'exprime uniquement par son mouvement⁷⁶⁹.

Il est donc question de « mouvement » dans cette nouvelle manière d'appréhender les identités. Les héritier.ère.s, chez Wajdi Mouawad, après avoir levé les silences de leur ascendance, choisissent de parcourir l'horizon, de marcher à la rencontre des autres. « L'identité-relation », qui se déploie par rhizomes, fait naître le mouvement perpétuel, et cela se traduit par une lutte contre l'immobilisme identitaire. Dès lors, cette identité se structure par jeux d'alliances (qui ne sont jamais, bien sûr, des alliances de domination ou de hiérarchisation entre les individus) se définissant comme autant de moyens, pour les héritier.ère.s, de ne jamais sombrer dans l'immobilisme. Gilles Deleuze et Félix Guattari précisent, à ce propos :

« Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et... et... ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement [...]. Mais Kleist, Lenz ou Büchner ont une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir.⁷⁷⁰ »

Le motif de l'alliance mis en exergue par les deux philosophes nous autorise à insister sur l'horizontalité des filiations dans le théâtre de Wajdi Mouawad. En effet, là où « l'arbre est filiation », « l'identité-relation », qui se construit au fur et à mesure des rencontres

⁷⁶⁹ Selon Edouard Glissant, la Relation est justement à considérer comme un mouvement plutôt que comme une totalité : « La différence entre Relation et totalité vient de ce que la Relation joue en elle-même, là où la totalité, dans son concept déjà, est menacée d'immobile. [...] La totalité est virtuelle. Mais seul le repos – en lui-même – pourrait être valablement ou totalement virtuel. Or, le mouvement est ce là qui se réalise absolument. La Relation est mouvement. », *ibid.*, p. 185-186.

⁷⁷⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 36.

faites par les personnages, fonctionne plutôt telle une occasion de « déplier » une filiation horizontale, multiple et qui jamais ne s'arrête. En outre, ce que souligne cet extrait demeure applicable aux tragédies de la filiation mouawadienne, dans lesquelles les jeunes personnages ne cherchent pas tant « un commencement ou un fondement », mais surtout à s'initier au mouvement et au voyage. De la même manière que pour Kleist, Lenz ou Büchner, précédemment cités, Wajdi Mouawad peint des personnages qui redessinent les contours de leur filiation et de leurs identités, puisque chaque rencontre, avec un membre de leur famille ou un parfait inconnu, est une invitation à grandir et à accéder à des identités de plus en plus mouvantes et multiples. Se dessine ici un nouveau paysage identitaire, comme en témoigne l'épilogue de *Tous des oiseaux* :

« EITAN. [...] Papa, je me penche vers ta tombe comme on se penche vers la mer immense, je ramasse les parcelles d'or de ta vie. [...] Que la mer se sépare, que le vent se lève et que les oiseaux t'emportent. Adieu, mon père, adieu.
Je vivrai ma vie et elle sera ce qu'elle sera, entière, brûlante, mais au seuil de ta mort, je te fais cette promesse : tant que dans le carnage se tresseront tes deux noms, tant que dans le sang s'opposeront leurs langues, moi, Eitan, fils de Norah et de David, petit-fils de Leah et d'Edgar, héritier de deux peuples qui se déchirent,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas. » (*Tdo*, p. 87)

Plusieurs éléments doivent retenir notre attention, à commencer par le principe de coordination auquel se soumet Eitan. Il ne se revendique, ici, d'aucune « tribu ». Il n'est ni Juif, ni Arabe mais plutôt les deux à la fois. Comme il l'avoue lui-même, il est le fils de ses deux parents, et le petit-fils de ses deux grands-parents. Mais plus encore, Eitan fait la promesse, sur la tombe de son père, de ne jamais se consoler tant que Juifs et Arabes ne parviendront pas à se réconcilier et que son identité restera divisée. Pour le dire autrement, et pour faire sens du futur simple qu'emploie à plusieurs reprises l'héritier dans son discours, son processus identitaire est toujours en cours, même à la fin de la pièce. La quête du personnage ne s'arrête pas, semble-t-il, en même temps que la tragédie. Elle ne s'y réduit pas. En fait, les lecteur.trice.s/spectateur.trice.s sont même trompé.e.s quant à leur attente de voir ce jeune personnage enfin consolé, après avoir réussi sa quête des origines. C'est plutôt l'inverse qui se produit, de toute évidence, tant la tragédie mène l'héritier à la limite de sa filiation et l'invite à déployer, encore et toujours, son « identité-relation ». Dès lors, le combat d'Eitan s'apparente plutôt à celui de la réconciliation – et non de la consolation – puisqu'il refuse l'héritage d'une seule tribu. Nous sommes

confronté.e.s à un personnage qui ne peut se définir qu'à travers le mouvement – « je ne me consolerais pas », scande-t-il à cinq reprises – promesses faites à celles et ceux qui l'écoutent, de poursuivre son chemin, de s'épuiser à la marche s'il le faut, pour que ses identités puissent être celle de la multiplicité. En ce sens, comment ne pas penser à l'*incipit* de *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf, qui ressemble fort à la dernière réplique du jeune personnage de Wajdi Mouawad :

« Moi, Hassan fils de Mohamed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Arabie. On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées.⁷⁷¹ »

Bien que différemment, les personnages prônent en substance les mêmes propos : ils refusent de réduire leurs appartenances identitaires à la même tribu. Enfants du monde, destinés au mouvement, les personnages ne s'arrêtent jamais et favorisent une *praxis* du rhizome, ce qui les ouvre à l'horizontalité de la Relation. Ils ne se réclament plus d'un seul patronyme ou d'un seul espace géographique, mais de tou(te)s celles et ceux qu'ils ont rencontré.e.s, et de tous les lieux qu'ils ont traversés. Nous en venons donc à dresser, si les identités sont rhizomes, ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment une « antigénéalogie » : « Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre.⁷⁷² » Cette notion est à comprendre, nous semble-t-il, non pas comme un processus de négation généalogique, mais plutôt comme un refus de considérer la filiation dans son rapport strictement hiérarchique et vertical. Le rhizome est antigénéalogique car il échappe justement à « l'arbitraire » de la verticalité et empêche les héritier.ère.s de s'enfermer dans une vision oppressive de leur filiation. Le rhizome est, de la même manière, une antimémoire en ce qu'il ne se réduit pas aux principes transmissionnels des mémoires intergénérationnelles, mais s'ouvre aux mémoires horizontales, aux récits et aux légendes qui circulent entre les individus rencontrés au cours des quêtes des origines. Ainsi « l'identité-relation » déconstruit la manière dont nous percevons traditionnellement l'héritage, la transmission et les identités, au profit d'une mémoire et d'une généalogie qui se veulent ouvertes aux autres, horizontales, et non plus réduites à leur verticalité.

⁷⁷¹ MAALOUF, Amin, *Léon L'Africain*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1986, p. 11.

⁷⁷² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 32.

I.3. Forger ses identités dans la ou les langue(s) de l'autre

Enfin, ce passage de la « racine » de l'origine à la « Relation » de l'altérité est à analyser par le prisme des langues, qui se mêlent et s'entremêlent dans les textes et mises en scène de Wajdi Mouawad. Mais, avant toute chose et pour éclairer le propos, il paraît utile de faire un détour par « la condition » de l'écrivain.e francophone afin d'analyser avec plus de précision les pièces du répertoire contemporain. Deux choses sont à mettre en exergue : premièrement, l'écrivain.e francophone peut être un.e écrivain.e « déraciné.e » ou, pour reprendre les termes de George Steiner, « linguistiquement délogé.e⁷⁷³ ». Cette condition de migrant.e oblige dès lors celles et ceux qui se déplacent à errer géographiquement, souvent malgré leur volonté, mais aussi linguistiquement. Car pour reprendre les termes, toujours, de George Steiner, l'ère qui nous est contemporaine a bel et bien « déraciné les langues et les peuples [faisant des déplacé.e.s] des poètes délogés qui errent à travers la langue.⁷⁷⁴ » La question linguistique paraît désormais centrale dans le processus migratoire, car les hommes et femmes qui ont connu l'exil doivent, pour la plupart, abandonner – ou renoncer – à leur langue natale au profit de celle du pays d'accueil. En ce sens, nombreux.ses sont celles et ceux, et nous citons dans la première partie de cette thèse les exemples de Wajdi Mouawad et d'Assia Djébar, qui ont dû taire leur langue maternelle – l'arabe – pour parler et créer dans une langue que l'on pourrait peut-être qualifier « d'adoption » ou de « substitution » : le français. Migrer implique un phénomène de « métamorphose⁷⁷⁵ » de l'être puisqu'il faut accepter, pour nombreux.ses d'entre eux et elles, de penser et d'écrire dans une langue qui n'est originellement pas la leur. Deuxièmement, il est aisé de comprendre que ce rapport complexe, souvent diglossique à la langue induit, à son tour, une réflexion sur les filiations. Georges Semprun, en réfléchissant à sa condition d'écrivain migrant, énonce ceci :

« En somme, je n'avais plus vraiment de langue maternelle. Ou alors en avais-je deux, ce qui est une situation délicate au point de vue des filiations, on en conviendra. Avoir deux mères, comme avoir deux patries, ça ne simplifie pas vraiment la vie. Mais sans doute n'ai-je pas d'inclination pour les choses trop simples.⁷⁷⁶ »

⁷⁷³ CARRERA, Hyacinthe (dir.), *Exils, op. cit.* p. 137. Propos cités par Paul Carmignani. C'est d'ailleurs le cas de Wajdi Mouawad. La guerre civile libanaise pousse le dramaturge libano-québécois à s'exiler, coup sur coup, tout d'abord en France puis au Canada.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 138-139.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁷⁶ Propos cités par Hyacinthe Carrera, *ibid.*, p. 142.

Là où Wajdi Mouawad affirme, en utilisant le pronom personnel sujet « il », pour en fait parler de lui :

« Avec son père, il parlait dans une langue différente, construisant à ses dépens des conversations monstrueuses, toujours douloureuses, le forçant à parler depuis la rive opposée d'une langue-fleuve qui allait s'élargissant :

- Kiffac ya ébné ?
- Un peu crevé, mais ça va. Toi ?
- Kelchi mnih... yom heyk, yom heyk... jouâânn ?
- J'ai grignoté...
- 'meltelâk assbé...⁷⁷⁷ »

Pour les deux écrivains, le déracinement induit une césure identitaire et linguistique très nette. Chacun est partagé entre sa langue d'origine – sa langue maternelle – et celle qui les habite (voire les hante) maintenant, qu'ils ont tous deux appris à leur dépens, sans vraiment le désirer. C'est en tout cas ce que semble avouer Georges Semprun, précisant que son rapport diglossique⁷⁷⁸ à la langue ne lui « simplifie pas vraiment la vie », tandis que Wajdi Mouawad révèle des conversations « monstrueuses » et « douloureuses », à travers une métaphore au sein de laquelle la langue deviendrait fleuve, charriant avec elle le motif de la noyade. Se noyer, étouffer dans leur rapport à la langue, voilà à quoi sont confronté.e.s tant d'écrivain.e.s francophones qui, un jour ou l'autre, ont dû s'arracher à leur pays natal, leur pays d'origine, et qui se trouvent finalement contraint.e.s d'aller et venir entre leur langue maternelle (qu'ils oublient d'ailleurs parfois) et celle qui s'y est substituée. Le rapport qu'entretient l'écrivain.e avec sa langue se traduit alors par l'expression d'une douleur, d'une blessure⁷⁷⁹ que l'écriture va peut-être tenter de verbaliser, voire même de panser ou de cicatriser.

⁷⁷⁷ MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson soi : version quarante-deux ans*, op. cit., p. 87.

⁷⁷⁸ La notion de « diglossie » est initialement théorisée en Amérique du Nord en 1959, par Charles Ferguson, dans son article séminal « Diglossia ». Elle se caractérise par la présence de deux langues ou « variétés de langue » au sein d'un même espace, dont l'une concurrence l'autre, et la domine même. Jacky Simonin et Sylvie Wharton reviennent, dans l'ouvrage qu'elles ont dirigé, sur la définition première qu'en a donné Charles Ferguson : « La diglossie est une situation linguistique relativement stable dans laquelle, outre les dialectes premiers de la langue (qui peuvent comprendre un standard ou des standards régionaux), il existe une variété superposée très différente, rigoureusement codifiée (souvent plus complexe du point de vue de la grammaire), qui est le support d'un recueil imposant et considérable de textes littéraires provenant d'une époque antérieure ou d'une communauté linguistique étrangère, qui est largement apprise par l'école, et qui est utilisée pour la plupart des textes écrits et des discours formels, mais qui n'est jamais utilisée – dans quelque segment de la société – pour une conversation ordinaire. » SIMONIN, Jacky, WHARTON, Sylvie, *Sociolinguistique du contact. Dictionnaire des termes et concepts*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 225. Nous soulignons.

⁷⁷⁹ Le terme de « blessure » paraît le plus adéquat, tant le traumatisme de la perte de la langue maternelle semble fort chez Wajdi Mouawad. Il l'explique dans *Seuls*, en écrivant : « En visite chez ma sœur, un jour, pour manger en sa compagnie et en celle de mon père, je tente de dire le mot *fenêtre* en arabe. Le disant, je le dis de manière brisée, comme tous les mots arabes que je tente de dire dès lors que j'essaie de reparler ma langue maternelle. Ma sœur éclate de rire et se moque de moi. » (*Se*, p. 48)

Aussi, avant d'aller plus loin, rappelons que la situation politique et linguistique de certains pays renforce parfois le rapport douloureux qu'ont de nombreux.e.s écrivain.e.s francophones avec leur(s) langue(s). Pour illustrer cela, il faut s'intéresser à l'Histoire du Liban et du Canada, pays au sein desquels a vécu Wajdi Mouawad. Nous l'avons déjà rappelé, mais le Liban est placé sous mandat français dès 1916 et déploie la langue française, en conséquence, sur l'ensemble du territoire administré. À partir de là, le pays se voit partagé entre une langue administrative, le français, et une langue qui demeure communément parlée, principalement dans les foyers, l'arabe. Cette situation sera de nouveau discutée lors de l'indépendance libanaise, en 1943. Ainsi, Zahida Darwiche-Jabbour précise-t-elle :

« Avec le changement de situation politique sous l'indépendance fondée sur un consensus national reposant paradoxalement sur une double négation (non à l'allégeance à l'Occident, non à l'hégémonie arabe), l'arabe est reconnu comme langue officielle du pays et le français est adopté comme langue de l'enseignement.⁷⁸⁰ »

Le pays natal de Wajdi Mouawad se définit, depuis le siècle dernier, par un double rapport à la langue. Il s'agit de revendiquer l'arabe comme langue officielle, commune et donc fédératrice ; tandis que le français ne disparaît pas et devient langue d'enseignement. Le principe de « bilinguisme » adopté par l'État, que nous préférons bien sûr qualifier de diglossique, interroge. Est-il possible d'aller et venir entre une langue et une autre, tandis que l'impérialisme français a imposé, pendant tant d'années, la langue française à celles et ceux qui ne le souhaitaient pas nécessairement ? Autrement dit, l'Histoire du Liban est soumise à cette logique de double identité linguistique, qui interroge bien sûr bon nombre d'écrivain.e.s et d'artistes, à commencer par Vénus Khoury-Ghata qui, comme nous l'avons déjà mentionné, écrit dans *Une maison au bord des larmes* : « On a contrarié ton cerveau en t'obligeant à écrire de gauche à droite quand tes origines voulaient le contraire. La faute en revient à la France qui a imposé sa langue à des bouches arabes.⁷⁸¹ », ou encore, quand elle évoque ses sœurs : « Époque charnière où chacun prit le large à sa manière [...] mes deux sœurs en changeant de langue.⁷⁸² » Le Liban est un espace qui, nous le constatons, invite les écrivain.e.s francophones à penser la (leur(s)) langue(s) au regard de l'Histoire et du passé colonial. Néanmoins, la situation n'est pas propre à ce

⁷⁸⁰ DARWICHE-JABBOUR, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient, Égypte, Liban, Syrie, op. cit.*, p. 89.

⁷⁸¹ KHOURY-GHATA, Vénus, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 58.

pays puisque se pose également au Canada la question de la diglossie. Colonisé à la fois par les Britanniques et les Français⁷⁸³, le Canada est aujourd'hui un pays tout à la fois anglophone (pour sa grande majorité) et francophone. Le cas de la région du Québec est à cet égard intéressant, d'une part car Wajdi Mouawad y a fait ses études de théâtre, d'autre part car c'est une région toujours habitée par de lourds conflits linguistiques, entre les langues anglaise et française. Il faut, pour le comprendre, faire un court rappel historique puisque si la province de Québec, officiellement fondée en 1608 par Samuel de Champlain, devient rapidement le berceau de la francophonie en Amérique du Nord ; il n'en reste pas moins que la bataille des Plaines d'Abraham (1759) abroge le mandat français au profit d'une domination anglaise. Ce n'est que plus de cent ans plus tard que la Confédération du Canada, considérée comme la date d'émancipation du Canada par rapport au Royaume-Uni, unifiera le pays sous la forme d'un dominion. Ces colonisations successives marquent profondément la province du Québec qui est la seule à appliquer, jusqu'à la Loi 101 de 1977⁷⁸⁴, cette diglossie institutionnelle. En fait, jusqu'à l'entrée en vigueur de cette dernière, l'anglais et le français cohabitent au Québec, en sachant que la langue anglaise demeure celle du pouvoir et d'une domination. Gaston Miron, poète québécois largement engagé en faveur de la défense du français dans l'espace québécois, le précise :

« Le cours primaire me mettait dans une situation assez paradoxale : je vivais dans une famille et dans un village entièrement francophones. Le village était à 95% français, et l'autre 5% était constitué par Irving et sa parenté : les riches. Donc l'anglais était la langue du pouvoir et de l'argent, et nous, Français, nous étions « les autres ». ⁷⁸⁵ »

Jusqu'au tournant de l'année 1977, certains des habitants francophones du Québec ressentaient des systèmes de discrimination linguistique en ce que l'anglais était imposé à des « bouches françaises », pour paraphraser la formule de Vénus Khoury-Ghata. S'il fallait résumer cela, nous pourrions emprunter les mots d'Octave Crémazie, l'un des premiers poètes canadiens du XIXe à interroger le français comme langue de création

⁷⁸³ Nous verrons que les politiques d'assimilation linguistique, qui ont été exercées sur le territoire canadien, ont entre autres servi à l'écriture de *Sœurs*, de Wajdi Mouawad.

⁷⁸⁴ La Loi 101 entre en vigueur le 26 août 1977, et fait de la province du Québec une province entièrement francophone. Elle met donc fin, très tardivement, à des siècles de querelles linguistiques. Néanmoins, pour certaines grandes villes, à l'instar de Montréal, le bilinguisme demeure plus ou moins présent comme le précisent Michael Darroch et Jean-François Morissette : « Au sein du discours national du Québec, sous l'application de politiques comme celle de la Loi 101, l'anglais semblerait exister dans l'ombre du français. Montréal est statistiquement plus francophone qu'anglophone, mais l'anglais est tout de même parlé par une large communauté et constitue, sans aucun doute, la langue dominante dans certaines municipalités, de même qu'il conserve son statut international de *lingua franca*. », TREMBLAY, Larry, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁸⁵ GAUVIN, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 101.

canadienne, qui affirme : « Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. [...] Nous aurons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours, au point de vue littéraire, qu'une simple colonie [...].⁷⁸⁶ » Ce constat est bien sûr à remettre en question, semble-t-il, tant le Canada et, nous concernant, la Province de Québec, a aujourd'hui une littérature propre et qui a su s'exporter dans le monde et obtenir ses lettres de noblesse. Mais les réflexions d'Octave Crémazie interrogent tout de même puisque l'usage du français, dans le cas du Canada ou du Liban, demeure encore aujourd'hui une conséquence du colonialisme⁷⁸⁷. Il semble alors nécessaire de nous interroger sur la manière dont le français, employé comme langue d'écriture et de création dans les littératures francophones, questionne les écrivain.e.s et crée ce que Lise Gauvin nomme une « surconscience linguistique ».

Avant de relier cette notion au théâtre de Wajdi Mouawad, il faut bien sûr la définir. Lise Gauvin écrit que dans le cadre des créations francophones extra-occidentales, la langue française « n'est pas [...] un acquis mais plutôt le lieu et l'occasion de constantes mutations et modifications⁷⁸⁸ » avant de préciser :

« Si les années 60 ont été marquées par la provocation du joul, on remarque une intégration de plus en plus large, dans les textes des années 80, aussi bien du québécois que de langues autres que le français. [...] Ainsi la surconscience linguistique de l'écrivain francophone est-elle avant tout une conscience de la langue comme un vaste laboratoire de possibles, comme d'une chaîne infinie de variantes dont les seules limites sont un certain seuil de lisibilité, soit la compétence du lectorat, mais d'un lectorat à provoquer autant qu'à séduire. Dans ces textes ouverts au tremblement de la langue et au vertige polysémique se profile l'utopie d'une Babel apprivoisée.⁷⁸⁹ »

L'essayiste affirme ici que les écrivain.e.s francophones québécois.e.s, pour les exemples qu'elle rassemble, n'ont pas toutes et tous pour langue maternelle, et donc pour « langue acquise », le français. Cette langue est plutôt celle qui remplace la langue maternelle et qui sera employée pour la création. De ce fait, les écrivain.e.s ont un rapport d'étrangeté au français, langue avec laquelle ils aiment par conséquent jouer, éprouver,

⁷⁸⁶ GAUVIN, Lise, *Langagement*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁸⁷ Insistons ici sur le fait que la domination d'une langue sur une autre, à un niveau institutionnel, est toujours à comprendre dans sa perspective historique. C'est en tout cas ce qu'affirment Jacky Simonin et Sylvie Wharton, en écrivant : « La théorie du conflit se développe réellement dans les années 1970 et montre qu'une situation de contact de langues qui se caractérise par un état socio-historique où une langue dominante domine une ou plusieurs langue(s) dominée(s) est avant tout structurée selon des enjeux politiques. Décrire et expliquer une telle situation diglossique conflictuelle suppose alors de l'inscrire dans une perspective historique, car la diglossie conflictuelle trouve son origine dans l'histoire et se développe diachroniquement selon des tendances lourdes qui agissent dans le présent. », SIMONIN, Jacky, WHARTON, Sylvie, *op. cit.*, p. 228.

⁷⁸⁸ GAUVIN Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

modifier, déformer, pour même finir par la « dépasser ». Là se joue la *surconscience linguistique*, dans ce rapport distancié à la langue qui devient, selon les mots de Lise Gauvin, un « vaste laboratoire de possibles ». Les créations québécoises sont en ce sens particulièrement révélatrices. C'est le cas de la poésie, et Gaston Miron le revendique pleinement : « Quant à moi, je vais chercher les mots dont j'ai besoin partout où ils se trouvent dans l'étendue de la langue française, autant, dans la variance européenne que dans la variance québécoise, africaine, antillaise.⁷⁹⁰ » On retrouve alors dans son œuvre poétique une langue française qui se mêle tantôt au joul, comme dans son poème « Séquence » : « [...] alors que moi d'une *brunante* à l'autre / je *farouche* de bord en bord / je *barouette* et *fardoche* et *barouche* / je vais plus loin que loin de mon haleine [...]»⁷⁹¹, tantôt à l'anglais, dans « Alinéation didactique » : « *Y est-y lui... c'est un blood man... watch out à mon seat cover... c'est un testament de bon deal...*⁷⁹² ». Puisque l'homme est « rapaillé », selon le poète, et entendons par-là, éparpillé, décentré, ouvert à la multiplicité des espaces et des langues ; sa création l'est aussi. D'ailleurs, le poème fait aussitôt entrer en son sein de nouvelles sonorités, des langues et des dialectes venus des confins du monde qui se mélangent, se complètent et finissent par créer un nouvel espace sémantique, un nouveau monde à imaginer, dirigé à l'intention des lecteur.trice.s. À ce propos, le théâtre n'est pas en reste, comme en témoigne *Les Belles-Sœurs*, texte « classique » du théâtre contemporain québécois, dans lequel tous les personnages emploient le joul, dans un style particulièrement oralisé : « GERMAIN LAUZON. [...] Moé, j'vas toutes les avoir pour rien ! A'va être en beau verrat ! Hein ? Oui, a vient, à soir ! J'ai vu des pots en fer chromé pour mettre le sel, le poivre, le thé, le café, le sucre, pis toute la patente, là.⁷⁹³ » Le texte théâtral francophone québécois se caractérise bien par ce mélange des langues, parfois des dialectes, provoqué par la *surconscience linguistique* de l'écrivain qui construit sa création comme un espace de « l'a-normatif », c'est-à-dire un lieu dans lequel les normes classiques et canoniques sont abolies. Le français n'est plus employé dans le respect de ses conventions grammaticales, syntaxiques et pragmatiques, pourrait-on dire, mais est déformé, malmené, éprouvé. Lise Gauvin le précise d'ailleurs : « Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui [l'écrivain francophone] est sans cesse à reconquérir.⁷⁹⁴ » En outre, la situation est similaire chez

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁹¹ MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Paris, Gallimard, 1999, p. 77. Nous soulignons.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 117.

⁷⁹³ TREMBLAY, Michel, *Les Belles-Sœurs*, Montréal / Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2007, p. 11.

⁷⁹⁴ GAUVIN, Lise, *op. cit.*, p. 9.

Wajdi Mouawad, et particulièrement dans les tragédies de la filiation, où le dramaturge établit son rapport à la langue à travers une « pratique du soupçon ». Le français est constamment confronté à sa variante linguistique, le joual, comme en témoignent les propos de Simon, dans *Incendies* : « SIMON. Je vais pas pleurer ! Je vous jure que je vais pas pleurer ! Elle est morte ! hey ! On s'en crisse, tabarnak ! On s'en crisse-tu qu'elle soit morte ! » (*I*, p. 20) Cette pratique du soupçon, cette nécessité de décentrer la langue, et de la faire évoluer au milieu d'autres, est aussi sensible dans *Sœurs*. Dans cette pièce, le croisement des langues devient même politique puisque Geneviève Bergeron, dans une longue tirade, dresse un réquisitoire particulièrement violent à l'encontre des politiques d'assimilation linguistiques qui ont eu lieu au temps des colonisations anglophones :

« GENEVIÈVE BERGERON. [...] 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. » (*S*, p. 43)

Véritable brûlot politique, la parole semble se mouvoir en vent de révolte et tente, par ses multiples structures anaphoriques et ironiques, de dénoncer une histoire ayant voulu assassiner tout à la fois langue et mémoire⁷⁹⁵. La surconscience linguistique de l'écrivain.e francophone n'est donc pas seulement un « vaste laboratoire de possibles » qui offre la possibilité aux langues de se côtoyer les unes et les autres et de faire de la création une création « rapaillée », décentrée et linguistiquement multiple. Car au-delà de la volonté esthétique et poétique de ce mélange des langues se dresse une injonction politique. La langue tient en effet son rôle d'éveilleur des consciences et nous invite à dialoguer, d'une manière plus juste et plus éveillée, avec l'intention du dramaturge.

En effet, si le dramaturge tente peut-être de nous déstabiliser, en mêlant ainsi les langues, il nous interpelle pourtant et nous invite à comprendre le texte théâtral comme

⁷⁹⁵ Précisons que cette tirade fait en fait pleinement écho aux propos de Michèle Lalonde qui, dans son allocution de 1970, avait déjà dénoncé les travers de cette ségrégation linguistique. Dans son vibrant poème « Speak White, nigger ! », la poétesse prend la défense de la communauté francophone du Québec, s'exprimant ainsi : « Speak white and loud / qu'on vous entende / de Saint-Henri à Saint-Domingue / oui quelle admirable langue / pour embaucher / donner des ordres / fixer l'heure de la mort à l'ouvrage / et de la pause qui rafraîchit / et ravigote le dollar // Speak white / tell us that God is a great big shot / and that we're paid to trust him / speak white / parlez-nous production profits et pourcentages / speak white / C'est une langue riche / pour acheter / mais pour se vendre / mais pour se vendre à perte d'âme / mais pour se vendre // Ah ! Speak white / big deal / mais pour vous dire / l'éternité d'un jour de grève / pour raconter / l'histoire d'un peuple-concierge / mais pour rentrer chez nous le soir / à l'heure où le soleil s'en vient crever au-dessus des ruelles / mais pour vous dire oui que le soleil se couche oui / chaque jour de nos vies à l'est de vos empires [...]. » Ressource consultée en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=sCBCy8OXp7I>

un espace où sont représentées les contours d'une nouvelle Relation. Cette dernière s'établit entre le dramaturge et son public mais aussi, et pour en revenir précisément à l'étude des textes, entre les personnages eux-mêmes. Comme l'avoue toujours Lise Gauvin, l'écrivain se sert alors de sa propre expérience pour nourrir ses fictions. Elle écrit dans *Langagement* :

« Les parcours que je viens d'évoquer [ceux de l'exil, notamment] renvoient à la condition de l'écrivain dans ce qu'elle a de plus intime et de plus secret, à ce sentiment d'étrangeté que tout écrivain partage avec le migrant et auquel ce dernier, lorsqu'il se met à écrire, fournit un écho exacerbé ou amplifié.⁷⁹⁶ »

Ainsi, puisque Wajdi Mouawad a fait l'expérience de l'exil à plusieurs reprises et, par-là, a dû assimiler plusieurs langues au détriment de sa langue maternelle ; il n'est pas surprenant de constater que son théâtre porte en lui une réflexion politique sur les questions langagières. Mais nous entendons ici l'adjectif « politique » dans sa définition première : le côtoiement des langues permet de faire *polis*, de reconstituer un collectif unifié et soudé autour non pas d'une langue commune mais d'un ensemble de structures langagières qui circulent librement et qui n'entravent pas la constitution d'une nouvelle communauté. Il est vrai que la langue s'exprime aussi dans son rapport à l'altérité et peut devenir à son tour rhizome. C'est Edouard Glissant qui le précise en affirmant : « La racine est monolingue [...]. Par opposition, le dit de la Relation est multilingue.⁷⁹⁷ » S'il faut reformuler, nous pouvons admettre que le multilinguisme, se définissant comme un système de cohabitations de langues ou de niveaux de langue dans un même texte (sans hiérarchisation ou fonction de domination⁷⁹⁸), offre la possibilité de fonder une nouvelle société et une transmission débarrassée des turpitudes du passé. Dès lors, mettre en scène plusieurs langues dans un même texte théâtral (quatre langues sont par exemple utilisées dans *Tous des oiseaux*) revient à prôner et à revendiquer, pour le dramaturge, un partage consenti des cultures. Wajdi Mouawad l'explique lui-même en avouant : « les frontières se traversent et les langues se mêlent.⁷⁹⁹ » Ses personnages, en perpétuelle quête de leurs origines / de leurs identités et, pour ainsi dire, d'eux et elles-mêmes évoluent dès à présent

⁷⁹⁶ GAUVIN, Lise, *op. cit.*, p. 207.

⁷⁹⁷ GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation, Poétique III, op. cit.*, p. 31.

⁷⁹⁸ Jean-Marc Moura parle quant à lui d'hétérolinguisme, en précisant que cette notion n'est pas propre aux littératures francophones : « En outre, le texte littéraire est très rarement uniforme du point de vue de la langue : il intègre plusieurs niveaux et diverses strates historiques de son idiome principal, tels les romans d'Emile Zola, allant du registre de la haute bourgeoisie à celui des ouvriers ou des paysans. Il fait une place (variable) à d'autres langues, de l'emprunt lexical ou syntaxique aux dialogues en parlés imaginaires ou aux citations d'auteurs étrangers. Je désignerai cette présence de divers idiomes, cette pluralité langagière, par le terme d'hétérolinguisme. », MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 85.

⁷⁹⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité, op. cit.*, p. 18.

dans une nébuleuse linguistique qui les amène à construire de nouvelles relations avec les autres, pour la plupart pacifiées. La langue devient ainsi un outil dramaturgique et dramatique pour amener sur scène la question de la communauté et de la consolation collective. Elle fait « entendre les langues ensemble pour révéler les frontières et les séparations et tenter de remonter le fleuve du malentendu, de l'incompréhension, de la colère, de l'inadmissible.⁸⁰⁰ » Il s'agit de « remonter » jusqu'aux douleurs et aux deuils pour finalement dépasser ce que le dramaturge libano-qubécois nomme « l'inadmissible », et faire de la langue un nouvel espace de partage. La pièce *Tous des oiseaux* a été composée dans cette double dynamique (tout à la fois de dépassement et de création) car les personnages, qui s'expriment tout à la fois en allemand, en anglais, en arabe et en hébreu, parviennent peut-être à guérir de leurs traumas et de leurs deuils passés en se retrouvant dans la multiplicité des langues. Ces dernières reconstruisent, justement grâce à leur pluralité, ce que les guerres ont auparavant détruit. Nous pouvons d'ailleurs le constater à la fin de la pièce lorsque Wahida, jusqu'alors détestée par David revient toutefois lui parler en arabe :

« Toujours dans la chambre de David. Wahida s'assoit au chevet de David.

WAHIDA. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, ha, khâ, dâl, dââl, rrâ, zâ, sîn, shîn, sâd, dââd, tââ, zââ, ainn, rainn, fâ, kââf, kâf, lâm, lime, noûn, hah, wâw, ya. Alphabet qui nous a vus naître, toi et moi, alphabet de nos ancêtres dont nous sommes les extrémités. David, entends ma voix. Je suis Wahida, fille de Nawal, petite-fille de Nazira, arrière-petite-fille de Souloum, vendeuse de brindilles dans les montagnes du Haut Atlas. [...] Alors pour te parler dans notre langue, je te parlerai de moi et pour parler de moi, je te parlerai d'un homme cher à mon cœur.

Wazzân dans le coma de David. » (Tdo, p. 84)

Le retour à l'arabe, mêlé à la langue française, forge la naissance d'une nouvelle Relation, non plus recentrée et refermée sur les racines identitaires de chacun, mais qui s'exprime plutôt dans l'étendue de deux langues que les personnages partagent. La Relation se pense d'une manière ouverte, dirigée vers le futur. Wahida le précise bien : « nous sommes les extrémités » de « nos ancêtres » ; manière déguisée d'avouer, semble-t-il, qu'il faudra à présent construire une descendance qui soit libre et débarrassée de tout diktat linguistique. En conséquence, le retour à l'alphabet évoque le besoin de revenir aux premiers mots, aux premières sonorités, aux balbutiements d'une nouvelle Relation, d'une nouvelle communauté qui se construit, lentement, avec pudeur, au seuil de la mort de David. Qui

⁸⁰⁰ Extrait du dossier de presse « Tous des oiseaux », 17 novembre – 17 décembre 2017, Théâtre national de la Colline. Ressource en ligne : <https://www.colline.fr/spectacles/tous-des-oiseaux>

plus est, ce dernier admet la puissance consolatrice de la langue : « DAVID. J'entends dans ta voix la langue de cette mère que je n'ai pas connue. Ta voix comme filet jeté à la mer pour redonner des fragments anciens. Il faut consoler ceux qui vont mourir. » (*Tdo*, p. 86). Ce retour à l'alphabet, et à la consolation, est aussi mis en scène dans *Incendies*, lorsque Nawal l'enseigne à Sawda :

« 15. Alphabet

Nawal (19 ans) et Sawda sur une route de chaleur.

SAWDA. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, ha, khâ, dâl, dââl, rrâ, zâ, sîn, shîn, sâd, dââd, tââ, zââ, ainn, rainn, fâ, kââf, kâf, lâm, lime, nouûn, hah, lamaleph, wâw, ya.

NAWAL. Ça, c'est l'alphabet. Il y a vingt-neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches. Tu dois toujours les connaître. Comment tu les mets les unes avec les autres, ça donne les mots. » (*I*, p. 57)

La langue est ici transmise comme une nécessité, en témoigne la métaphore filée qui fait de l'alphabet arabe une arme pour riposter face à l'ennemi. Transmettre, chez Wajdi Mouawad, équivaut à se défendre de manière pacifique. Ainsi, faire des phrases, selon Nawal Marwan, signifie être en mesure de résister, de se dresser face à l'opresseur sans avoir à tuer. C'est en tout cas ce qu'elle semble vouloir dire à Sawda, amie croisée le long des routes d'un pays dévasté par la guerre civile. Nous sommes ici les spectateurs et spectatrices d'une nouvelle forme de transmission car, dans le cas de *Tous des oiseaux* ou d'*Incendies*, ce n'est pas un parent qui transmet à son/sa descendant.e, mais plutôt un ami qui fait don de son savoir à un autre. L'altérité célèbre le partage des langues et l'avènement de constructions filiales non plus verticales, mais horizontales. Les processus transmissionnels se font bien d'égal à égal et n'obéissent plus nécessairement aux liens du sang. Car en transmettant leur langue à David ou à Sawda, Wahida et Nawal leur offrent aussi une culture qui n'est pas la leur, un bagage culturel ouvert au multiculturalisme. Les identités sont alors toujours en mouvement et grandissent tout au long des pièces. Loin d'amoindrir les créations de Wajdi Mouawad, le multilinguisme les renforce plutôt et donne sens et pouvoir à la langue. Cette dernière devient par conséquent politique, en ce qu'elle autorise à dresser les nouveaux horizons de relations apaisées et consolées, fondements d'une nouvelle *polis* en construction. C'est finalement sur les mots de Zahida Darwiche-Jabbour que nous concluons, elle qui affirme :

« Écrivain aux confluent de plusieurs cultures, celle du Moyen-Orient, de l'Europe et de l'Amérique du Nord, et de plusieurs langues, l'arabe, le français, l'anglais et le joul, Mouawad ne cesse dans son théâtre d'interroger ses identités multiples. Aussi

son œuvre devient-elle un espace de diversité, de dialogue, et de brassage à la fois culturel et linguistique.⁸⁰¹ »

Tout se mêle et se mélange ainsi, chez Wajdi Mouawad, sans que cela ne soit réellement « problématique » ou puisse échapper à la compréhension des lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. Au contraire, son théâtre est le creuset des langues et des cultures partagées, au principe de nouvelles identités individuelles et collectives. Car au-delà des liens du sang se tracent aussi de nouvelles relations : celles de l'amitié, qu'il conviendra à présent d'étudier.

II. LES FILIATIONS DE L'AMITIÉ

« En l'amitié de quoi je parle elles se mêlent et confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : « Parce que c'était lui ; parce que c'était moi.⁸⁰² » »

Michel de Montaigne

Léa Polverini introduit déjà, dans son mémoire de recherche, la notion d'amitié au sein des fictions mouawadiennes. Elle y voit entre autres ce « qui est susceptible de rompre – à défaut d'interrompre immédiatement – la logique cyclique et aveugle de la violence.⁸⁰³ » En ces termes, elle rejoint ce que nous évoquions précédemment à propos de la Relation et de la construction, pour les nouvelles générations, de filiations fondées sur des liens d'horizontalité. Il s'agirait en effet, à travers le motif de la rencontre, de s'arracher à la logique du passé, logique purement testamentaire, afin de réinventer de nouvelles structures filiales et de nouveaux modes d'existence. Ainsi étudierons-nous l'amitié à travers le prisme de ces réflexions. Nous tenterons de déceler, dans les tragédies de Wajdi Mouawad, la manière dont l'amitié peut, si ce n'est se substituer aux généalogies traditionnelles (fondées sur les lois du sang), au moins dégager un nouvel espace de partage possible grâce à « un rapport d'extranéité », c'est-à-dire d'alliance « avec celui ou celle dont je suis infiniment éloigné, et qui pourtant m'est le plus proche.⁸⁰⁴ » Cela nous permettra de poursuivre les réflexions engagées par Léa Polverini,

⁸⁰¹ DARWICHE-JABBOUR, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient, Egypte, Liban, Syrie*, op. cit., p. 176.

⁸⁰² MONTAIGNE (De), Michel, *Essais I*, Livre I, chap. XXVIII, Paris, Gallimard, 2009, p. 373.

⁸⁰³ POLVERINI, Léa, *Codicilles au désastre : réinventer la filiation chez Wajdi Mouawad (Forêts, Temps, Anima)*, op. cit., p. 43.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 44.

afin de les développer au sein d'un corpus plus large et d'en tirer de nouvelles conclusions, par exemple à l'aune des thèses développées par Hannah Arendt.

II.1. Le rire au principe de l'amitié

Avant l'amitié, il y a le rire, pourrait-on dire à la lecture des pièces de Wajdi Mouawad. Il semble en effet impossible d'étudier la formation des amitiés dans la création du dramaturge libano-qubécois sans, auparavant, s'intéresser brièvement à ce que signifie la notion de « rire » dans le théâtre contemporain. Ce dernier apparaît tout d'abord comme un motif de création, une façon d'être au monde et d'aborder le réel, pour notre dramaturge, qui avoue par exemple à Laure Adler : « Je fais un portrait très joyeux du monde. [...] Quand je plonge dans une piscine ou la mer, c'est plus fort que moi, j'ai un grand éclat de rire... Et je crois que c'est ma manière de rencontrer la vie !⁸⁰⁵ » Si c'est à travers ce rapport « joyeux » que l'écrivain « rencontre » la vie ; autorisons-nous à la paronymie et admettons, peut-être, que le dramaturge *rencontre* et *raconte* la vie de manière identique : grâce au rire. Car il n'est pas étonnant de lire, pour ne citer que *Littoral* ou *Tous des oiseaux*, des scènes réellement comiques qui entraînent, pour reprendre les mots du dramaturge lui-même, un « flagrant-délit de communauté⁸⁰⁶ ».

Pourtant, précisons que ce motif de création semble avoir, depuis quelques dizaines d'années, déserté tout à la fois les textes et les salles de théâtre. La violence du XXe siècle a profondément modifié le genre théâtral et l'a lesté d'une douleur telle qu'il paraît à présent presque impossible d'écrire pour beaucoup, en Occident, une pièce qui soit à présent tout à fait comique. Catherine Naugrette le rappelle très justement lorsqu'elle affirme :

« Le rire ravageur d'un Aristophane ou d'un Molière s'est éteint, qui pourtant et au-delà du plaisir des spectateurs, avait une fonction de dénonciation et de combat, face aux injustices de la société et aux vices des hommes. Sans doute, comme l'écrit Jacques Nichet, la comédie a-t-elle disparu par incapacité à rendre compte de l'éclatement du monde actuel et, plus profondément, à surmonter la blessure d'Auschwitz [...].⁸⁰⁷ »

Puisqu'il faut bien sûr nuancer tout propos, et Catherine Naugrette le fait elle-même, certains.e.s dramaturges ont malgré tout su s'emparer du rire comme un motif de création, à l'instar de Jean-Claude Grumberg qui s'efforce de rire de tout, même de la Shoah. Néanmoins, et malgré cet exemple, notons la présence d'un pessimisme et d'un tragique

⁸⁰⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité*, op. cit., p. 52.

⁸⁰⁶ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », art. cit., p. 169.

⁸⁰⁷ NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés*, op. cit., p. 34.

proprement contemporains, pourrait-on concéder, conséquences directes des massacres du siècle dernier. Il ne resterait presque qu'une place, dès lors, pour un comique provoquant un rire absurde, tel qu'il est représenté par Samuel Beckett, tournant court ou se révélant, selon les propos de l'essayiste, très souvent « sardonique⁸⁰⁸ ». Les exemples pourraient être multipliés, en piochant dans le théâtre de Peter Barnes ou de Bertolt Brecht⁸⁰⁹, mais les conclusions seraient globalement similaires : le rire franc, soudant la communauté, semble avoir presque disparu au sein du théâtre contemporain, au profit d'un rire « qui se tarit », qui interroge, qui distancie, qui oblige bien souvent à grimacer à défaut de faire sourire les spectateur.trice.s⁸¹⁰. Une formule de Catherine Naugrette le résume d'ailleurs parfaitement bien : « Chez Beckett, on rit au bord des pleurs.⁸¹¹ »

Il semblerait alors que Wajdi Mouawad, quant à lui, « rebatte les cartes » et dessine un nouveau sentier dans la manière dont la création contemporaine renoue avec les « racines » du rire. Il l'affirme lui-même lors de l'entretien qu'il nous a accordé, avouant que le rire fait pleinement partie de sa création en même temps qu'il favorise la naissance de l'amitié et, plus largement, de la communauté. Il faudrait alors voir dans son travail un renouvellement de la création théâtrale contemporaine, capable de faire cohabiter tout à la fois la violence, héritée des siècles derniers, et une nouvelle forme de comique, cette fois-ci franche et réunificatrice. En effet, si les scènes de barbarie sont régulières dans sa

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 43. Alain Badiou, quant à lui, voit dans le théâtre de Samuel Beckett un théâtre « hilarant » à la condition qu'il soit « correctement complété », c'est-à-dire doté d'une mise en scène qui complète avec efficacité – mais cela demeure, nous semble-t-il, relativement subjectif – le texte théâtral.

⁸⁰⁹ Ces deux dramaturges incarnent, selon Élisabeth Angel-Perez, un « rire distanciateur », ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible*, op. cit., p. 48.

⁸¹⁰ Il paraît ici utile d'introduire une nouvelle nuance. Il faut en effet admettre que les écritures dramatiques (ultra)contemporaine renouent tout de même en partie avec la question du rire « franc », voire avec le genre de la comédie ou de la farce. Nous pouvons par exemple penser à certaines pièces du théâtre d'Ariane Mnouchkine, à certaines pièces d'Alain Badiou (à l'instar d'*Ahmed le subtil ou Scapin 84*) ou à certains textes portés au plateau, et qui explorent la question du rire satirique, comme l'a très récemment proposé Jean Bellorini au TNP, avec la pièce de Nikolai Erdman, *Le Suicidé* (2023). De plus, soulignons que le rire n'est pas toujours « sardonique » ou distancié. Mireille Losco-Lena, qui a consacré un ouvrage à la question de la représentation du rire dans les écritures dramatiques contemporaines, l'affirme d'ailleurs. Elle explique entre autres que si le public n'est plus vraiment habitué à la comédie, ou à la représentation de scènes comiques sur scène, il n'en reste pas moins que le rire acquiert un rôle fondamental dans la représentation de notre époque. En ce sens, il ne saurait uniquement se réduire à « une échappatoire débilite [ou] une fuite dans l'euphorie de la consommation », mais pourrait apparaître comme un véritable appel à penser le monde différemment, à délivrer un vrai message : « Depuis une vingtaine d'années, les textes à tonalité comique qui sont représentés en France sur les scènes publiques, qui sont publiés, traduits ou mis en circulation dans des comités de lecture, abordent sans hésiter les plus grandes blessures de l'Histoire du XXe siècle [...]. Ils traitent enfin des effondrements individuels et des désastres intimes, évoquant souvent l'angoisse contemporaine d'une dévitalisation de l'existence humaine. Ces dramaturgies du grand écart, évidemment provocatrices par rapport à l'horizon d'attente du public, visent à produire chez le spectateur des perturbations aussi bien intellectuelles qu'affectives. » 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, 2011, p. 14.

⁸¹¹ ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible*, op. cit., p. 48.

création, il n'est pas pour autant rare de constater les emprunts que le dramaturge fait par exemple au théâtre classique. Ce dernier réinvestit pour ce faire les ressorts les plus classiques de la comédie du XVIII^e siècle, à commencer par le comique de mots. C'est le cas d'*Incendies*, comme en témoigne le discours d'Hermile Lebel, martelé de « ruptures de ton⁸¹² » et d'erreurs de langage : « [...] C'était pas la mer à voir [...] » (I, p. 13) avoue-t-il, avant de poursuivre : « [...] j'aurais bien mieux aimé vous rencontrer dans une autre circonstance, mais l'enfer est pavé de bonnes circonstances, alors c'est plutôt difficile de prévoir. » (I, p. 14) La situation est similaire dans *Littoral* où le discours du père se distingue par son registre souvent comique. Mais Wajdi Mouawad utilise également un comique de situation pour provoquer le rire de son public, notamment lorsque les lieux se télescopent soudainement, faisant taire la violente dispute familiale :

« TANTE LUCIE. Le corps n'est pas là ?
 WILFRID. Ils le préparent.
 ONCLE ÉMILE. Vous êtes où, là ?
 TANTE MARIE. Comment ça « on est où » ?
 ONCLE ÉMILE. Oui ! Vous êtes où ?
 TANTE LUCIE. Au salon funéraire ! Où veux-tu qu'on soit ?
 ONCLE ÉMILE. Depuis quand on est au salon funéraire ?
 TANTE LUCIE. Depuis quelques instants, enfin...
 ONCLE ÉMILE. Écoutez ! Vous êtes peut-être au salon funéraire, mais moi, je n'y suis pas.
 ONCLE FRANCOIS. Tu es où, toi ?
 ONCLE ÉMILE. Je suis dans l'appartement de Wilfrid.
 ONCLE MICHEL. Mais qu'est-ce que tu fais là ? [...]
 ONCLE FRANCOIS. Arrête de nous faire chier et accepte comme tout le monde que maintenant on est au salon funéraire ! » (L, p. 41-42)

Tout est ici fait pour amener le rire : les modalités interrogatives, marquées d'une ponctuation expressive, visent à connoter l'incompréhension qui règne entre les personnages, en même temps que cette confusion du cadre spatio-temporel déclenche un brouhaha absurde, venant accorder à cette tragédie les airs d'un vaudeville. Force est de constater que même si Wajdi Mouawad ne se revendique pas directement du théâtre classique français, il en réinvestit néanmoins quelques ressorts comiques, par la mise en place de *topoi* dramatiques qu'il affectionne particulièrement (le télescopage des époques et des lieux, la confusion dans les lignages généalogiques, etc.). En conséquence, le dramaturge emploie ce que Catherine Naugrette nomme un « comique moderne⁸¹³ » qui, pour sa part, réinvestit le comique classique tout en le renouvelant et en le transposant

⁸¹² MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 169.

⁸¹³ NAUGRETTE, Catherine, *op. cit.*, p. 56. Cette notion de « comique moderne » sert à qualifier le théâtre de Michel Vinaver qui utilise le comique – et donc, par conséquent, le rire – comme « une réponse au désespoir ».

dans une nouvelle époque. La volonté du dramaturge n'est pas ici, semble-t-il et contrairement à son contemporain Michel Vinaver, d'accorder une réponse au désespoir ; mais peut-être de placer sur un même plan la violence et le rire comme pour aller au plus près de la réalité et du monde dans lequel se déploie sa création. Faire entrer dans le texte théâtral l'horreur et le rire, les faire coexister au sein d'un même geste, d'une même intention, donne l'occasion pour le dramaturge de dresser les contours d'un nouveau théâtre contemporain, désireux de faire entrer en lui toutes les nuances du réel et d'inviter le lecteur.trice.s/ spectateur.trice.s à pleurer, à ressentir de l'effroi autant qu'à rire. De ce fait, Wajdi Mouawad ne s'emploie pas qu'à décrire l'atrocité des guerres civiles, mais nous invite aussi à rire d'un rire franc, et non plus creux, replié sur lui-même, prostré de s'exprimer après les violences du XXe siècle. Il s'agit par-là de revenir à un théâtre qui s'accorde le droit de *tout* dire et de *tout* mettre en scène, quitte à aller et venir entre le comique et la peinture de l'horreur car, toujours, après avoir pleuré, le dramaturge offre à son public la possibilité de rire, dans une époque qui, admettons-le, en a bien besoin⁸¹⁴. Ainsi sa création parvient-elle à protéger son propre univers dramatique d'un certain « pessimisme », à en croire les mots de Zahida Darwiche-Jabbour, et à « installer le rire intelligent fruit d'un écart lucide par rapport au réel.⁸¹⁵ »

Enfin, et c'est peut-être là le plus important, le rire est un moyen pour les personnages de Wajdi Mouawad de faire rencontre. Il faut en ce sens relire l'une des définitions qu'en donne Hannah Arendt dans *Vies politiques* :

« [...] comme le rire de Lessing dans *Minna von Barnhelm* veut réconcilier avec le monde, pour qu'on y trouve sa place, mais ironiquement, sans se vendre à lui. Le plaisir, qui est fondamentalement la prise de conscience la plus intense du réel, surgit d'une ouverture au monde, d'un amour pour lui, passionnés, qui ne se trouvent même pas détruits dans « le plaisir tragique » par le fait que l'homme rencontre la mort dans le monde.⁸¹⁶ »

⁸¹⁴ Mireille Losco-Lena y voit, quant à elle, la possibilité pour certain.e.s dramaturges de rappeler une certaine « joie vitale » aux spectateur.trice.s, malgré les violences de l'Histoire : « Parfois non moins tragiques que lui, les pièces comiques sont en quête d'une joie vitale qui continue coûte que coûte à miser sur la vie et sur l'homme, malgré la prolifération des signes de mort et de désastre dans le paysage contemporain. Le rire est le signe de cette vitalité et de cette humanité que les pièces convoquent chez le spectateur face aux tableaux tragiques du monde. On pourra juger ce comique assombri ou dégradé au regard de ce qu'il fut dans l'histoire de la farce et de la comédie, mais on ne pourra nier que ce comique soit *notre* comique. Et qu'il nous invite à *rire quand même*. », 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. 19.

⁸¹⁵ DARWICHE-JABBOUR, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient, Egypte, Liban, Syrie*, op. cit., p. 176.

⁸¹⁶ ARENDT, Hannah, *Vies politiques*, op. cit., p. 14.

Les mots de la philosophe sont essentiels pour comprendre la dramaturgie mouawadienne. Le rire apparaît en effet comme l'un des principes premiers de « plaisir » qu'éprouvent les personnages tandis qu'ils remontent le fil de leurs origines. Et c'est d'ailleurs ce principe de plaisir qui leur donnera l'occasion de s'ouvrir au monde, entendons par-là, entre autres, à l'altérité. *Littoral* en est un excellent exemple, notamment lorsque Sabbé et Massi communiquent en riant, sans jamais s'être vus ni rencontrés :

« SIMONE. Écoutez !
SABBÉ. C'est lui !
WILFRID. Qui lui ?
SABBÉ. Mon ami.
SIMONE. Un ami que tu n'as jamais vu.
SABBÉ. Les amis inconnus sont les plus beaux.

*Le rire retentit de nouveau au loin.
Sabbé lui répond.
Le rire lui répond. » (L, p. 99)*

Sabbé considère Massi comme son ami avant même de l'avoir connu (l'identité de ce dernier est tue, il n'est qualifié que par le biais du pronom complément « lui »). Il faut par conséquent saisir que chez Wajdi Mouawad, le rire se pense comme un nouvel espace dans lequel se déploie un dialogue, un réseau de communication où les relations peuvent se bâtir et se revendiquer comme de réelles amitiés. Le superlatif qu'emploie le personnage le confirme d'ailleurs, les amis qu'on ne connaît pas – ou uniquement par leur rire – sont « les plus beaux ». De plus, ce n'est pas Massi qui répond, à la fin de l'extrait cité, mais bel et bien son rire : « Le rire lui répond. » Le principe métonymique fonctionne comme une substitution du rire au personnage. Ce dernier devient abstrait, il se désincarne, s'efface au profit de son rire, unique et ultime vecteur de communication et d'ouverture au monde. Ainsi, au cœur des charniers et des guerres civiles se dresse l'amitié, grâce au « rire d'un ami » (*L*, p. 100), symbole d'une nouvelle présence au monde. Il s'agit de « [re]trouver sa place » parmi les vivants, comme le précise Hannah Arendt, en s'ouvrant à l'altérité. Massi le laisse enfin entendre, ce n'est pas Sabbé qui l'a rendu heureux tant de nuits, avant que tous deux ne puissent se rencontrer, mais son rire qui se répandait « au fond de la vallée pour venir [l]e saluer » (*L*, p. 100) faisant que les « étoiles devenaient plus visibles, plus lisibles. » (*L*, p. 100) Petit à petit, nous le comprenons, le rire permet à nouveau de faire société. La scène 31 de *Littoral* se termine ainsi, par un dialogue qui pourrait paraître dénué de sens mais qui peut être lu comme un moyen de présager la construction d'une nouvelle communauté et, plus largement, d'une

nouvelle *polis*, à travers le rire de l'amitié : « Sabbé rit. Massi rit. Sabbé rit. Massi rit. Sabbé rit. Massi rit. » (L, p. 101)

II.2. L'amitié dans « de sombres temps⁸¹⁷ » : de la filiation généalogique à la filiation incantatoire

Après le rire vient le temps de l'amitié. Toutefois, définir ce qu'est « l'amitié » ne saurait se présenter comme une chose aisée. Tentons rapidement d'en esquisser les contours et les principales caractéristiques, dans une perspective diachronique, pour analyser son déploiement et ses enjeux dans la dramaturgie mouawadienne. Avant toute chose, Claude Lévi-Strauss propose une définition de cette notion dans *Les Structures élémentaires de la parenté*. Pour ce dernier, les relations intersubjectives se présentent, ni plus, ni moins, comme des « phénomènes d'alliances » qui permettent justement « le passage de la peur à l'amitié.⁸¹⁸ » De ce fait, l'amitié se conçoit comme une relation, un pacte, puisqu'il y a « alliance », entre deux individus, selon un principe d'extranéité. Il s'agit d'accepter d'entretenir des liens de proximité avec un individu qui est pourtant, initialement, étranger. Cette relation contractuelle provoquerait dès lors, pour l'anthropologue qu'est Claude Lévi-Strauss, le passage de la peur et de la violence, au « monde » l'amitié et de la collectivité. Reste maintenant à comprendre la manière dont se fonde ce passage d'un état à l'autre et il faut, pour se faire, revenir aux Grecs qui, déjà, avaient tenté de circonscrire et de définir cette notion. Hannah Arendt le rappelle :

« Lorsque, par exemple, nous lisons chez Aristote que la *philia*, l'amitié entre citoyens, et l'une des conditions fondamentales du bien-être commun, nous avons tendance à croire qu'il parle seulement de l'absence de factions et de guerre civile au sein de la cité. Mais pour les Grecs, l'essence de l'amitié consistait dans le discours. Ils soutenaient que seul un « parler-ensemble » constant unissait les citoyens en une *polis*. Avec le dialogue se manifeste l'importance politique de l'amitié, de son humanité propre.⁸¹⁹ »

Depuis la nuit des temps, l'amitié semble exister grâce au langage et au discours.

Selon les Grecs et, plus tardivement, la philosophie moderne, toute chose devient

⁸¹⁷ Les « sombres temps » ne sont pas, pour Hannah Arendt, nécessairement liés aux « monstruosité de ce siècle [le XXe siècle] qui sont certainement d'une horrible nouveauté », mais se définissent plutôt comme une époque au sein de laquelle on a le droit d'attendre « quelque illumination » venant « moins des théories et des concepts que de la lumière incertaine, vacillante et souvent faible [...] [d']hommes et [de] femmes [...] » de notre siècle, ARENDT, HANNAH, *Vies politiques, op. cit.*, p. 9-10. En ce sens, certains des personnages de Wajdi Mouawad semblent être ces lumières incertaines qui, dans une époque de chaos, sont pourtant en mesure de faire de l'amitié une nouvelle manière d'éclairer tout à la fois leur filiation, leurs identités, et leurs relations avec autrui.

⁸¹⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Maison des Sciences de l'Homme, Collection de Rééditions, Paris, Mouton & co, 1967, p. 86.

⁸¹⁹ ARENDT, Hannah, *Vies politiques, op. cit.*, p. 34.

d'ailleurs « humaine » à partir du moment où elle est portée et signifiée par le langage. Pour le dire autrement, toute chose doit être nommée pour pouvoir exister, toute chose peut être considérée comme tangible et définissable à partir du moment où « nous pouvons en débattre avec nos semblables ». Il en va de même avec l'amitié : elle ne peut vivre et devenir humaine qu'à travers le discours mais, surtout, elle ne peut construire les contours d'une nouvelle *polis* qu'à travers sa possibilité à être verbalisée. De la même manière, le passage d'un état de violence à l'avènement de la construction sociale collective, exprimé par Claude Lévi-Strauss, est avant tout possible grâce au langage. Prenons, pour illustrer ce fait, un exemple issu d'une tragédie grecque. Dans la dernière tragédie de Sophocle, Œdipe, réduit à sa condition de paria, se présente à Athènes afin de demander l'hospitalité et une sépulture à Thésée. Au fil de la pièce et au fur et à mesure que les langues se délient et que hontes et crimes sont révélés, Œdipe et Thésée nouent une relation qui se soldera sur une promesse, signe d'une amitié naissante :

« ŒDIPE. Voici pour ma vie l'heure décisive : je ne veux pas mourir en vous frustrant, ta ville et toi, de ce que *je vous ai promis*. [...] Je vais donc, fils d'Egée, t'apprendre quel trésor vous conserverez, toi et ta cité, à l'abri de l'âge et de ses soucis. L'endroit où je dois mourir, je vais t'y mener moi-même sur l'heure, sans qu'aucun guide me tienne par la main. Mais toi, ne l'indique à nul autre, ne révèle ni où il se cache ni l'endroit où il se trouve, si tu veux qu'un jour je te vaille une aide égale à mille boucliers, voire à une armée de renfort accourue d'un pays voisin.⁸²⁰ »

Le fait qui importe ici n'est pas tant qu'Œdipe soit enterré dans la terre de Thésée, mais plutôt que son discours, en préparant sa sépulture, lui permet de se dresser à nouveau au rang des humains. En effet, arrivé aux portes d'Athènes réduit à sa condition de souillure, Œdipe, par la force de sa promesse (possible grâce au langage) et, ainsi, de son amitié naissante avec Thésée, se revendique à présent comme le défenseur et protecteur de la ville grecque. Cet extrait accorde du crédit aux thèses aristotéliciennes, reprises par Hannah Arendt : l'amitié, exprimée et rendue possible par le langage et le dialogue entre les citoyens, est la condition *sine qua non* d'un bien-être commun et partagé. Dans cette nouvelle relation, nul rapport de domination, les deux hommes se parlent d'égal à égal et fondent une amitié au sein de laquelle il est possible de redevenir humain, tout en se protégeant mutuellement. Robert Davreu revient alors sur ce que nous pourrions qualifier de *po-éthique* de la promesse, que l'amitié porte en son sein, lorsqu'il écrit :

« Échange topologique non moins : accordant protection à Œdipe, Thésée s'assure protection en retour pour lui et pour Athènes. Nul argousin ici pour demander ses

⁸²⁰ SOPHOCLE, *Tragédies complètes, Œdipe à Colone*, op. cit., p. 401-402. Nous soulignons.

papiers à celui qui se présente en suppliant. Des malheurs endurés, le simple récit suffira, dont la scansion cathartique appelle compassion. Sans l'exilé qui demande l'asile, il n'est pas de chez soi. Étranger, tu es ici chez toi, fais donc comme chez toi, accueille-moi de même en retour.⁸²¹ »

Ainsi le poète insiste-t-il sur la capacité qu'a l'amitié d'imaginer et de favoriser une nouvelle relation qui, fondée sur l'échange et la promesse, permet à chacun des deux personnages de redevenir humain en accueillant l'autre au plus près de soi.

Ces manières d'approcher et de définir l'amitié peuvent à présent être appliquées au théâtre de Wajdi Mouawad. Dans ses pièces, l'amitié se pense (entre les personnages) comme des alliances qui leur offrent l'occasion de rompre les mécanismes de la violence et de fonder, à travers le langage et les récits de leur passé, de nouvelles communautés voire de nouvelles filiations. Commençons par souligner que l'amitié, dans la création du dramaturge libano-québécois, est bien pensée comme un moyen de passer de la solitude au sens de la collectivité et de l'amitié. L'exemple le plus évident est celui de *Littoral*, pièce au sein de laquelle Wilfrid et ses amis traversent un pays dévasté par la guerre, traînant avec eux le cadavre d'Ismail, jusqu'à se reconnaître les uns et les autres grâce à la force de leurs récits⁸²². De plus, et c'est surtout ce qui nous intéresse dans le cadre de l'étude des tragédies de la filiation, il faut insister sur le fait que le discours est surtout une façon de mettre en place de nouvelles filiations. Léa Polverini écrit en ce sens : « C'est à partir de ce déracinement identitaire du personnage que se constitue alors une filiation qui relèverait plutôt du modèle incantatoire : filiation par la parole, qui advient dans la promesse d'une amitié inconditionnelle.⁸²³ » Au-delà d'une simple alliance, l'amitié accepterait, par le biais de la promesse, la possibilité d'une refonte des filiations. Pour le dire autrement, si les personnages de Wajdi Mouawad s'extraitent de la violence par l'amitié, elle représente avant tout une façon d'entrevoir de nouveaux lignages généalogiques horizontaux pacifiés puisque choisis et sciemment décidés. Intéressons-nous alors à *Forêts*, pièce dans laquelle Ludivine et Sarah tentent d'échapper à la violence de la Seconde Guerre mondiale grâce à leur amitié naissante. Cette dernière est annoncée relativement tôt dans l'intrigue théâtrale, comme le précise Aurélien : « AURÉLIEN. [...] Quand on disait Ludivine, on disait inmanquablement Sarah et quand on disait Sarah, on disait inmanquablement Ludivine. Ludivine et Sarah, comme un talisman contre le

⁸²¹ DAVREU, Robert, « Penser l'exil », in FARCET, Charlotte, *Les Tigres de Wajdi Mouawad, op. cit.*, p. 79-80.

⁸²² Nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises précédemment, c'est pourquoi nous ne précisons pas davantage le rôle des récits des jeunes générations au sein de *Littoral*.

⁸²³ POLVERINI, Léa, *op. cit.*, p. 8.

malheur. » (*F*, p. 139-140) Le parallélisme de construction renforce justement les liens d'amitié qu'éprouvent les deux femmes, dont chacune est présentée comme le double de l'autre. Mais, plus encore, l'amitié que les deux personnages ont tissée joue un rôle d'une extrême importance dans la pièce. En effet, Sarah Cohen est enceinte pendant la guerre et, puisqu'elle est juive, sa vie, autant que celle de son enfant, sont en danger. Dès lors, la promesse entre les deux femmes advient :

« LUDIVINE. Parce que tu es Sarah et que je ne veux pas te perdre ! Sarah, nos jours sont sombres et le seront de plus en plus, et demain nous pourrions être séparées ; promets-moi alors que, quoi qu'il arrive, il faudra sauver la vie de cet enfant. Promets-le-moi.

SARAH. Je te le promets.

LUDIVINE. Pense à cet enfant pas encore né et dis-toi que déjà il nous regarde. Moi qui ne pourrai jamais enfanter [...] je me sens devant toi [...] au midi de toute mon histoire. Sauve-moi en restant vivante, je t'en prie. » (*F*, p. 149)

Les deux amies sont ici plongées dans « de sombres temps », comme les définit Hannah Arendt, mais parviennent, grâce aux paroles échangées et à la naissance d'une promesse de trouver, l'une dans l'autre, « l'illumination » nécessaire pour résister et tenter de se soustraire à la violence de la guerre. Car, nous l'avons compris, en luttant pour garder l'enfant de Sarah vivant (il s'agit de Luce), les deux femmes gardent aussi en vie le lien qui les unit à présent : celui de l'amitié. Plus précisément, Ludivine demande à Sarah de rester en vie pour, d'une part, permettre à son enfant de naître mais également, d'autre part, pour pouvoir continuer à vivre à travers elle si jamais elle mourrait. C'est en tout cas, nous semble-t-il, le sens de la dernière phrase de Ludivine dans l'extrait précédemment cité. Qui plus est, cette amitié brouille progressivement les liens de la filiation. En effet, les deux femmes décident de protéger la fille de Sarah, qui vient de naître, en l'envoyant aux États-Unis. Pour être certaines qu'elle ne sera pas tuée parce que juive, les deux femmes décident de l'appeler, d'un commun accord, « Luce Brouillard » (*L*, p. 150), alors que cette dernière aurait dû logiquement se nommer « Luce Cohen ». L'amitié des personnages met en place, nous le comprenons, de nouvelles filiations puisque les patronymes (qui se lèguent, dans les schémas généalogiques « traditionnels », de générations en générations), se déplacent ici de manière horizontale, en ce qu'ils sont transmis d'une amie à une autre. Ludivine et Sarah deviennent toutes deux les mères de Luce et redéfinissent ensemble le schéma transmissionnel des généalogies. La parole et la promesse suffisent dès lors à former de nouvelles familles et, par-là, de nouvelles identités sciemment choisies. D'ailleurs, et pour aller plus loin, les deux femmes échangeront également leur nom lors de l'arrestation de Ludivine par les troupes nazies.

Cet extrait constitue sans aucun doute l'un des passages les plus révélateurs de la force de l'amitié dans le théâtre de Wajdi Mouawad :

« LUDIVINE. Calme-toi ! Quels papiers as-tu sur toi ?
SARAH. Mes papiers. Avec mon nom. Sarah Cohen !
LUDIVINE. Donne-les moi. J'arrache ta photo. Je la colle sur mes papiers, à moi !
[...] Tu vas devenir Ludivine Davre⁸²⁴ et je vais devenir Sarah Cohen... [...] Si tu t'appelles Ludivine Davre tu as une petite chance de t'en sortir, mais si tu t'appelles Sarah Cohen tu n'en as aucune.
SARAH. Non ! Non, non, non... tu ne peux pas !
LUDIVINE. Sarah, comment je pourrais faire pour vivre sans toi ?
SARAH. Et moi, comment je pourrais faire pour vivre sans toi ?
LUDIVINE. Sarah ! Réfléchis ! Toi tu pourras encore donner la vie, mais moi, tout ce que je peux faire, c'est donner la mienne et à qui d'autre je voudrais la donner si ce n'est à toi ? Tu ne peux pas m'enlever ça, tu comprends ? [...] 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, moi et toi, on aura tordu le cou au destin en tenant nos promesses jusqu'au bout : vie sauvée, vie perdue, vie donnée. Promets-le moi ! [...] Ludivine, regarde-moi, je suis Sarah, c'est moi !

Ludivine emportée. Crâne fracassé à coups de marteau. » (F, p. 153-156)

Les deux personnages, sous l'impulsion de Ludivine, décident, guidées par la force de leur amitié, d'échanger leur identité. Ludivine le sait, en devenant Sarah Cohen, c'est elle qui sera déportée et assassinée par les nazis, et non pas son amie. Cependant, il serait regrettable de seulement lire le geste de Ludivine comme un sacrifice. Comprendons-le surtout comme un don, un acte d'émancipation et de liberté qui lui offre le moyen d'exister – toujours à travers le corps de Sarah – et de leur offrir, à toutes deux, la chance de pouvoir survivre à la guerre, d'une manière ou d'une autre. La relation qui unit les deux femmes (et Sarah l'avoue aussi d'ailleurs : « [...] je me sens coupée d'une partie de moi car Ludivine était ma meilleure amie » (F, p. 152)) se suffit à elle-même et paraît suffisamment forte pour que les deux femmes en viennent jusqu'à échanger leur identité. Par ce geste, Ludivine symbolise cette « lumière », pour reprendre les termes arendtiens, qui jaillit au milieu des sombres temps que traversent les personnages. Elle est cette lumière qui « aura tordu le cou au destin ». L'amitié permet de résister, de lutter et, par le don de soi, de sa propre vie, de sceller une promesse qui, à jamais tenue, vient renouveler, chez Wajdi Mouawad, la représentation des filiations dans le théâtre francophone contemporain. Il s'agit alors de peindre ce que Léa Polverini nomme des « filiations

⁸²⁴ Il est à noter que le personnage de Ludivine a, dans la pièce, deux noms de famille : Davre et Brouillard (F, p. 152).

incantatoires », qui adviennent par et à travers la parole et qui tracent de nouveaux sillons dans la façon dont nous pouvons imaginer et représenter les lignages généalogiques.

Pour finir, admettons que l'amitié, telle qu'elle est pensée chez Wajdi Mouawad, est bien plus riche qu'un simple sentiment d'affection. Cette ouverture à l'autre se présente en fait comme un « phénomène central où, seul, s'atteste l'humanité.⁸²⁵ » Cette humanité se définit dans la création mouawadienne par l'avènement d'une parole qui réunit les hommes et les femmes, éparpillés et traumatisés par la marche de l'Histoire. Ensemble, envers et contre tous, les héritier.ère.s tentent de dresser de nouvelles filiations, incantatoires cette fois-ci, conduisant à de nouvelles solidarités et à de nouvelles manières de penser le monde. Le dialogue qu'ont Nawal Marwan et Sawda dans *Incendies*, et qui ressemble à bien des égards à celui de Sarah et Ludivine, va en ce sens :

« NAWAL. Tu n'auras pas le choix. Ne me trahis pas, Sawda, et vis pour moi, et continuer à chanter pour moi.

SAWDA. Comment je ferai pour vivre sans toi ?

NAWAL. Et moi et moi comment je ferai pour vivre sans toi ? Rappelle-toi le poème appris il y a longtemps, nous étions encore jeunes. Je pensais encore trouver mon fils. (*Elles récitent le poème Al Atlal en arabe.*) Récite-le chaque fois que je te manquerai, et quand tu auras besoin de courage, tu réciteras l'alphabet. Et moi, quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça, on restera ensemble. Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble. » (*I*, p. 91-92)

Qu'importe, finalement, les guerres et les violences, les transmissions silencieuses et traumatisantes des ascendant.e.s. Les personnages de Wajdi Mouawad parviennent, grâce à l'amitié, à dresser les fondements d'une nouvelle *polis*, d'une communauté renouvelée, dans laquelle les solidarités s'expriment et se revendiquent librement. Il ne s'agit plus de vivre les uns à côté des autres, mais d'affirmer de nouvelles relations, dans lesquelles les personnages évoluent les uns avec les autres, d'égal à égal. Ainsi, de nouveaux récits peuvent se construire : Ludivine et Sarah, mères d'une même fille, auront symboliquement résisté aux violences de la guerre par la promesse de leur amitié. Sarah et Nawal, quant à elle, unissent leur voix, à travers l'alphabet, la poésie et le chant arabes, comme les ultimes porte-drapeaux de leur résistance. Ce retour à ce qu'on pourrait nommer « la culture », que constitue l'alphabet et la capacité de transmettre des récits oralisés (dont fait partie, entre autres, la poésie et le chant), est le dernier rempart contre la violence, l'ultime étape de leur affranchissement, rendue possible par l'amitié. Définitivement, et pour en revenir aux propos de Claude Lévi-Strauss, les quatre

⁸²⁵ ARENDT, Hannah, *Vies politiques, op. cit.*, p. 21.

personnages quittent le monde de la violence pour s'ouvrir et s'offrir à celui de la collectivité. Les voix et les identités se mêlent, fusionnent même, jusqu'à créer sur scène (et dans le texte) une véritable polyphonie énonciative. En conséquence, l'amitié illustre ce mélange des récits et des expériences et offre par-là, aux lecteurs.trices mais aussi aux spectateurs.trices, un espace à plusieurs voix dans lequel chacun et chacune peut se retrouver et auxquelles s'identifier. Le théâtre, et plus largement la littérature, reconstitue alors « une communauté perdue, « une autre communauté que celle du sol ou du sang – la communauté des hommes qui se souviennent des mêmes récits.⁸²⁶ » Les amitiés sont constitutives de nouvelles cités, désireuses de transmettre une histoire et un héritage débarrassés de leurs turpitudes et où survit, avant tout, la parole de l'autre ainsi que les récits de solidarité et de vivre-ensemble.

III. MÉTAPHORES ANIMALES, MÉTAMORPHOSES GÉNÉALOGIQUES ET IDENTITAIRES

« Je te donnerai ma voix, je te donnerai ma langue, tu me donneras tes silences, tu me donneras ton présent. Tu es un chien, de la race des loups. Chien est un mot, c'est le mot qui te désigne. Je suis un homme de la race des humains. Homme est un mot, c'est le mot qui me désigne. Homme et chien nous allons côte à côte à la surface de la terre. Mais dans un homme qui marche il y a d'autres hommes qui marchent et sous la terre il y a d'autres terres et derrière les noms des pays il y a d'autres pays. Il importe que tu le saches.⁸²⁷ »

Wajdi Mouawad

Il paraît finalement impossible de clore un chapitre portant sur l'ouverture à l'altérité et aux nouvelles filiations sans étudier le déploiement du motif animal au sein des tragédies de Wajdi Mouawad. Bien sûr, ce dernier n'est pas le premier à employer les animaux pour mettre en scène le réel, l'interroger, voire le critiquer. On connaît en effet Esope et, dans son prolongement, Jean de la Fontaine – pour ne citer qu'eux – chez qui le bestiaire animal, s'il répond au bien connu *placere et docere* classique, propose également, entres autres, une véritable satire du monde dans lequel il se déploie. De plus, et au-dehors de la tradition littéraire française, il est aussi aisé de constater que

⁸²⁶ DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 105.

⁸²⁷ Mouawad, Wajdi, *Anima*, op. cit., p. 360.

l'introduction des animaux dans les fictions est relativement courante – bien que plutôt récente – par exemple dans les littératures francophones d'Afrique, comme l'explique Yves Clavaron dans son article « Chroniques animales et problématiques postcoloniales.⁸²⁸ » Il en va de même pour les littératures francophones québécoises, à commencer par la création de Wajdi Mouawad lui-même, nous y reviendrons, mais aussi d'autres écrivain.e.s et dramaturges qui mettent en scène ce motif, à l'instar de Larry Tremblay dans *The Dragonfly of Chicoutimi*⁸²⁹.

De ce fait, l'imaginaire littéraire contemporain soulève plus régulièrement une réflexion sur l'animal, souvent articulée à ses relations avec les humains, comme le confirme d'ailleurs le terme de « zoopoétique » fondé par Anne Simon, et qui a pour but de « rendre compte des spécificités multiples du vivant.⁸³⁰ » Cette définition, volontairement réductrice à ce stade de notre réflexion, nous amène néanmoins à saisir les nouveaux enjeux de création francophone et à les mettre en relation avec le théâtre de Wajdi Mouawad, en ce que ce dernier utilise constamment les animaux comme un motif d'écriture. Il s'agira alors de nous inscrire dans le sillage des études déjà menées au sein de la critique littéraire, philosophique et anthropologique⁸³¹, pour étudier la mise en place de la métaphore animale chez le dramaturge libano-québécois, qui conduit à la réécriture des problématiques liées à la filiation et à l'identité.

III.1. Le motif animal au principe de la création

Commençons par un drôle de constat : Wajdi Mouawad lui-même, sur la toute première page de son site officiel, disponible en ligne, semble se considérer comme un

⁸²⁸ CLAVARON, Yves, « Chroniques animales et problématiques postcoloniales », *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », n°338, 2011/2, p. 197-221. Il s'intéresse notamment à trois écrivains francophones de l'Afrique équatoriale, Patrice Nganang (*Temps de chien*), José Agualusa (*Le Marchand de passés*) et Alain Mabanckou (*Mémoires de porc-épic*).

⁸²⁹ Le doctorant Sylvain Lavoie, que nous avons d'ailleurs rencontré à Chicoutimi, rédige justement une thèse portant une attention particulière aux animaux sur les scènes québécoises. Dans sa conférence « La ménagerie d'un p'tit gars de Chicoutimi » présentée à l'UCAQ, le 18 novembre 2019, il est revenu sur le motif animal dans les écritures théâtrales contemporaines, en insistant sur *The Dragonfly of Chicoutimi*, pièce dans laquelle les rapports entre les humains et les animaux symbolisent, en partie, les relations entre les anglophones et les francophones au Québec.

⁸³⁰ SIMON, Anne, TAÏBI, Nadia, « Qu'est-ce que la zoopoétique ? », *Sens-dessous*, n°16, « Animal », Taïbi, Nadia (dir.), 2015/2, p.116.

⁸³¹ Critique littéraire et philosophique qui, elle aussi, semble être une « préoccupation d'époque » en ce que son développement paraît relativement récent : « Écrivains et philosophes de plus en plus nombreux se penchent sur la question animale depuis une quinzaine d'années en France, un peu plus longtemps dans le monde anglo-saxon. », ENGÉLIBERT, Jean-Paul, CAMPOS, Lucie, COQUIO, Catherine, CHAPOUTHIER, Georges (dir.), *La question animale : entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 10.

« scarabée » ou, tout du moins, témoigne du désir de vouloir se mettre « à la place de » cet insecte dans le but de créer. Ainsi écrit-il :

« 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. [...]

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.⁸³² »

Cette analogie entre l'artiste et l'animal est d'ailleurs reprise dans *Le Poisson-Soi*⁸³³ (titre édifiant puisqu'il renvoie lui aussi, nous le comprenons, à un « Soi » qui ne serait pas humain) et renforce cette volonté de proximité entre les différentes sphères du vivant (les humains et les bêtes). Pour revenir à la description du scarabée, notons d'ailleurs que ce choix n'est pas anodin. Cette comparaison permet à Wajdi Mouawad de justifier l'ensemble de son intention et de sa création : à la manière de Charles Baudelaire, il souhaite devenir un dramaturge qui, en se servant « de la merde du monde » (ce qui appartient à la laideur) parvient, par la baguette magique de l'art, à en faire « jaillir la beauté » (le domaine du beau) : l'artiste fait en d'autres termes la promesse de l'alchimie. Dès lors, ce projet n'est possible que par le truchement de la figure de l'artiste en celle d'un insecte coprophage qui érige l'animal/ l'insecte au rang de force créatrice, peut-être même de muse, d'inspiration première⁸³⁴. Par conséquent, le dramaturge réintègre le monde animal là où il est demeuré, pendant très longtemps, éloigné et rejeté de notre manière de penser et d'écrire le réel. Yves Clavaron le rappelle à juste titre, en précisant que depuis le siècle des Lumières, entre autres, « la civilisation s'est constamment construite sur le rejet et la répression du sauvage et de l'animalité.⁸³⁵ » *A contrario*, le projet artistique de Wajdi Mouawad fait un autre pari : *re-penser* plutôt les relations entre l'artiste, sa création et l'animal tout en *re-fondant* des imaginaires au sein desquels les

⁸³² Voir la première page du site officiel du dramaturge : <https://www.wajdimouawad.fr/>. Ressource en ligne, consultée le 19 mai 2021.

⁸³³ Mouawad, Wajdi, *Le Poisson-Soi*, *op. cit.*, p. 39. D'ailleurs, l'illustration de Sophie Jodoin, *Poisson Soi*, qui ouvre le volume, représente le torse d'un homme habillé d'une tête de poisson.

⁸³⁴ Nous y reviendrons mais outre cette référence au scarabée, le monde animal guide de manière continue le travail d'écriture de Wajdi Mouawad, au point de l'inspirer, comme il nous l'explique dans l'entretien du 19 juin 2019 lorsqu'il évoque son voyage en Grèce : « Puis, à chaque pas que je faisais, il y avait une trentaine de sauterelles couleur paille qui sautaient dans tous les sens. Là, en fait, très vite, j'ai compris que j'étais dans l'écriture. » La nature, au sens large du terme, fonctionne ici comme une force inspiratrice.

⁸³⁵ Clavaron, Yves, *art. cit.*, p. 198.

relations entre les multiples sphères du vivant ne sont plus perçues à travers des rapports d'exclusion ou de domination, mais plutôt imaginées sur des principes d'égalité et de complémentarité. Adopter le point de vue de l'animal, ou se faire « artiste-scarabée » entraîne *de facto* une renégociation de la dialectique humain/animal pour la repenser entièrement et insuffler d'autres gestes d'écriture.

Il n'y a donc aucune surprise à voir abonder dans l'œuvre du dramaturge libano-québécois les référents animaux. D'ailleurs, si ce dernier se place du point de vue de l'animal, il se plaît aussi à qualifier sa création par le biais de métaphores renvoyant au monde de l'animalité, comme le souligne Charlotte Farcet :

« Lorsqu'il évoque ses spectacles, il les rapporte à des personnages : *Littoral* est un chien fou, *Incendies* un cheval, *Forêts* une hyène et *Seuls* un garçon de onze ans qui demande au boucher des carottes pour le faire enrager. [...] Il aime comparer l'esprit et les idées à un arbre et aux oiseaux qui le visitent, l'artiste aux bandes blanches qui ponctuent les routes ou au scarabée bousier, et les pièces qu'il écrit à la tentative de recoller les « pièces » d'un puzzle éclaté, celui de l'enfance, « couteau planté dans la gorge.⁸³⁶ » »

Remarquons que les trois comparaisons animales choisies renvoient au mouvement : la course du chien, le galop du cheval, la chasse de la hyène. Les tragédies de l'artiste se métamorphosent symboliquement en ces animaux à quatre pattes, tantôt fidèles, tantôt prédateurs tandis que l'artiste, lui, reste cet insecte qui longe les routes en se nourrissant de la marche (et de la « merde ») du monde. Mais, plus encore, le déploiement du motif animal est aussi sensible dans le titre même des textes que l'artiste publie. Pensons à *Tous des oiseaux*, par exemple, suivi de près par *Fauves*. Ces deux référents sont d'ailleurs dominants dans l'œuvre mouawadienne (l'oiseau et le fauve, dont les présences sont déclinées sous plusieurs formes). La mention de l'oiseau se propose comme la plus éloquente puisqu'elle symbolise facilement le mouvement, la liberté et apparaît telle une manière de représenter les jeunes générations de personnages qui, souvenons-nous, migrent, errent, se déplacent au gré des guerres et des quêtes des origines⁸³⁷. Néanmoins,

⁸³⁶ FARCET, Charlotte, *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, « L'Oblique », *art. cit.*, p. 25.

⁸³⁷ Notons ici que Wajdi Mouawad s'est servi de la légende perse de « l'oiseau amphibie » pour composer *Tous des oiseaux*. Il le précise lui-même dans le dossier de presse de la pièce : « Un jeune oiseau prend son envol pour la première fois au-dessus d'un lac. Apercevant les poissons sous l'eau, il est pris d'une curiosité immense envers ces animaux sublimes, si différents de lui. Alors qu'il plonge pour les rejoindre, la nuée des oiseaux, sa tribu, le rattrape aussitôt et l'avertit : « Ne va jamais vers ces créatures. Elles ne sont pas de notre monde, nous ne sommes pas du leur. Si tu vas dans leur monde, tu mourras ; tout comme eux mourront s'ils choisissent de venir vers nous. Notre monde les tuera et leur monde te tuera. Nous ne sommes pas faits pour nous rencontrer. » Les années passant, une mélancolie profonde le gagne, observant ces poissons sans pouvoir les atteindre. Par une sublime journée où il se rend au lac pour les admirer, un vertige le saisit : « Je ne peux pas vivre ainsi ma vie durant, dans le manque de ce qui me passionne. Je préfère mourir que de vivre la vie que je mène. » Et il plonge. Mais son amour pour ce

les personnages sont tout autant « fauves », tigres et prédateurs d'un lignage généalogique qu'ils s'apprentent à attaquer et à dévorer jusqu'à trouver les réponses qu'ils désirent. C'est par exemple le cas de Loup, dans *Forêts*, à qui Aimée ordonne : « AIMÉE. [...] On t'appellera Loup comme un loup car un loup, il te faudra être : Loup. » (*F*, p. 40) Le bestiaire qui se déploie alors dans les tragédies de la filiation a plusieurs fonctions : il sert tout d'abord à qualifier et à décrire l'œuvre elle-même, par le biais de métaphores qui caractérisent les tragédies de Wajdi Mouawad, en même temps qu'il est employé pour tisser une nouvelle relation entre le monde humain et le monde animal (les personnages devenant eux-mêmes, tour à tour, des animaux). En ce sens, les bêtes ne sont plus pensées comme étant au-dehors des structures sociales propres à l'humain mais bien au-dedans. Ils sont une nouvelle manière de penser l'altérité et la relation, mais permettent surtout de renoncer, par leur présence dans la tragédie, « à certains préjugés idéologiques et à ses présomptions hiérarchiques en incluant d'autres espèces vivantes, notamment les animaux, élevés à la dignité de personnages littéraires.⁸³⁸ » Le chien d'*Anima*, pour relever un dernier exemple, cette fois-ci tiré d'un des deux romans de l'artiste, devient lui-même un personnage littéraire doué, d'une certaine manière, de parole – il s'adresse directement aux lecteur.trice.s dans la dernière partie du texte – et va jusqu'à offrir son amitié à Wahhch, dernière main tendue pour sauver son humanité :

« Dans les sanglots qui sortent de ta gorge, j'entends les sanglots de ton enfance paniquée et comme c'est de toi qu'il s'agit, toi en qui j'ai choisi de placer mon amitié à l'instant même où je t'ai vu étendu dans les eaux froides du ruisseau, je sens naître en moi le désir de tuer ceux qui sont responsables de ton malheur. » (*A*, p. 372)

Enfin, et pour terminer d'analyser le déploiement du motif animal dans l'œuvre du dramaturge libano-québécois, précisons que le rythme et la structure même de ses textes sont parfois pensés en fonction de tout ce qui constitue le monde et son silence, autrement dit : la nature et les multiples spécificités du vivant qu'elle porte en son sein, animaux y compris. Le théâtre de Wajdi Mouawad s'inscrit ici pleinement au sein d'une zoopoétique, telle que toujours définie par Anne Simon :

« En revanche, se mettre dans la peau d'une bête, dans ses tempos, dans ses affects, dans ses allures, est possible. Je pense donc que c'est au niveau formel, rythmique, syntaxique, phrastique, que la littérature peut donner à entendre ces êtres réputés muets que sont les animaux. Elle donne à entendre des rythmes, des rapports au

qui est différent est si grand, qu'à l'instant même où il traverse la surface de l'eau, des ouïes poussent et lui permettent de respirer. Au milieu des poissons, il leur dit : « C'est moi, je suis l'un des vôtres, je suis l'oiseau amphibie. »

⁸³⁸ CLAVARON, Yves, *art. cit.*, p. 211.

sensible, des expressions de soi par un travail sur les déconstructions syntaxiques, sur les jeux de langage, sur les ruptures ou les effets de listes, sur les néologismes...⁸³⁹ »

Pour appliquer cette réflexion aux pièces qui nous intéressent, la zoopoétique est avant tout à penser en termes stylistiques. Les textes tenteraient de mimer le rythme et les structures de communication du monde animal (qui reposent principalement sur un langage dont les codifications restent, à ce jour, majoritairement opaques à l'homme). L'enjeu de l'introduction de l'animal dans le champ littéraire réside dans la faculté de créer un « nouveau » langage, capable d'autoriser l'écrivain.e et les lecteur.trice.s de se mettre à *la place des animaux*, d'ouvrir de nouvelles possibilités d'exploration du réel et de régimes de cohabitation entre les différentes spécificités du vivant. Ces réflexions correspondent, nous semble-t-il, aux tragédies de la filiation car l'étude stylistique de certains textes laisse entrevoir un rythme et des constructions syntaxiques parfois calquées sur d'autres schémas de communication que ceux habituellement connus chez les humains. Wajdi Mouawad l'a d'ailleurs lui-même précisé au cours de notre entretien :

« Puis, à chaque pas que je faisais [en Grèce], il y avait une trentaine de sauterelles couleur paille qui sautaient dans tous les sens. Là, en fait, très vite, j'ai compris que j'étais dans l'écriture. Les sauterelles étaient la ponctuation, les papillons les mots, les toiles d'araignées étaient autre chose... En descendant, j'étais concentré sur les araignées et je ne voyais plus le paysage.⁸⁴⁰ »

Ici, le paysage de l'écriture est celui de la nature, des insectes et des animaux, de leurs gestes et de leurs silences qui résistent et échappent au langage humain et qui, par-là, invitent à penser de nouveaux modèles de création. En laissant entrer le « monde sauvage » dans son écriture, c'est-à-dire un monde vierge de toute empreinte et de toute domination humaine, Wajdi Mouawad la renouvelle au sein d'une zoopoétique dont les enjeux sont de s'extraire d'un ethnocentrisme occidental qui a, pendant trop longtemps, fait l'économie de la figure animale dans son appréhension et sa représentation du monde. Pour citer un exemple, peut-être faudrait-il s'intéresser à *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, pièce que nous n'avons pour l'instant que très peu étudiée. Dans cette tragédie, d'ailleurs traversée par le motif de l'oiseau, le référent animal se niche dans l'écriture et instaure un nouveau rythme dans le langage des êtres humains. Ainsi Pélops demande-t-il aux soldats îliens de se conduire comme des chevaux :

« PÉLOPS. [...] Soldats îliens
Cognez vos pieds

⁸³⁹ SIMON, Anne, TAÏBI, Nadia, *art. cit.*, p. 120.

⁸⁴⁰ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 162.

Faites lever un nuage de poussière
Crachez au sol de ce pays
Et chantez le chant du cheval mort !
La malédiction s'abattra sur Laios
Lorsque nous aurons atteint nos rivages.

Chant. » (*Lsnlm*, p. 86)

Cependant, ne nous méprenons pas : ce ne sont pas les animaux qui ont ici la parole, mais bien les humains qui s'évertuent à imiter la parole de ces derniers ou, en tout cas, qui cherchent dans leurs modes de communication une nouvelle manière de s'exprimer eux-mêmes. Leurs gestes, langage non verbal, le prouvent – ils cognent leurs pieds comme les chevaux galopent en même temps qu'ils chantent – faut-il voir ici une métaphore du hennissement des équidés ? La ponctuation disparaît d'ailleurs, à l'exception d'un point d'exclamation qui marque la détermination de l'énonciateur. Le rythme des phrases, ici versifiées, est donc déconstruit et démontre la tentative de fonder une manière inédite d'appréhender le langage humain en le rapprochant de celui des animaux⁸⁴¹. Les réflexions d'Anne Simon, précédemment citées, s'appliquent aussi à *Inflammation du verbe vivre*, pièce dans laquelle les animaux sont cette fois dotés de parole et communiquent avec les humains. Leurs répliques, toutefois, sont construites sur de nombreux ruptures syntaxiques et répétitions, preuve que Wajdi Mouawad tente, par l'exercice de la fiction, d'offrir une existence et une autonomie propres au langage animal. Les oiseaux ne cessent alors de répéter, parfois sous une forme anaphorique, le verbe « écouter », comme pour mimer leur piaillage : « Écoute. Nous sommes les oiseaux des douleurs [...]. Écoute, chacun d'entre nous continuer à hurler les douleurs injustes [...]. Écoute, entends [...]. Écoute, écoute, quand le monde ancien tombe [...] » (*Ivv*, p. 35). Le chien affamé, quant à lui, tient un discours qui peut dérouter les lecteurs.trice.s / spectateur.trice.s :

« CHIEN AFFAMÉ. J'ai faim ! J'ai faim ! J'ai faim ! J'ai faim j'ai faim j'ai faim j'ai faim
j'ai faim j'ai faim j'ai faim j'ai faim j'ai faim j'ai faim j'ai faim j'ai faim j'ai faim
jaifaimjaifaimjaifaimjaifaimjaifaimjaifaimjaifaimjaifaimjaifaim j'ai faim de tout ! J'ai
faim de gloire j'ai faim de puissance j'ai faim de célébrité j'ai faim de richesse j'ai faim de
sexe j'ai faim de reconnaissance ! J'ai faim faim faim ! J'ai faim de pouvoir j'ai faim de

⁸⁴¹ Le constat est le même dans la parole de l'Oblique, lorsqu'il énonce : « L'OBLIQUE. Un enfant parlait aux oiseaux. / Il enterra frère frère frère et père. » (*Lsnlm*, p. 97) Ici, le dialogue entre l'enfant et les oiseaux et bel et bien établi mais fait, en quelque sorte, « dérailler » le discours de l'oblique qui, en l'absence de ponctuation, répète le même terme « frère » pour signifier la multiplication des morts pendant les guerres. La parole n'est plus explicite et c'est au public de reconstituer le sens du propos, un peu comme nous le faisons lorsque nous cherchons à comprendre ce qu'un animal souhaite nous faire comprendre.

contrôle j'ai faim de femmes de plus grande gloire de pouvoir jaifaim jaifaim jaifaim
jaifaim jaifaim jaifaim jaifaim jaifaim jaifaim jaifaim [...] » (Ivv, p. 38)

Personnage à part entière, cette fois, le chien s'exprime par le biais d'un langage non-humain puisque très répétitif, proche de l'aboiement, et dont le sens est à chercher au sein de la répétition du syntagme verbal « j'ai faim ». Cependant, ce qui importe le plus, nous semble-t-il, est que l'introduction de la parole de l'animal est une occasion, pour Wajdi Mouawad, de s'ouvrir au monde de l'altérité et de laisser entrevoir la possibilité d'un dialogue entre les humains et ce qui les entoure. En ce sens, la création dramatique contemporaine tente de ne plus mettre en scène « un langage qui tourne sur lui-même [...] mais plutôt ouvert] sur le monde et l'altérité.⁸⁴² » C'est dans ce geste, entre autres, que réside la capacité du théâtre à se renouveler et à intégrer de nouvelles manières de penser le réel et, pour revenir à ce qui nous intéresse, de renégocier la représentation des filiations et des identités.

III.2. L'autre Soi : la figure animale au croisement des filiations et des identités

Avant toute chose, l'introduction du motif animal au sein des tragédies de la filiation n'équivaut pas nécessairement, pour Wajdi Mouawad, à proposer une représentation uniquement « méliorative » du monde animal. Comme le précise Anne Simon, d'ailleurs, la zoopoétique ne doit être, en aucun prétexte, une peinture idyllique du « monde sauvage ». En effet, et nous le savons, dans le monde animal comme dans le monde humain règnent des rapports de force et de domination qui se déploient et dont la littérature doit se faire la dépositaire :

« La zoopoétique ne mène donc pas vers une posture écologique béate ou idéaliste : la vie, comme l'avait déjà montré Sade en reliant la nature au chaotique, est farcie avec la mort, avec la violence. Ce qui dangereux est de la transformer en mécanisme, de lui ôter sa sauvagerie tout autant que sa beauté ou sa douceur.⁸⁴³ »

La zoopoétique ne peut se permettre d'être manichéenne : dans le monde sauvage se côtoient tout à la fois la dureté de la violence et la douceur de la beauté. Ce constat est le même chez Wajdi Mouawad, qui se refuse à l'idéalisme puisque la violence du monde animal représente progressivement le dérèglement des filiations. C'est le cas dans ses tragédies (comme dans ses romans) et nous prendrons ici le temps d'analyser rapidement le cas d'*Anima* qui nous paraît emblématique. Nous nous consacrerons évidemment, à la

⁸⁴² SIMON, Anne, TAÏBI, Nadia, *art. cit.*, p. 118.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 123.

suite de cet exemple, aux tragédies de la filiation. Le roman s'ouvre sur la découverte du corps de la compagne de Wahhch, personnage principal du récit. Cette découverte macabre se double d'une description, quelques pages plus loin, de l'assassinat de cette dernière :

« Le coupable, sous un prétexte qui n'a pas éveillé la méfiance de votre femme, s'est introduit sans effraction dans votre domicile. [...] On pense qu'il l'a frappée à nouveau pour la maîtriser et la déshabiller. Il lui a d'abord planté son couteau dans l'abdomen, entre le thorax et le nombril, et a coupé de bas en haut. Il a ouvert une plaie d'une longueur de quatre centimètres. Il a retiré son couteau et a introduit son pénis dans la plaie. [...] Il a introduit à nouveau son pénis dans l'abdomen. Il l'a violée dans le sang de sa plaie. Il a éjaculé. Il s'est retiré. Il s'est enfui. » (A, p. 25)

La violence de la description est ici incontestable : Léonie, la femme de Wahhch, a été violée par le biais d'une plaie ouverte au couteau, alors qu'elle était enceinte. D'ailleurs, la cruauté de cet assassinat réside aussi dans le fait que Wahhch, en perdant sa femme, perd simultanément sa fille. Il devient veuf en même temps que « parange⁸⁴⁴ ». L'ouverture de la narration témoigne dès lors de l'importance qu'accorde Wajdi Mouawad au motif des filiations puisque tout le reste du récit visera à raconter la quête du personnage pour retrouver le meurtrier de sa famille afin de la venger. Néanmoins, il est intéressant de voir que Welson Wolf Rooney (l'assassin) parvient au cours du récit à retrouver Wahhch dans la chambre d'un motel. Il le viole à son tour en expliquant la raison de son geste à travers, justement, la métaphore animale :

- « Il l'a attrapé par le bras et l'a forcé à s'allonger. Leurs corps dénudés me sont apparus, depuis les hauteurs que j'occupais à la verticale du lit [...]
- Tu connais les termites ?
 - Lâchez-moi !
 - Ça risque de t'intéresser. [...] Quand un mâle termite rencontre une femelle termite, le mâle cherche à se mettre dans le trou de la femelle. Sauf que le trou, le termite, il le cherche pas, tu comprends ? Il a pas le temps, ça l'intéresse pas de chercher. [...] Tu veux savoir comment il fait ?
 - Non... S'il vous plaît !
 - Avec ses crocs, il poignarde le thorax de sa femme puis il la baise dans la plaie. Il jouit dans sa plaie, il la poignarde avec sa queue autant de fois qu'il le faut pour vider dans le corps de sa femelle tout ce qu'il a dans la queue. Est-ce que tu es une femelle ? [...] C'est une chance parce que moi je suis un termite. » (A, p. 308-309)

Encore une fois, la violence de la scène rend difficile sa lecture, tant par les actes décrits que par la brutalité du vocabulaire de l'agresseur, entièrement fondé sur un principe de

⁸⁴⁴ Le terme « parange » est un néologisme qui vise à caractériser un parent qui perd l'un de ses enfants. Encore peu reconnu aujourd'hui, il a fait l'objet d'une proposition de résolution à l'Assemblée nationale, entre autres portée par les députés de la France insoumise. Daté du 11 février 2021, l'article s'engage notamment à reconnaître l'emploi de ce terme, ainsi qu'à en populariser l'emploi et la signification.

contrainte et de domination. Cependant, force est de constater que la violence du « monde sauvage » resurgit ici dans la narration puisque W. W. Rooney justifie ses crimes par sa comparaison à un termite. Le monde animal qui, rappelons-le, peut également être caractérisé par ses principes de violence, devient un paradigme qui, à travers la sexualité, laisse entendre un propos sur les filiations en ce que la fonction première de l'accouplement serait, en principe, de donner la vie. Or, ici, c'est l'inverse qui se produit : la copulation *prive* plutôt de descendance par sa violence. Ainsi Wahhch perd-il sa fille et revit cette perte en étant à son tour violé. D'ailleurs, il est curieux de noter qu'un lexique animal se déploie tout au long de l'extrait, le personnage violé devenant une « petite souris démembrée » (A, p. 309) venue se perdre dans « le ventre du loup » (A, p. 310), tandis que l'agresseur a des bras de « chauve-souris » (A, p. 310). Si le motif animal est au principe de l'écriture, il est aussi une manière de signifier et de dépeindre la violence des filiations ou, plus encore, leur impossibilité. Le constat est le même dans *Forêts*, à l'instar de la famille d'Albert Keller qui, souvenons-nous, s'est installée au cœur des Ardennes, au milieu d'un zoo rempli de bêtes sauvages, pour s'« arracher à la violence du monde d'aujourd'hui qui broie chacun d'entre [eux]. » (F, p. 99) Pourtant, et à l'instar du roman, c'est l'inverse qui se produit car les personnages perdent peu à peu la raison, étouffés par le « monde sauvage » (bien que domestiqué) jusqu'à commettre l'inceste. Ainsi la violence de la sexualité fait-elle écho à celle présente dans *Anima* lorsqu'Edgar « le doux, le grand, le noble [...] laissant le couteau dans le dos de son père, a plongé son sexe dans celui de sa sœur. » (F, p. 127) Le rapprochement du monde animal et du monde humain, à travers le motif de la sexualité, autorise Wajdi Mouawad, semble-t-il, à mettre en scène les rapports de violence inhérents aux filiations. En effet, le référent « non-humain » auquel correspond l'animal crée un langage inédit, construit des images mentales, des représentations collectives qui permettent aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s de renégocier la manière dont ils perçoivent les (leurs ?) origines et de les considérer, aussi, dans le déploiement de leur violence. De ce fait, l'espace de la famille correspond, dans *Forêts*, à « un lieu d'asphyxie et s'épuise dans la figure du zoo [symbole du monde animal, même si dominé par l'homme] qui sombre dans le viol, l'inceste, le meurtre, la monstruosité, la folie.⁸⁴⁵ » En somme, et comme c'est le cas dans d'autres pièces du répertoire contemporain québécois⁸⁴⁶, la métaphore animale autorise

⁸⁴⁵ Mouawad, Wajdi, *Forêts*, *op. cit.*, p. 195 (postface rédigée par Charlotte Farcet).

⁸⁴⁶ Il faut absolument faire ici référence au texte de Larry Tremblay, auteur francophone du Québec, que nous citons précédemment. Dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, la métaphore animale est entre autres employée afin de

une représentation inédite des filiations, en même temps qu'elle replace, de manière détournée, la sexualité des humains au sein d'une unité à l'intérieur du grand ensemble des êtres vivants.

Mais, plus encore, la métaphore animale amène à repenser les filiations et les identités en réactualisant la mise en scène des deuils et des transmissions, en particulier dans le théâtre francophone québécois. Après le temps de la violence (meurtres et viols) advient celui du deuil et les personnages, au moment de quitter leurs proches, se font guider par un animal qui, parfois, les apaise également. Wajdi Mouawad lui-même laissait entendre cette idée lors de l'entretien qu'il nous a accordé :

« Quand je raconte ces histoires-là, ce n'est pas une question de sauvagerie. Ce n'est pas comme Rousseau. C'est une façon de raconter que là, le personnage n'a pas d'autre choix que de s'ouvrir à un monde spirituel et les animaux – dans ce monde où les dieux ont disparu – sont étrangement une porte vers le monde spirituel. Ils nous conduisent vers une métaphysique qui est peut-être dégagée du divin, ou d'un divin monothéiste, ou en tout cas à des forces qu'on ne perçoit plus et qui tout à coup se mettent à devenir plus visibles. Tout simplement car ce qu'on est en train de vivre est tellement douloureux qu'il nous faut une porte pour s'en sortir. L'acmé de la douleur est tellement intense qu'il faut une porte et les animaux nous montrent cette porte. [...] C'est à ce moment que le monde animal nous parle. Et puis cela raconte aussi : « Qu'est-ce qu'on a perdu ?⁸⁴⁷ » »

Il n'est plus question de mettre en scène la « sauvagerie » du monde animal mais plutôt de *re-présenter* ce motif à l'aune d'une nouvelle forme de spiritualité. L'irruption de

signifier les rapports de domination entre les deux personnages, mais connote également le rapport amoureux, voire charnel. Ainsi Gaston Talbot énonce-t-il : « On that hot sunny day of July / Pierre Gagnon-Connally asks me to be his horse / I say yes / I stop being the Indian / I start to behave like a horse / I make noise with my lips / I jump I run everywhere / Pierre Gagnon-Connally catches me / with an invisible lasso / inserts in my mouth an invisible bit / and jumps on my back / he rides me guiding me with his hands on my hair / after a while he gets down from my back / looks at me as he never did before / then he starts to give me orders in English. » (En ce jour chaud de juillet / Pierre Gagnon-Connally me demande d'être son cheval / J'accepte / Je ne suis plus un Indien / Je commence à me comporter comme un cheval / Je fais du bruit avec mes lèvres / Je saute je cours partout / Pierre Gagnon-Connally m'attrape / avec un lasso invisible / insère dans ma bouche un mors invisible / et saute sur mon dos / il me chevauche en me guidant avec ses mains sur mes cheveux / après un moment il descend / me regarde comme il ne l'a jamais fait auparavant / puis il commence à me donner des ordres en anglais. » (Nous traduisons). La scène érotico-ludique, symboliquement très violente en ce qu'elle instaure un rapport de domination entre les deux personnages, permet néanmoins à la métaphore animale de signifier, de manière indirecte, la tension sexuelle entre les deux jeunes hommes. Cela est d'ailleurs renforcé par les propos de Pierre Gagnon, quelques pages auparavant : « Oh Pierre Gagnon / I never said / never never said / that your body / was the only one I ever touched » (« Oh Pierre Gagnon / Je n'ai jamais dit / jamais jamais dit / que ton corps / était le seul que je n'ai jamais touché. ») Cette métaphore animale se double d'ailleurs de celle de la libellule, selon les propos de Robert Dion, animal qui fonde le titre de la pièce (the dragonfly) : « Ainsi, Gaston Talbot n'est plus même la créature inférieure, l'Indien, par rapport au Blanc idéalement blond aux yeux bleus [...], il descend encore plus bas, devient l'animal asservi. Cette animalisation doit sans aucun doute être mise en parallèle avec la représentation du protagoniste en libellule épinglée, en spécimen de collection dûment étiqueté. » Là aussi donc, la métaphore animale connote la sexualité et, par-là même, le rapport aux filiations ou à leur absence. Tremblay, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, op. cit., p. 48, 52 et 93.

⁸⁴⁷ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », art. cit., p. 162.

l'animalité devient un moyen, pour le dramaturge, de laisser entendre la possibilité d'une nouvelle forme de métaphysique, de ce qui nous dépasse, mais dont nous avons pourtant parfois besoin pour nous extraire de la douleur. Les tragédies de la filiation mouawadiennes sont en ce sens un parfait exemple de cette hypothèse puisque les jeunes personnages, comme nous l'avons déjà évoqué, sont toutes et tous confronté.e.s à la perte d'un parent ou d'un proche. Pour ces dernier.ère.s, seule l'adresse à une autre forme de vie – l'animal – peut devenir un palliatif à la douleur. C'est en ce sens que Wilfrid, dans *Littoral*, énonce, au moment de « l'emmerement » de son père :

« WILFRID. En bas, peut-être que tu trouveras un dieu ou un démon, un ange ou tout bêtement des poissons. Quant à moi, je te souhaite de trouver l'âme d'un vieux chien qui viendra s'asseoir à tes côtés. Tu ne seras plus mort, mais tu deviendras berger, car on te confie ce troupeau, sois son gardien, et redeviens alors, pour l'éternité, pour nous, le gardeur de troupeaux. » (*L*, p. 143)

Cette réplique est essentielle à plusieurs égards. Wilfrid fonde tout d'abord sa propre métaphysique, pourrait-on dire, puisque là où les croyances collectives laissent entendre que se trouvent, après la mort, « un dieu ou un démon », le fils d'Ismaïl préfère « quant à [lui] » voir son père accompagné de « l'âme d'un vieux chien ». Ce changement de paradigme dans les croyances *post-mortem* renforce les propos tenus par Wajdi Mouawad lors de notre entretien : le monde animal est la « porte » d'entrée d'une nouvelle spiritualité, dégagée de toute croyance divine, qui instaure, d'ailleurs, une nouvelle relation père-fils. À ce titre, la tonalité des paroles de Wilfrid est à relever : son discours est apaisé, il n'en veut plus à celui qui lui a donné la vie et lui offre même la possibilité de devenir le « gardeur de troupeaux », troupeaux constitués de tous les morts de la guerre civile libanaise⁸⁴⁸. Précisons en outre que cette périphrase, visant à qualifier Ismaïl, provient de la poésie de Fernando Pessoa. Chez ce poète portugais, le gardeur de troupeaux est Alberto Caeiro, berger imaginaire qui mène le troupeau de ses idées à partir duquel il nous ré-apprend les choses les plus simples de la vie : voir, aimer, lire, marcher, sentir l'immédiateté de la présence des choses. Ce jeu de correspondance est une manière, pour Wajdi Mouawad, de faire de Wilfrid celui par qui naîtra une nouvelle représentation du réel et des filiations. Car, pour le fils, il est à présent inutile de se battre, de chercher à comprendre pourquoi son père ne lui a jamais parlé de son passé ou de sa mère. Le temps est plutôt à la consolation et le fils accepte sa modestie, son ignorance et celle de son géniteur. D'une certaine manière, en lui souhaitant d'être guidé par un « vieux chien »,

⁸⁴⁸ Souvenons-nous qu'Ismaïl est emmeré avec les sacs contenant les bottins de recensement des citoyen.ne.s mort.e.s pendant ce qui pourrait être la guerre civile libanaise, et que Joséphine a pris le temps de consigner.

symbole de sagesse, il lui pardonne et bâtit un nouveau rapport filial dégagé de toute haine et de toute culpabilité. Le personnage signe l'acceptation de la mort de celui qu'il aime (faisant ainsi son deuil), guidé par un animal, tout en étant le garant de la mémoire de son pays. Peut-être alors, dans cette perspective, pouvons-nous voir dans cette image une métaphore d'une paternité retrouvée. En effet, Wilfrid le précise lorsqu'il s'adresse à son père : « [...] redeviens alors, pour l'éternité, *pour nous*, le gardeur de troupeaux » (*L*, p. 143). À qui renvoie, ici, le pronom « nous » sinon à tous les survivants de la guerre, aux jeunes générations qui ont à présent pour charge de construire de nouveaux rapports pacifiés avec le réel, dont Ismaïl serait le guide, le père ? Car, nous le savons, en « gardant » son troupeau, le berger en prend soin, l'accompagne, le protège comme le ferait justement un père. C'est ici la même image qui est convoquée : Ismaïl se change en une figure paternelle universelle, voire le Père (dont la majuscule pourrait renforcer le caractère métaphysique) spirituel de tout un peuple, de toute une génération d'enfants. Dès lors, faire son deuil et renégocier ses rapports avec sa filiation semble bel et bien possible grâce au motif animal. Christian Saint-Pierre fait d'ailleurs un constat similaire à propos de la pièce du dramaturge québécois Justin Laramée, *Transmissions*, dans son article « Des chiens et des hommes » :

« Cette leçon des animaux aux hommes tient en deux mots : deuil et transmission. Ces deux idées, totalement reliées, sous-tendent toute la pièce. Est-ce que ce ne sont pas les deuils, qui, dans nos vies, viennent sceller les transmissions ? [...] Les animaux sont des revenants, des spectres bienveillants ou vindicatifs, ni plus ni moins que des oracles. En somme, la pièce oppose l'impermanence de l'homme et de la matière à la pérennité de l'âme. [...] [L]es animaux sont des passeurs, les figures d'une mythologie, les tenants d'une spiritualité directement liée aux forces de la nature, au cycle de vie.⁸⁴⁹ »

Dans le théâtre de Justin Laramée comme dans celui de Wajdi Mouawad, la métaphore animale apparaît au croisement des deuils et des transmissions. Puisqu'ils deviennent des « oracles » (et ce terme est également employé par Wajdi Mouawad lors de notre entretien), les animaux apparaissent comme ces « passeurs » qui permettent aux morts de trouver le repos de même qu'ils sont une manière pour les vivants de construire un sens nouveau dans leur rapport au monde et leurs filiations. Cela est perceptible dans *Littoral*, comme nous venons de le voir, mais aussi dans *Sœurs*, lorsque Geneviève Bergeron propose à Layla Bintwarda de devenir des « bisons » (*S*, p. 43) pour remonter « la source des chagrins ancestraux » (*S*, p. 43). La métaphore animale autorise progressivement les

⁸⁴⁹ Saint-Pierre, Christian, « Des chiens et des hommes », *Jeu*, n°130 (1), « Animaux en scène », Jacques, Hélène (dir.), 2009, p. 92-93.

personnages des nouvelles générations, nous semble-t-il, à se définir autrement mais aussi à apaiser leurs lignages généalogiques.

Enfin, et grâce à ces nouveaux rapports entre les humains et les animaux, les personnages s'affranchissent des douleurs du passé, ce qui les rend libres, tout en leur laissant la possibilité de construire de nouvelles communautés, cette fois-ci « hybrides ». Avant toute chose, le processus d'affranchissement et de liberté est surtout sensible dans *Tous des oiseaux*, au moment de la séparation d'Eitan et de Wahida. Confrontés à la violence de la guerre, aux silences des transmissions et au racisme latent des parents d'Eitan, les deux amants n'ont d'autres choix que de se *désunir* pour que chacun d'entre eux puisse résoudre « l'équation » de sa propre vie. Néanmoins, et c'est là que la métaphore animale déploie toute sa force, si les personnages se séparent physiquement, ils restent toujours liés l'un à l'autre à la manière de deux oiseaux quantiques :

« 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. Je te le jure ! [...]

WAHIDA. Ce n'est pas parce qu'on se sépare qu'on se sépare. Il faut croire aux retrouvailles, faire comme les héros, Anne Hathaway et Matthew McConaughey quand tombe leur vaisseau vers son trou noir. Ils s'aiment, mais se séparent sans que rien ne les sépare et sans savoir s'ils se reverront. » (*Tdo*, p. 71-72)

Les deux personnages se métamorphosent symboliquement en oiseaux, capables de rester ensemble, de naviguer « au midi des deux mers », tout en se séparant pour que Wahida puisse retrouver « [s]es sœurs et [s]es mères » (*Tdo*, p. 71) et, Eitan, son père. La métaphore animale est un moyen de s'affranchir des blessures du passé et des diktats parentaux (et donc des filiations) pour fonder de nouvelles identités, libres et choisies, toujours en mouvement et qui sont une manière, pour les deux adolescents, de se redéfinir au gré de leurs propres choix. Le motif ornithologique s'offre comme une possibilité de s'affranchir de la violence du réel (sur terre) en s'élevant au-dessus du monde (dans les airs) et en favorisant un processus de migration. Car, en se déplaçant géographiquement, les deux personnages voyagent aussi généalogiquement, par l'emploi de la métaphore. Ils s'affranchissent de leurs filiations et s'ouvrent à un futur qu'ils souhaitent à présent pacifié (d'autant plus que Wahida le précise : les deux amants sauront se retrouver, comme l'ont fait les deux héros de pop-culture qu'elle cite). Les personnages,

accompagnés dans leur quête des origines par des animaux, ou en prétendant eux-mêmes en devenir, constituent de nouvelles communautés « hybrides », porte d'entrée, certes, d'une réflexion sur les filiations, mais aussi plus largement sur l'humanité elle-même. Yves Clavaron le précise aussi dans son article, affirmant que la narration animale « est une manière de déplacer des questions fondamentales telle la construction de l'identité, individuelle et collective, vers une réflexion sur l'humanité⁸⁵⁰ ». Chez Wajdi Mouawad, bien sûr, la narration n'est pas toujours tenue par une bête. Il n'empêche : le référent animal est omniprésent dans sa création et autorise une réflexion élargie au motif des filiations et de l'humanité. En effet, les personnages mouawadiens, puisqu'accompagnés par le monde animal (ou en le faisant entrer en eux), forment de nouvelles constructions sociales et familiales, articulées autour d'une pensée non-anthropologique du collectif et de la communauté. Nous l'avons noté : certains personnages deviennent parfois métaphoriquement des animaux, à l'instar d'Eitan et Wahida ou de Geneviève Bergeron et Layla Bintwarda, mais les animaux eux-mêmes peuvent devenir de véritables membres de la famille, des *alter ego* auprès de qui on accepte de se confier et de partager sa vie par l'entremise d'une promesse. *Anima* en est un exemple, puisque la relation entre Wahhch et son chien s'établit comme suit : « Il a incliné la tête, j'ai appuyé mon front contre son front et j'ai lié ma vie à la sienne. » (A, p. 332) Réside ici, par le biais du pacte, l'avènement de nouveaux espaces de partage. De plus, et pour élargir le spectre de notre étude, nous pouvons à nouveau mentionner le roman graphique *Monsieur Coucou* de Joseph Safieddine, autre auteur franco-libanais. La première planche du volume s'ouvre sur le point de vue de Thésée, la belle-mère d'Allan, atteinte d'un cancer avancé. Plutôt que de voir sa famille à son chevet, elle aperçoit des animaux (aux traits humains⁸⁵¹). Cette référence, ô combien surprenante pour introduire l'ouvrage, pourrait porter à rire. Toutefois, ce choix artistique n'est pas dû au hasard et nous en trouvons l'explication à la page d'introduction, où il noté, au-dessous d'un dessin de deux oiseaux : « Coucou. Gros oiseau passereau [...]. La femelle pond chacun de ses œufs dans un nid de passereaux d'une autre espèce [...]; les parents adoptifs couvent, puis nourrissent le jeune coucou, qui jette les œufs de l'espèce-hôte par-dessus bord.⁸⁵² » Encore une fois, la métaphore est édifiante. Elle fait sens : le coucou est en fait le personnage d'Allan qui considère Thésée

⁸⁵⁰ CLAVARON, Yves, *art. cit.*, p. 202.

⁸⁵¹ Voir annexe 12.

⁸⁵² SAFIEDDINE, Joseph, PARK, Kyungeun, *Monsieur Coucou*, *op. cit.*, p. 2.

comme sa mère, plutôt que comme sa *belle-mère*. Joseph Safieddine, par le biais de la métaphore animale, amène lui aussi une réflexion sur les identités et les filiations, parce qu'Allan, comme les personnages de Wajdi Mouawad, décide de ne plus subir les silences de son ascendance (le personnage du roman graphique est lui aussi issu d'une famille libanaise gangrénée, à la manière du cancer de Thésée, par les silences) mais choisit plutôt son identité et sa famille, à la manière d'un oiseau passereau qui se niche dans le nid d'un autre. Entendons par-là que les littératures francophones investissent le motif animal afin de renégocier la manière dont sont représentés les filiations dans les écritures contemporaines. Du roman graphique au théâtre, en passant par le genre romanesque, l'irruption de l'animalité contourne les présupposés idéologiques qui laisseraient entendre que les filiations seraient fermées sur elles-mêmes, uniquement verticales et dont les transmissions ne seraient possibles qu'entre humains. Elles fondent plutôt *a contrario*, à notre avis, une nouvelle esthétique de la représentation des généalogies, à présent plurielles et ouvertes aux autres, dans une perspective non exclusivement anthropologique.

TROISIÈME PARTIE

Les tragédies de la filiation : geste d'un théâtre contemporain
poét(h)ique et politique ?

Introduction

« Tout cela n'est, de fait, pas grand-chose. Rien d'autre que du spectacle. « rien d'autre », si on y réfléchit, ce n'est effectivement pas grand-chose [...] : évanescents et sitôt évanouis, infimes et dispensables, et il importe de s'en souvenir pour ne pas s'accorder trop d'importance, mais « rien d'autre », si on tend légèrement l'oreille, cela peut devenir, tout aussi bien, la raison d'un entêtement : se consacrer à ce que n'advienne sur un plateau « rien d'autre » que du théâtre, [...] « rien d'autre » que du théâtre, non pas au sens où le théâtre devrait être conforme à une quelconque norme de lui-même, mais bien conforme à ce qu'il pourrait devenir, à ses puissances inédites confusément insoupçonnées, parfois vérifiées, dans la démesure, déçue mais relancée, d'une ambition ; [...] « rien d'autre » comme on s'échine à faire exister, malgré tout, la particularité, le manque qui l'anime ; « rien d'autre » pour le goût de l'infime et de l'infini, du jeu et de ce qu'il transforme, des ombres plutôt que des proies, des pouvoirs incomparables de la poésie ; [...].⁸⁵³ »

Olivier Neveux

Dans son très récent ouvrage *Contre le théâtre politique*, Olivier Neveux tente d'approcher une notion qui, bien avant lui, a déjà fait couler beaucoup d'encre : celle du « théâtre politique ». Se cache en effet derrière le titre de cet essai, *a fortiori* ironique, une réflexion sur ce que pourrait être aujourd'hui une création théâtrale qui se revendiquerait – ou serait qualifiée – comme/de « politique », si tant est qu'une définition nette et précise soit imaginable, à l'heure du néolibéralisme et de l'hyperindividualisme triomphant. C'est donc en déconstruisant certains présupposés idéologiques, et en s'intéressant à un corpus de pièces ultracontemporaines qu'Olivier Neveux explore cette notion qui, selon lui, trouve surtout du sens tant dans la contradiction, que dans la volonté de s'affranchir d'une « bien-pensance » contemporaine, parfois lisse, et dont les discours dominants parasitent peut-être la création artistique de notre époque.

C'est dans ce sillage, et à l'aune de ces réflexions, que nous aborderons cette dernière partie de thèse. En effet, et après avoir étudié la manière dont de nouvelles dynamiques généalogiques et filiales pouvaient être imaginées par les personnages, nous tenterons de comprendre pourquoi les tragédies de la filiation se caractérisent par un véritable appel à la collectivité et au vivre-ensemble. Il s'agira dès lors d'observer

⁸⁵³ NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2019, p. 292-293.

comment les personnages, en quête de résilience, construisent malgré tout « un avenir », un « après » la quête des origines, peut-être débarrassé d'une partie des douleurs du passé, à présent intériorisées. Cette nouvelle approche du monde, mais aussi des liens de filiation, conduira à une consolation intergénérationnelle. C'est essentiellement dans ce rapport renouvelé et pacifié à l'altérité que s'écrivent les tragédies de Wajdi Mouawad, invitations par ailleurs explicites à repenser notre manière d'être ensemble et de nous consoler nous-mêmes, lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, dans et au-dehors des murs du théâtre.

Car prétendre s'intéresser aux questions de réconciliation et de consolation appelle nécessairement à un questionnement sur la réception du texte et de la mise en scène par le public. Il conviendra en sens d'esquisser une réflexion sur les enjeux poétiques, certes, mais aussi poétiques et politiques du théâtre de Wajdi Mouawad. Pour ce faire, le huitième chapitre explorera la question de la matière poétique, qui est au principe de nombreuses tragédies du dramaturge libano-québécois. Nous constaterons dès-lors, et après une courte recontextualisation, que cet engagement sur la voie (voix ?) de la poésie draine aussi une remise en question « organique » de l'humain, qui peut s'interroger sur sa propre condition et sur sa façon de se nourrir du théâtre et des signes qu'il produit. Dès lors, nous nous autoriserons rapidement à étudier les mises en scène de quelques spectacles de Wajdi Mouawad, afin de voir comment une certaine « poésie » peut venir de l'espace scénique lui-même⁸⁵⁴.

Enfin, nous clôturerons notre propos en nous penchant sur l'enjeu peut-être politique de la création mouawadienne. Si le début de ce neuvième chapitre pourra paraître descriptif – car il nous semble nécessaire de tenter de définir cette notion, dont l'approche peut paraître complexe – nous tenterons ensuite de l'appliquer au théâtre de Wajdi Mouawad. Il sera question, en définitive, d'analyser la mise en place d'un propos *a priori* politique – ou qui concerne *le* politique – en ce qu'il appelle entre autres à la collectivité, grâce au motif des filiations. Nous constaterons que cet appel est possible à travers de nouvelles problématiques qui galvanisent la création de notre époque, et dont

⁸⁵⁴ Nous étudierons, mais très rapidement, les différents matériaux utilisés par Wajdi Mouawad pour créer ses spectacles. Il s'agira aussi de se pencher sur la question de l'intermédialité, relativement présente chez ce dernier (usage de documentaires vidéos, de documents d'archives, etc.) Ces questions sont notamment traitées par Jean-Marc Larrue, par exemple dans *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009. Cependant, nous n'y consacrerons que quelques pages puisque le propos qui nous intéresse concerne surtout les *textes* du répertoire mouawadien.

le dramaturge libano-qubécois s'empare, parfois inconsciemment, qui sont celles de l'utopie et des phénomènes de visibilisation des minorités, à l'œuvre chez de nombreux artistes contemporains.

CHAPITRE SEPTIÈME

De la résilience à la consolation : penser les filiations de manière collective

Nous l'avons vu jusqu'à présent, les personnages mis en scène chez Wajdi Mouawad ont, pour la majorité, été traumatisés par la marche de l'Histoire (principalement celle du XXe siècle). Toutefois, ces derniers sont peut-être parvenus à se reconstruire, notamment par le biais de l'altérité et de la mise en place de nouvelles filiations, cette fois-ci horizontales. À l'aune de ce constat, nous prendrons rapidement le temps de revenir sur la notion de « trauma », étudiée lors de la première partie de cette thèse, afin de la réinvestir dans le cadre d'un propos sur la résilience. En effet, ce chapitre aura pour but de comprendre comment les personnages, en faisant justement preuve de résilience⁸⁵⁵, parviennent *in fine* à se réconcilier (avec eux-mêmes, mais aussi avec le monde qui les entoure et qu'ils portent en eux, qu'il soit passé, présent ou futur) et à se consoler de leur époque. Ainsi, pourrions-nous progressivement observer toute la force de ce théâtre qui, en mettant en scène le motif des filiations, autorise d'un même geste les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s à se consoler, à leur tour, et à tenter d'imaginer de nouvelles façons d'habiter le réel. Car, nous le savons, du texte à celles et ceux qui le lisent ou l'observent joué, il n'y a qu'un pas : celui qui, par les nombreux procédés propres à ce genre littéraire, provoque tout à la fois *mimesis* et *catharsis*. En ce sens, en se consolant, les personnages invitent également les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s à faire de même puisque ces dernier.ère.s sont *a priori* capables de se mettre « à la place » des personnages tragiques. Nous nous attarderons donc plutôt, au sein de ces prochains chapitres, sur l'esthétique de la réception d'une partie du théâtre contemporain et sur la façon dont ce dernier invite son public à devenir plus « empathique⁸⁵⁶ », à construire de nouveaux réseaux de signification et de vivre-ensemble.

⁸⁵⁵ Nous avons sciemment fait le choix de ne pas mentionner cette notion auparavant, car il nous semblait nécessaire de comprendre et d'analyser l'ensemble du processus de reconstruction des jeunes personnages avant d'en faire écho. Il sera à présent plus simple de l'étudier afin de soumettre à notre réflexion les processus de réconciliation et de consolation.

⁸⁵⁶ Nous reviendrons prochainement sur le terme d'« empathie » tel que récemment défini, par exemple, par Alexandre Gefen.

I. RÉSILIENCE ET RÉCONCILIATION : CONSTRUIRE L'AVENIR « MALGRÉ TOUT »

« La résilience, c'est l'art de naviguer entre dans les torrents. Un trauma a bousculé le blessé dans une direction où il aurait aimé ne pas aller. Mais puisqu'il est tombé dans un flot qui le roule et l'emporte vers une cascade de meurtrissures, le résilient doit faire appel aux ressources internes imprégnées dans sa mémoire, il doit se bagarrer pour ne pas se laisser entraîner par la pente naturelle des traumatismes qui le font bourlinguer de coups en coups jusqu'au moment où une main tendue lui offrira une ressource externe, une relation affective, une institution sociale ou culturelle qui lui permettra de s'en sortir.⁸⁵⁷ »

Boris Cyrulnik

I.1. Du récit de survivance à la quête de résilience

Précisons avant toute chose, et en gardant en tête ce qui a été analysé dans les chapitres précédents, que les fables mouawadiennes peuvent être qualifiées de « récit de survivance », concept emprunté à François Ouellet, pour qui cette forme de récit met en scène « un sujet qui est psychologiquement acculé à une limite telle qu'il ne peut plus se penser que sur le mode de la survivance.⁸⁵⁸ » De ce fait, le personnage est bel et bien pensé sur le mode « de la survivance » puisque l'ensemble de ses repères sont rompus (ou ont disparu) et qu'il se retrouve « en crise », que ce soit d'un point de vue ontologique (l'époque dans laquelle il évolue ne lui permet pas de se connaître tout à fait et de trouver un sens à son existence) ou généalogique (les liens de la filiation doivent être repensés et retissés). Christiane Kègle, quant à elle, définit ce « type » de récit comme un texte au sein duquel le personnage est aux prises avec une « expérience de déstabilisation souvent difficilement surmontable dans le registre intéroceptif et pouvant aller vers la mort psychosociale de l'individu, [... dont] les résonances identitaires [sont] liées à l'épreuve de la perte.⁸⁵⁹ » Cette double définition du récit de survivance, qui résume l'ensemble des analyses que nous avons précédemment mises en lumière, nous invite, dans un deuxième temps, à penser le motif de « résilience ». En effet, les jeunes générations, afin d'éviter

⁸⁵⁷ CYRULNIK, Boris, *Les Vilains Petits Canards*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2004, p. 223.

⁸⁵⁸ OUELLET, François, « Au-delà de la survivance : Filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », in *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, « La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines », RUSSET, Séverine (dir.), 2005, p. 158. Il est en fait ici question de réintroduire la notion de « survivance » pour aboutir à celle de résilience. En effet, nous avons déjà démontré dans les deux parties précédentes que les héritier.ère.s étaient confronté.e.s à une perte des repères, provoquant justement leur « survivance ». Nous n'y reviendrons donc pas. En revanche, s'appuyer ici sur François Ouellet et Christiane Klège est une manière de réinvestir cette notion et surtout de la dépasser afin de saisir la manière dont les personnages mouawadiens vont bel et bien « au-delà », précisément, de cette survivance.

⁸⁵⁹ KÈGLE, Christiane (dir.), *Les récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 9. Nous ne développerons pas davantage l'analyse de ce concept en ce que les premières parties de cette thèse proposent déjà de nombreuses analyses pour en valider le sens.

leur propre mort sociale et de se retirer définitivement du monde, deviennent, peut-être malgré eux, *résilients* afin de pouvoir s'autoriser à la réconciliation, voire à la consolation⁸⁶⁰.

Nous prendrons alors le parti, dans un premier temps, de développer le concept de résilience, tel que largement théorisé par Boris Cyrulnik⁸⁶¹, afin de le mettre en relation avec les textes de Wajdi Mouawad et, surtout, de progressivement l'inscrire dans une véritable esthétique de la réception. Débutons, avant tout chose, par une simple et rapide définition. La résilience consiste à « reprendre un autre type de développement après une agonie psychologique.⁸⁶² » Il faut ici remarquer le préfixe itératif antéposé au radical « prendre » qui marque, sémantiquement, une tension temporelle avec la préposition « après ». Il s'agit en fait, selon l'essayiste, de se *re-mettre* en marche, de *re-commencer* à vivre (et donc de se projeter dans un futur plus ou moins proche – ce qui est connoté par la présence du préfixe) « après », justement, un trauma qui, lui, appartient au passé. Le phénomène de résilience est donc un état exigeant de s'affranchir du passé (sans pour autant l'oublier) afin de s'autoriser la construction d'un futur. Par conséquent, et pour l'appliquer à nos tragédies de la filiation, la question de la résilience se traduit par la mise en lumière et la compréhension du discours (souvent non-verbal) transgénérationnel par l'action des jeunes personnages. Ainsi peut-on entrevoir, dans les pièces à l'étude, l'édification de passerelles entre le passé et le présent pour construire un autre avenir qui ne reposerait sur aucune filiation dominante ni sur aucune tradition. D'ailleurs, le discours des jeunes personnages fourmille justement de préfixes itératifs qui viennent, nous semble-t-il, marquer leur résilience. C'est le cas de Sabbé qui, dans *Littoral*, demande que ses compagnons et lui se « *remett[ent]* en route » (*L*, p. 134), métaphore de la volonté de dépasser son trauma pour fonder une nouvelle existence, comme celui de Nawal qui, dans *Incendies*, enseigne plutôt à ses jumeaux de faire preuve de résilience : « NAWAL. À présent, il faut *ré*apprendre à avaler sa salive. [...] À présent, il faut *re*construire

⁸⁶⁰ Notons néanmoins que toutes les pièces de Wajdi Mouawad ne mettent pas en scène des personnages résilients puisque certains d'entre eux se sont par exemple suicidés, ne pouvant dépasser leurs propres traumas, et ce avant même que l'intrigue ne commence. Prenons-en pour preuve *Inflammation du verbe vivre* : « 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. » (*Ivv*, p. 47)

⁸⁶¹ Comme nous l'avons déjà précisé à propos de Donald Winnicott, le détour par la psychanalyse et les disciplines relevant de l'étude de la psychologie nous semble ici valide, car il donne de nouvelles manières d'appréhender notre œuvre et d'en comprendre le sens.

⁸⁶² BUSNEL, François, CYRULNIK, Boris, « Boris Cyrulnik parle résilience dans *La nuit j'écrirai des soleils* », entretien conduit pour l'émission télévisée « La Grande Librairie », le 11 avril 2019. Ressource consultée en ligne le 4 août 2021 : <https://www.youtube.com/watch?v=B82Ecjo-pw/>

l'histoire. » (*I*, p. 130. Nous soulignons.) Enfin, le discours de Luce est quelque peu différent, dans le dénouement de *Forêts*, mais témoigne également de cette volonté d'affranchissement lorsque cette dernière énonce : « LOUP. [...] Je répèterai vos noms comme un talisman contre le malheur. » (*F*, p. 161) Ces noms, ce sont ceux de ses aïeules, que le personnage énonce au futur simple. Ainsi retrouvons-nous effectivement ce lien entre un passé traumatique (dans ce cas guéri et apaisé) et un futur qui, de toute évidence, semble prêt à être mis en place.

Par conséquent, la résilience est une manière de projeter son existence, si l'on veut, au-delà des massacres et de l'horreur pour se libérer de son passé et pour bâtir sa propre reconstruction identitaire. Cette dernière est possible, nous l'avons déjà vu, par l'ouverture à de nouvelles formes d'altérité. Faire entrer les autres en soi, métaphoriquement, offre la possibilité de démultiplier ses propres identités, sous une forme rhizomique, et de ne pas stagner dans une fixité identitaire *a priori* piégeuse. Mais, dans le cadre d'un processus de résilience, l'accueil de l'autre est surtout une manière de fixer son être dans un devenir, par-delà les traumatismes : « Savoir qui on est, c'est prendre conscience de qui on devient. [...] Il n'y a pas d'identité sans altérité, l'identité est topique, elle me mesure au lieu de l'Autre, mais *par-delà le parricide*.⁸⁶³ », nous explique François Ouellet. Dès lors, le processus de résilience peut bel et bien s'inscrire dans une étude sur les filiations puisque l'affranchissement qui en résulte est avant tout celui des stigmates de l'ascendance. D'ailleurs, la rencontre avec les autres fonde ce que Janine Altounian appelle magnifiquement « la langue du tiers » et qu'elle définit ainsi :

« Un des moyens pour subvertir l'emprise de ce déni d'existence consisterait, dans un premier temps – qui ne peut advenir que dans la troisième génération issue des survivants –, à acquérir précisément la langue du tiers ; ce qui ne signifie pas, bien sûr, parler par exemple français quand on parlait initialement arménien [...]. Parler du lieu du tiers, c'est, en quelque sorte par « investissement latéral », s'identifier à ses modes de perception, ses valeurs, ses plaisirs, s'étayer en somme sur sa pulsion de vie, sans pour autant oublier l'oppression et la violence d'où l'on provient, soi et ses ascendants, sans oublier la négation que l'autre a projetée sur vous, vous, son autre en lui-même dénié.⁸⁶⁴ »

Penser depuis le lieu du tiers revient, selon Janine Altounian, d'une certaine manière, à décentrer sa propre expérience, à la désindividualiser, pourrait-on dire, puisqu'on laisse entrer en soi la possibilité d'un nouveau dialogue, voire d'un nouveau langage, venu de

⁸⁶³ OUELLET, François, « Au-delà de la survivance : Filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 158.

⁸⁶⁴ ALTOUNIAN, Janine, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p. 36.

l'altérité. En d'autres termes, acquérir la langue du tiers, c'est « nommer subversivement, en empruntant ses signifiants, puisque les siens propres ont sombré dans les ténèbres [...]».⁸⁶⁵ » Se reconstruire, refonder son existence après l'expression des traumatismes, n'équivaut donc pas simplement à rencontrer l'autre et tenter de fonder de nouvelles filiations horizontales. Non, c'est aussi se déplacer jusque dans son langage, dans sa manière d'appréhender le réel et sa propre filiation pour, justement, la dépasser ou s'en affranchir. Bien sûr, aucun des personnages (ou, dans le cas d'une représentation théâtrale, aucun.e des spectateur.trice.s) n'oubliera jamais d'où il/elle vient et la douleur du passé mais il/elle parviendra peut-être, en *déterritorialisant* sa douleur et sa langue à en faire autre chose, à construire un nouvel espace de signification après s'être, progressivement, « déconstruit » lui-même. C'est dans ce léger décalage avec sa personne, et dans l'expérience du temps, évidemment, que se fonde le phénomène de résilience. L'un des exemples les plus révélateurs semble être celui de *Sœurs*, pièce dans laquelle Geneviève Bergeron fait progressivement preuve de résilience parce qu'elle parvient à s'ouvrir à Layla Bintwarda et à acquérir sa propre langue, et vice et versa. En effet, cette femme canadienne qui, après avoir mis en désordre sa chambre d'hôtel, s'être terrée sous son matelas et avoir fait vœu de silence, revient à la parole lors de la toute dernière réplique de la pièce, grâce à la médiation de son amie libanaise :

« GENEVIÈVE BERGERON. Maman, c'est Geneviève, écoute y est encore tôt, je sais que tu dors encore mais je voulais te souhaiter un beau voyage. Qu'il soit grand comme le ciel. [...] Maman, je voulais te dire que tu avais raison. Quand tu as prononcé le mot exil, tu avais raison. C'est un exil. C'était une catastrophe. Tu avais raison et j'entends ta colère maman. Je l'entends aujourd'hui et cette colère-là, que tu portes, je voulais te dire que je la porte aussi, je la porte avec toi ; je voulais te dire aussi, maman, que ce n'est pas parce que la corde de ta guitare se casse que tu ne peux pas te trouver un violoncelle quelque part pour continuer à vivre et à savoir ça, ça permet de continuer à résister. Je voulais te le dire. Je t'embrasse maman. Je t'aime.

Elle raccroche.

La voilà légère. » (S, p. 50-51)

Plusieurs éléments sont ici à constater : d'une part les temps verbaux qui démarquent, très clairement, le passé (le temps du trauma) du présent (qui acte le processus de résilience de la personnage). En effet, lorsqu'est évoqué l'exil, l'imparfait de l'indicatif – qui traduit l'antériorité de l'action énoncée – est employé tandis que la prise de conscience de Geneviève Bergeron est narrée au présent de l'indicatif : « j'entends ta colère », « je la

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

porte aussi », etc. Cette dichotomie temporelle révèle le processus psychologique du personnage qui, par la médiation de Layla Bintwarda, a appris à réfléchir différemment, à s'exprimer différemment et, donc, en quelque sorte, à dépasser ses propres hantises et à se réconcilier avec sa mère – nous y reviendrons. De plus, notons le discours métaphorique qui se déploie et tente de consoler, à son tour, celle à qui il s'adresse. L'image du violoncelle n'est pas hasardeuse, puisqu'elle témoigne à l'inverse de la volonté d'offrir à son interlocutrice, à son tour, une « langue du tiers ». Pour le dire autrement, Geneviève Bergeron essaie d'être la « Layla Bintwarda » de sa mère, de lui offrir un nouveau vocabulaire pour qu'elle puisse déconstruire sa langue, à son tour, et s'affranchir de ses traumatismes – causés par les politiques d'assimilation linguistique et l'exil. Nous n'essayons pas ici, néanmoins, de valider la thèse d'une quelconque transmission du processus de résilience. Nous n'en héritons pas, bien sûr. Toutefois, chacun.e d'entre nous peut éventuellement participer à la résilience de l'autre, sans forcément s'en rendre compte, mais en offrant une nouvelle langue, un nouveau réseau de significations qui vient pallier la douleur d'autrui. C'est ici, semble-t-il, la volonté du personnage. Enfin, la dernière mention didascalique acte son affranchissement par l'adjectif « légère ». Tout laisse donc à penser que Geneviève Bergeron est à présent prête pour construire un nouvel avenir, débarrassé des turpitudes du passé et uniquement fondé sur la volonté d'être celle qu'elle souhaite devenir.

I.2. Le processus de déculpabilisation au principe d'une nouvelle culture collective

Dès lors, progressivement, la quête des origines des descendant.e.s (parallèle à la mise en place d'un comportement résilient) participe aussi d'un processus de déculpabilisation. En effet, les personnages prennent conscience, au fil de leur périple identitaire, qu'ils ne sont pas responsables des silences du passé et de l'éclatement de leur filiation. De la même manière, ils perçoivent la nécessité de s'affranchir de la culpabilité du décès de leur proche, qui survient généralement dès le début des tragédies. C'est en tout cas le constat que fait François Ouellet, à la lecture de *Littoral* :

« La quête est la forme dans laquelle s'inscrit le processus de déculpabilisation, lequel se met en branle à partir du moment où Wilfrid se fait un devoir de chercher désespérément un endroit pour enterrer son père. [...] Il ne s'agit pas de savoir *qui je suis*, mais ce que je puis être, *ce que je puis devenir* après avoir enterré mon père.⁸⁶⁶ »

⁸⁶⁶ OUELLET, François, « Au-delà de la survivance : Filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 161.

Est ici mise en exergue la tension entre l'*être* et le *devenir*⁸⁶⁷ du personnage et donc, pour le dire autrement, son rapport au présent (symbole de fixité) et au futur (symbole de mouvement, de prospective). À nouveau, et comme nous l'avons déjà constaté au regard de la notion de résilience, le mécanisme de déculpabilisation est une manière pour le personnage, d'une part, de se hisser hors de son passé traumatique pour fonder les jalons d'une nouvelle existence et, d'autre part, de retrouver un sens, une direction dans sa trajectoire. Ce qui importe finalement, à travers la quête des origines, est la capacité qu'aura le personnage à se reconstruire et à pouvoir se projeter dans un futur plus ou moins proche, après l'avoir soldée. L'exemple du personnage de Jeanne, dans *Incendies*, est somme toute édifiant. Rappelons tout d'abord ce que nous confiait Wajdi Mouawad lui-même lors de l'entretien qu'il nous a accordé, à propos de la mort de Nawal Marwan :

« Cette histoire devait lui tourner dans la tête [à Jeanne]. Elle se disait : *c'est bon, elle est morte, c'est fini. C'est fini !* Le lendemain, elle va à l'université et puis, elle n'arrête pas d'y penser. Ça l'habite et elle n'est pas habitée de manière positive mais négative. Ça la pollue, ça l'empoisonne ! C'est comme une rupture amoureuse, une tromperie, et vous n'arrêtez pas d'y penser. C'est un ressassement très toxique : vous vous créez des dialogues intérieurs, des fantasmes... on n'en sort pas de ce truc ! Elle, c'est pareil mais avec sa mère : elle se fait des monologues intérieurs avec elle, elle n'en sort pas. [...] C'est juste qu'elle n'arrive plus à manger, à dormir, à vivre... elle n'y arrive pas et ça la bouleverse, ça l'écœure.⁸⁶⁸ »

Le comportement de Jeanne, tel qu'ici décrit par le dramaturge, ressemble fortement à celui de Wilfrid dans *Littoral*. Les deux jeunes personnages, s'ils accusent tant bien que mal la mort de leur parent, éprouvent malgré tout un sentiment « négatif », pour reprendre les termes de Wajdi Mouawad, qui est, entre autres et sans nul doute, celui de la culpabilité. La culpabilité de ne pas avoir été présent, lors de la mort du parent, comme le rappelle d'ailleurs Wilfrid : « WILFRID. [...] Ma mère est morte en me mettant au monde, mon père est mort pendant que je baisais comme un perdu ! À moi tout seul j'ai inversé le jour avec la nuit [...] » (*L*, p. 29-30), mais aussi la culpabilité de n'avoir pas su, peut-être, tisser suffisamment de liens avec sa mère ou son père pour le ou la connaître,

⁸⁶⁷ Cette question du « devenir » de la personne résiliente est aussi soulevée, dans un propos qui ne concerne pas la fiction, on s'en doute, par Boris Cyrulnik. Ce dernier explique entre autres que celles et ceux qui n'ont pas pu bénéficier, dans leur plus jeune âge, d'une structure affective sécurisée (la famille, quelle qu'en soit la forme) ou qui ont dû subir de lourds traumatismes, ne pourront devenir résilients que plus tardivement, une fois l'enfance passée et une fois qu'ils auront rencontré des personnes suffisamment sécurisantes, justement, pour se reconstruire. C'est en ce sens ce qui arrive à nos personnages : « Mais puisque nous avons appris à observer les Hommes avec le mot « devenir », on pourra constater que ceux qui ont été privés de ces acquisitions précoces pourront les mettre en place plus tard mais plus lentement, à condition que le milieu, ayant compris comment se façonne un tempérament, dispose autour des blessés quelques tuteurs de résilience. », CYRULNIK, Boris, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁶⁸ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, p. 155-156.

l'écouter, constituer et rendre pérenne une relation de confiance. Jeanne le laisse penser, à son tour, lorsqu'elle hurle à Simon qu'elle souhaite enfin, après la mort de Nawal, la comprendre : « JEANNE. J'ai dit que je me foutais de mon doctorat ! Il y a quelque chose dans le silence de ma mère que je veux comprendre, que MOI, je veux comprendre ! » (*I*, p. 55) ; ou encore lorsqu'elle interroge sa mère, bien que déjà morte, comme si elle s'adressait plutôt à elle-même, coupable de ne pas avoir su interpréter ses silences plus tôt : « JEANNE. [...] Pourquoi tu ne me dis rien ? Pourquoi tu ne me dis rien ? / *Jeanne lance son walkman.* » (*I*, p. 56) Cette dernière réplique, construite sous la forme d'une double modalité interrogative, témoigne du désarroi du personnage, de son incapacité à dépasser, *in fine*, le trauma de la mort du parent, de s'en affranchir au point de ne plus y penser que sous la forme d'un constant ressassement. Cela est par ailleurs renforcé par la didascalie qui, à son tour, vient marquer une forme de colère de l'héritière qui traduit, par le geste, son incapacité de faire sens à ce qui lui arrive. Tout l'enjeu de la quête du personnage – à l'instar de celle des autres personnages de la tétralogie – sera dès lors de se *déculpabiliser* et, par sa résilience, de dépasser ce trauma premier pour enfin se *réconcilier* avec sa mère. Jeanne y parvient d'ailleurs progressivement, comme nous pouvons le remarquer après qu'elle apprend le viol de Nawal à la prison de Kfar Rayat : « JEANNE. Pourquoi tu ne nous as rien dit ? On t'aurait tellement aimée. Tellement été fiers de toi. Tellement défendue. Pourquoi tu ne nous as rien dit ! » (*I*, p. 96) Nous retrouvons ici la modalité interrogative précédemment analysée, à la différence du pronom personnel sujet qui devient pluriel. Jeanne n'est donc plus la seule à se sentir concernée par la mort de sa mère mais y inclut, sans doute, son frère comme le laisse paraître le « nous » énoncé. Le processus de *déculpabilisation* commence dès lors à être acté grâce à ce détour par l'altérité : elle n'est plus seule et, dans un même geste avec son jumeau, semble prête à surmonter son apparente culpabilité. D'ailleurs, l'adverbe « tellement », repris sous la forme d'un rythme ternaire, démontre l'empathie, au sens le plus noble du terme, qu'a finalement Jeanne envers celle qui lui a donné la vie. Elle paraît vouloir la reconforter, l'apaiser et, dans une parole adressée de femme à femme (et non plus de fille à mère), lui accorder la compréhension et le soutien nécessaires pour tenter de pallier la douleur du viol (d'où la présence d'adjectifs forts : « aimée », « fiers », « défendue » - comme pour prétendre à une solidarité *post mortem*). Grâce à sa quête des origines, la jeune fille se rend compte, il est aisé de l'admettre, qu'elle n'est en rien

responsable du silence de sa mère alors que l'Histoire, elle, « goudronneuse des existences⁸⁶⁹ », selon les termes de Wajdi Mouawad, paraît finalement l'être.

Comprenons dès lors que le temps de la quête – qui s'exprime sur une durée longue en ce qu'elle exige, comme nous l'avons déjà signifié, un déplacement tout à la fois biographique, géographique et temporel – est un moyen pour les personnages de recréer du *sens* à partir d'un rien, d'un silence, du chaos du passé. C'est aussi pour cette raison que nous n'avons pas pu discuter du concept de résilience précédemment dans ce travail de recherche, puisqu'il nous fallait tout d'abord étudier les modalités de déploiement de la quête des descendant.e.s, leur capacité à comprendre leur passé, leur ouverture aux autres (famille, amis, animaux, etc.), tant de facteurs « sécurisants », faisant finalement advenir la possibilité d'un comportement résilient. De ce fait, et comme nous venons de le voir avec l'exemple de Jeanne, c'est le temps long de la quête qui permet d'une part aux héritier.ère.s de renégocier leur représentation du trauma mais également, d'autre part, de partiellement (voire totalement) s'en affranchir pour se diriger vers une réconciliation, ou une consolation, avec leurs contemporain.e.s et leur époque. Boris Cyrulnik avoue d'ailleurs en ce sens : « Le temps adoucit la mémoire et les récits métamorphosent les sentiments. À force de *chercher à comprendre*, trouver les mots pour convaincre et faire des images qui évoquent la réalité, le blessé parvient à panser la blessure et à remanier la représentation de son trauma.⁸⁷⁰ » La quête des origines devient alors, plus ou moins, la métaphore d'une quête de sens presque existentielle des descendant.e.s qui, en tentant d'élucider les secrets de leur passé, essaient de s'extirper des perceptions immédiates de leur généalogies pour « habiter celui des représentations durables.⁸⁷¹ » Pour le dire autrement, et pour laisser la parole, cette fois-ci, à Wajdi Mouawad, les nouvelles générations doivent en fait trouver, à travers le processus de déculpabilisation et de refonte du sens de leur existence, « un nouvel alphabet pour dire les mots anciens.⁸⁷² » Il y a donc en ce sens une dynamique de rupture en même temps que de continuité : il faut s'affranchir de son trauma (et donc acter symboliquement la

⁸⁶⁹ HOBEIKA, Joséphine, MOUAWAD, Wajdi, *art. cit.*, ressource en ligne.

⁸⁷⁰ CYRULNIK, Boris, *Les Vilains Petits Canards*, *op. cit.*, p. 224. Nous soulignons. Nous ne reviendrons pas ici sur l'importance des récits dans des œuvres telles que *Littoral* ou *Incendies*, en ce que nous l'avons déjà largement commentée et analysée. Toutefois, rappelons simplement que la présence des récits des différents personnages permet bel et bien à ces derniers de remanier la représentation de leur(s) trauma(s). C'est surtout le cas dans *Littoral*, pièce dans laquelle chacun.e raconte les siens aux autres pour s'en affranchir et se reconstruire, faisant alors du vécu personnel un partage (parfois, une expérience) fraternel/le, collectif/ve.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² MOUAWAD, Wajdi, « Le Mot empoisonné », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, janvier 2010, p. 22.

désunion du passé et du présent) en même temps qu'il est essentiel, à partir de ce dernier, de construire son futur et ainsi, une nouvelle culture. Car c'est bien le sens de ce nouvel « alphabet » à découvrir : il s'agit pour les héritier.ère.s de fonder un nouvel espace de vivre-ensemble, dans lequel circulerait entre les nouvelles communautés fondées un ensemble d'acquis empiriques, artistiques, linguistiques, géographiques, techniques, etc., et donc, pour le dire simplement, un nouvel espace culturel, toujours ouvert à l'altérité, au sein duquel chacun.e pourrait s'exprimer librement, maintenant libéré.e des chaînes de sa filiation passée⁸⁷³. La plupart des pièces de Wajdi Mouawad confirment cette hypothèse, à commencer, notamment, par *Inflammation du verbe vivre*. Relisons alors la dernière réplique de Wahid :

« WAHID (*aux ombres.*) Ramener à la vie ensevelie. [...] Remonter à la surface des mers gelées avec à l'intérieur de la bouche bleuie par le froid de la noyade les fragments d'une langue disparue dont nous cherchions depuis toujours et sans le savoir, inlassablement, l'alphabet. Il était au bout du chemin. Réapprendre à parler, à inventer les mots nouveaux pour 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. » (*Ivv*, p. 59)

Le personnage revient ici du monde des morts, qu'il a parcouru aux côtés de Lefteris. Cette fable, qui n'est autre qu'un voyage initiatique, trouve son aboutissement sur ces dernières paroles, dont le sens est pluriel. Notons tout d'abord la présence des préfixes itératifs, symboles, dans le langage, de cette relation entre le passé et le présent, marqueur du processus de résilience. Il faut en effet « remonter à la surface » (aller du monde des morts à celui des vivants mais aussi, sous la forme d'une métaphore : s'affranchir du passé pour aller de l'avant), « réapprendre à parler », etc. L'idée est donc de se *re*-mettre en marche puisque le temps long – ici du voyage au sein de l'Hadès, forme renégociée de la quête des origines – a permis à Wahid de s'affranchir partiellement de ses traumas et de pouvoir prétendre à l'avènement d'un futur pacifié. Mais, plus encore, ce monde de demain sera bien fondé sur un nouvel « alphabet », métaphore, là aussi, d'un nouveau langage acquis « au bout du chemin », c'est-à-dire au bout du voyage et de la quête. Ainsi le personnage peut-il s'exprimer différemment après s'être débarrassé du poids de son passé. Il pourra à présent « inventer les mots nouveaux », et construire un nouveau

⁸⁷³ Boris Cyrulnik insiste d'ailleurs sur la création d'une nouvelle *culture* dans le processus de résilience : « La résilience est un processus, un devenir de l'enfant qui, d'actes en actes et de mots en mots, inscrit son développement dans un milieu et écrit son histoire dans une culture. [...] « V]ivre dans une culture où l'on peut donner sens à ce qui vous est arrivé : historiser, comprendre et donner » constituent les moyens de défense les plus simples, les plus nécessaires et les plus efficaces. [...] Pour ne plus se sentir mauvais, pour devenir celui par qui le bonheur arrive, il faut participer à la culture, s'y engager, devenir acteur et pas seulement assisté. », CYRULNIK, Boris, *Les Vilains Petits Canards*, op. cit., p. 224-225.

langage, un nouveau réseau sémantique et, *in fine*, une nouvelle culture. Cette dernière, ne répondant plus aux discours dominants du passé, sera ce qui autorisera une communauté renouvelée, composée des morts et des vivants, enfin réconciliée. « Tout n'est donc pas perdu », finit par affirmer Wahid, clause qui engage le personnage mais aussi les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s sur la voie d'une réconciliation, d'un langage encore inexploré et d'un espace de vivre-ensemble renouvelé. La situation est par exemple la même dans *Tous des oiseaux*, puisque Wazzân vient visiter David, après sa mort, pour lui conter « l'histoire que [s]on père lui racontait enfant » (*Tdo*, p. 85) : celle de l'oiseau amphibie. Cette légende perse apparaît ici comme ce qui permettra à David d'aller d'un monde à un autre. Ce dernier passe en effet d'une solitude et d'une ignorance profondes (causées par sa pensée dogmatique et raciste) à un monde partagé, celui de la croyance aux récits, aux légendes, aux fables qui rendent l'existence moins lourde à supporter et, surtout, qui engagent toujours à aller à la rencontre de l'autre. La parabole perse devient *de facto*, dans cette pièce, le « nouvel alphabet pour dire les mots anciens ». Fonder une nouvelle culture qui se caractérise, à en croire le dictionnaire de l'Académie française, par l'« ensemble des valeurs, des références intellectuelles et artistiques communes à un groupe donné⁸⁷⁴ » équivaut dès lors à rendre possible l'avènement d'un partage collectif de valeurs, qui finit par conduire aux premiers mots de la réconciliation entre les personnages et leur époque.

I.3. Se réconcilier avec ses contemporains et son époque

Dès lors, le processus de résilience amène les personnages à se réconcilier, notamment entre eux. Cette notion, centrale dans le projet artistique de Wajdi Mouawad⁸⁷⁵, vient en fait du latin *reconciliatio* qui signifie « de même sens⁸⁷⁶ ». Cela fait écho à ce que nous avançons précédemment : il s'agit, à travers la réconciliation, de

⁸⁷⁴ Définition consultée en ligne sur le dictionnaire de l'Académie française, le 14 août 2021 : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C5286>

⁸⁷⁵ Élise Bouchet l'affirme par ailleurs, en écrivant : « Difficile, en effet, d'aborder l'œuvre du dramaturge québécois sans questionner la notion essentielle de réconciliation tant elle semble imprégner l'ensemble de ses productions. », BOUCHET, Élise, « *Ciels*, la représentation théâtrale à l'épreuve de la réconciliation », DUPOIS, Gaëtan, LLOZE, Evelyne (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021, p. 93.

De plus, une partie du théâtre contemporain, que l'on pourrait peut-être qualifier de plus « militant », réinvestit aussi la problématique de la réconciliation, à l'image de la metteuse en scène Frédérique Lecomte qui, dans son dispositif « Théâtre et Réconciliation » oriente sa pratique théâtrale en direction d'ateliers d'écriture et de pratique thérapeutiques. Ce travail est par ailleurs inter-culturel, pourrait-on dire, en ce qu'il se déploie sur plusieurs continents (principalement Europe, Afrique, Nord-Américain).

⁸⁷⁶ Définition consultée en ligne sur le dictionnaire de l'Académie française, le 14 août 2021 : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R0935>

retrouver un sens commun, une direction partagée entre les membres d'une même communauté pour retisser un lien social, de toute évidence perdu. La dynamique de réconciliation se définit dès lors comme un appel à l'altérité : nous nous réconcilions, en règle générale, avec quelqu'un ou, dans de plus rares cas, avec quelque chose (mais ce « quelque chose » évoque forcément, d'une manière plus ou moins lointaine, le spectre de l'humanité, à savoir qu'il est possible de se réconcilier avec ses contemporains, son époque, etc.) En ce sens, se réconcilier équivaut aussi à sortir de sa solitude, de son individualité pour s'ouvrir à la collectivité. C'est d'ailleurs la même définition, bien que plus complexe, qu'en propose le philosophe Michaël Foessel, dans *Le Temps de la consolation*. Pour ce dernier, les temps modernes sont animés par « la conscience d'une perte [...et] on envisage la séparation entre les hommes comme un effet contingent de la dissolution moderne des repères de la certitude.⁸⁷⁷ » Pour reformuler ce propos, nous pourrions admettre l'hypothèse que la réconciliation se caractérise par la lutte contre les dynamiques de séparation entre les hommes dues, ni plus ni moins, au récent écroulement de leurs repères collectifs – depuis l'entrée dans la Modernité, nous dit-on. Par conséquent, se réconcilier avec celles et ceux qui nous entourent équivaut presque à une posture de résistance puisqu'en recréant le lien social, en refondant une nouvelle culture et un nouvel espace de partage, nous faisons de nouveau société et nous luttons contre « l'individualisme moderne et [contre] ses effets dévastateurs sur l'être-ensemble.⁸⁷⁸ » Il s'agit alors de faire advenir un type de présence collective par-delà la séparation, ce qui se déroule, nous nous en doutons, dans les tragédies de la filiation mouawadiennes. L'un des exemples les plus révélateurs est sans nul doute la dernière réplique de Loup dans *Forêts*, énoncée sous la forme d'un long monologue, au sein duquel elle acte la pacification de ses rapports avec sa mère. En témoigne, tout d'abord, l'anaphore structurante de son discours. Le terme « maman » est en effet répété à six reprises et cela vise très certainement à démontrer le rapprochement de la fille et de la mère qui, soit dit en passant, retrouve ici son « statut » maternel. La métaphore printanière est, de plus, à relire et à analyser :

« LOUP. [...] Maman,
 Je te parle à la faveur d'un magnifique printemps,
 Sans savoir si tu m'entends ou non,
 Pour tenter de te dire ce qui ne peut pas être dit.
 Car comment dire l'abandon d'un enfant par sa mère ?
 Et l'abandon de sa mère par sa mère

⁸⁷⁷ FOESSEL, Michaël, *Le Temps de la consolation*, op. cit., p. 250-257.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

Et de la poésie par les hommes
Et des hommes par les hommes
Et les hommes par les Dieux
Et les Dieux par la joie ?
Et la joie mise en cendres
Trame d'hiver
Effroyable anéantissement ! » (F, p. 161)

Cette réplique, dont le registre lyrique est à souligner – ne serait-ce que par la disposition en vers libres –, déploie une métaphore relativement intéressante. Le « printemps » dont parle Loup, qui est d'ailleurs placé en antithèse avec la « trame d'hiver », à la fin de l'extrait, connote bien sûr la réconciliation des deux femmes. Si Loup ancre à présent sa relation filiale « à la faveur d'un magnifique printemps » – saison, nous le savons, qui est celle du renouveau et de l'épiphanie – c'est, nous semble-t-il, car elle acte symboliquement sa *renaissance* relationnelle avec celle qui lui a donné la vie. Et d'ailleurs, en se réconciliant avec cette dernière, elle se réconcilie – pour ne pas dire « répare » – (avec) toute son époque, (avec) celles qui ont abandonné leur fille, (avec) les humains qui ont délaissé la poésie (et donc, la culture), (avec) les Dieux qui ont déserté le monde. Pour le dire autrement, le processus de réconciliation intrafamilial ouvre un champ d'application beaucoup plus large : la dynamique n'est pas uniquement individuelle mais surtout collective. Très fréquemment, chez Wajdi Mouawad, les personnages se réconcilient avec leurs proches et, dans un même geste, avec le monde qui les entoure. Ainsi le personnage souhaite-t-elle inscrire son futur dans une résistance contre l'abandon. Ce monologue devient alors, en filigrane, un appel à la constitution d'une nouvelle communauté qui doit sortir de « l'hiver » pour faire renaître, à travers la métaphore du printemps, la poésie, la solidarité entre les humains, la promesse d'être toujours présents les uns pour les autres. D'ailleurs, Marie Jacomino, dans son travail de recherche, abonde en partie dans notre sens, lorsqu'elle affirme :

« Ce monologue marque le changement de la jeune femme et sa réconciliation avec le monde, avec lequel elle n'a plus un rapport d'affrontement, d'opposition mais d'acceptation, puisqu'elle décide de continuer à vivre. Les vers sont ici le signe de l'apaisement, de la prise de recul et de la transition vers l'avenir. La jonction de la beauté et de la laideur s'effectue par celle de la destruction et de la création, de l'enterrement, la fin de la mère, et l'acceptation de la vie de la fille, qui s'exprime par la poésie.⁸⁷⁹ »

⁸⁷⁹ JACOMINO, Marie, *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques, et mises en scène, op. cit.*, p. 79.

Cette dernière met à son tour en exergue le mouvement dynamique de la réconciliation qui autorise le passage de l'individualité à la collectivité. Et, comme elle le souligne, renforçant de fait notre propos, ce processus bâtit en même temps l'architecture des fondements d'un futur qui, conséquemment à la résilience des personnages, sera affranchi de toute colère et de tout dogmatisme.

Qui plus est, il est à noter que toutes les réconciliations ne s'expriment pas de la même manière d'une tragédie de la filiation à l'autre. Distinguons en ce sens, par exemple, la réconciliation intergénérationnelle telle qu'on la trouve dans *Forêts* de celle présente dans *Littoral*. En effet, dans cette dernière pièce, l'ensemble des jeunes personnages secondaires aident Wilfrid à effectuer sa propre quête des origines, au détriment de la leur – ou plutôt devrions-nous dire qu'ils établissent leur propre quête à travers le corps d'Ismail. En effet, Amé, Sabbé et Massi semblent avoir perdu la trace de leurs parents et c'est donc à travers le père de Wilfrid que la réconciliation aura lieu (là où Loup, comme nous l'avons déjà précédemment étudié, se réconcilie « directement » avec sa propre mère). Ismail permet alors aux ami.e.s de son fils d'« avancer ensemble vers les lieux inconnus » (*L*, p. 136), ce qui leur ouvre les portes du futur. Ainsi s'adresse-t-il tour à tour à chacun des personnages comme s'il était leur père, en commençant par Amé, à qui il confie :

« LE PÈRE. [...] Toi qui as les yeux fermés,
Ne baisse pas la tête,
Je te reconnais.
Tu es celui qui m'a tué au détour d'un chemin.
Les mains pleines de sang
Ton cœur est épuisé,
Ton monde est épuisé,
Amé,
Défais-toi de tes liens et ouvre les yeux.
Car je te le dis,
Tel un chien sauvage, la mort mord.
Elle arrache des lambeaux à nos corps. » (*L*, p. 136)

Avant de confier à Sabbé :

« LE PÈRE. [...] Sabbé,
Tu n'as pas eu le regard de l'humilié,
Tu n'as pas eu le regard de l'incendié [...]
Tu as un diamant à la place du cœur
Mais ne laisse personne dire après ton passage :
« Voici qu'il s'en va l'enfant au regard grave.
Il ne fut pas généreux, son cœur est resté fermé. » (*L*, p. 136-137)

Et, enfin, à Massi :

« LE PÈRE. [...] Massi, viens-t'en, enfant humain
J'embrasse mon enfant qui rit et le serre contre moi,
J'entends le vent sourd du monde qui tous deux nous appelle,
Je pars pour de bon vers la rive opposée,
Je te quitte, je te laisse,
Et que ton rire embrasse le temps. » (L, p. 137)

Il nous paraissait important de prendre le temps de citer ces trois extraits, issus de la même réplique, puisqu'ils laissent entrevoir la parole quasi incantatoire d'Ismail, ce père de tous les fils, mais aussi les différentes modalités de mise en place du mécanisme de réconciliation. En effet, pour ce qui est d'Amé, le père tente de le faire se réconcilier avec le monde en le faisant s'éloigner du trauma originel : la mort de son père. Mais, surtout, le « père » de Wilfrid, par sa parole, encourage en fait le jeune personnage à « ne pas baisser la tête » et à « ouvrir les yeux », autrement dit : à regarder devant lui, à se reconstruire, à être fier de la personne qu'il est. La réconciliation se traduit plutôt, dans ce cas, par la reconstruction du personnage, par-delà le trauma, rendue possible par la parole performative du Père (« car je te le dis », énonce Ismail, là où l'Éternel, de la même manière, crée le monde, l'homme et la femme, etc. grâce à sa parole). Cette parole devient en ce sens l'outil de la réconciliation et Ismail, père de substitution, finit par se présenter comme l'initiateur. Il est celui qui guide sur le chemin de l'avenir. De la même manière, la double structure négative présente au début de l'adresse à Sabbé permet au père de Wilfrid de redonner confiance au personnage puisqu'il ne peut pas y avoir de réconciliation si le sujet demeure blessé, honteux, traumatisé par son passé. Il faut en effet reconstruire du sens (souvenons-nous de l'étymologie latine du terme *reconciliatio*) et ce sens est uniquement envisageable par la générosité et le rire qu'Ismail exige, en quelque sorte, de Sabbé et de Massi, par l'ouverture à l'altérité. Ouvrir son cœur et son rire au monde, aux autres et donc pacifier son existence se propose ici comme la condition *sine qua non* d'un futur apaisé et de la construction de personnages fiers d'arpenter, à présent, les chemins de demain. Pour finir, admettons alors que ce procédé de réconciliation est bel et bien différent de celui présent dans *Forêts*, puisqu'il transite par une parole d'autorité – mais aussi d'encouragement – d'un père de substitution à de jeunes héritiers. Ce dernier se métamorphose finalement, comme il l'affirme lui-même, « [en] bateau dont la vigie crie « Terre ! ». » (L, p. 137) Entendons ici la « Terre » comme le rivage sur lequel vont accoster les « nouvelles » générations, qui ont renégoié leur(s) trauma(s) et paraissent s'être réconciliées avec le monde. Enfin, et en guise de derniers mots, les choses sont également différentes dans *Tous des oiseaux*. Les tentatives de réconciliation

sont nombreuses dans cette pièce, et toutes s'organisent autour du corps d'Eitan, plongé dans le coma. C'est le cas de David qui s'adresse à son fils alité, et qui tente, peut-être, de s'excuser d'avoir eu tant de différends avec lui et d'apaiser leurs relations : « DAVID. [...] J'ai été tellement surpris. Reviens, Eitan, et voyons. Tout serait possible si tu ouvrais les yeux. Tout. » (*Tdo*, p. 45) La fin de ce monologue s'exprime par un discours oblique, laissant entrevoir le caractère implicite de la parole du père, mais nous pouvons aisément deviner que si « tout serait possible » au réveil d'Eitan, la réconciliation pourrait également advenir. Le corps du fils se fait aussi caisse de résonance d'un dialogue entre Etdgar et Leah, ses deux grands-parents, qui se retrouvent ensemble près de son corps à l'hôpital, et entre qui « rien n'est réconcilié » (*Tdo*, p. 55). L'ensemble de la pièce s'organise alors, étrangement, autour d'une quête de réconciliation, à travers, surtout, le corps d'Eitan (celui du fils, dès lors, et non plus celui du père comme c'est le cas dans *Littoral*). Néanmoins, il paraît difficile d'affirmer que les personnages aient su se pardonner à la fin de la pièce. *Tous des oiseaux* pose donc les jalons d'une nouvelle réflexion quant à la capacité, pour les personnages tragiques, de panser leurs blessures passées et de totalement s'ouvrir aux autres pour se réconcilier⁸⁸⁰. D'ailleurs, l'avant dernière parole de David semble révélatrice : « DAVID. [...] Je ne savais pas combien étaient puissants les regrets de ce qui n'a pas été réconcilié. Il me semble qu'à présent je sais ce qu'il aurait fallu dire et faire. » (*Tdo*, p. 86) Force est ici de constater que ce dernier ne parle pas au présent de l'indicatif : son discours est fondé sur le mode de l'hypothèse (prenons-en pour preuve l'emploi du verbe « sembler » suivi d'une subordonnée au conditionnel passé). On ne peut dès lors que soumettre l'interprétation d'une supposée réconciliation du personnage envers lui-même : il a compris ses erreurs et, si l'histoire pouvait être réécrite différemment, il ferait peut-être d'autres choix, poserait d'autres actes. La réconciliation ne peut cependant pas se penser, ici, à l'échelle collective, puisqu'elle est finalement avortée par la mort précoce du personnage⁸⁸¹.

Nous venons donc de constater que l'ensemble des tragédies de la filiation pose la question de la « réconciliation », sans pour autant le faire identiquement. Pour la plupart

⁸⁸⁰ Nous verrons qu'il en est de même pour ce qui concerne la question de la consolation.

⁸⁸¹ *Ciels* est également une tragédie qui interroge le sens de la réconciliation. Élise Bouchet l'affirme d'ailleurs dès les premières lignes de son article : « La fin de la pièce, en se clôturant sur un attentat à grande échelle perpétré par la jeunesse et touchant huit musées de huit villes mondiales (Paris, New-York, Londres, Padoue, Saint-Pétersbourg, Berlin, Tokyo et Montréal), semble venir contredire le « miracle » de la réconciliation pourtant prôné par Wajdi Mouawad. Ce crime, résultat de l'incommunicabilité prégnante entre les générations tout au long de la représentation, laisse place à l'horreur. », BOUCHET, Élise, *art. cit.*, p. 94.

d'entre elles, il s'agit avant tout d'un appel à l'altérité et à la collectivité, dans le sens où se réconcilier avec soi-même et son époque équivaut, par la suite, à tendre la main à autrui et à se réconcilier, par conséquent, avec lui. Cependant, certaines reconstructions se font aussi à travers le corps d'un parent qui n'est pas celui des héritier.ère.s ou d'un.e ascendant.e avec qui il est impossible d'entretenir un dialogue. Wajdi Mouawad est donc le père d'une création en mouvement, qui se renouvelle constamment. En ce sens, il présente à son public « un pluralisme des réconciliations », pourrait-on dire. Tout est possible et tout est imaginable ; chaque fable déploie une nouvelle façon d'observer ce motif, et les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s sont alors confronté.e.s à des situations différentes, les invitant à lire, également, leur existence de manière plus « ouverte ». Par conséquent, il faut maintenant se déplacer du côté de ces dernier.ère.s afin d'étudier les autres possibilités qu'offre l'étude de ce motif.

II. DE LA RÉCONCILIATION DES PERSONNAGES À CELLE DES LECTEUR.TRICE.S / SPECTATEUR.TRICE.S

« Mais il s'agit désormais pour la critique ou les métadiscours d'écrivains d'offrir par la lecture conçue en tant qu'émotion des solutions imaginatives et nouvelles aux souffrances ordinaires, thérapies cathartiques individuelles que viennent justifier dans un second temps des discours sur les usages sociaux de la lecture. Qu'il s'agisse de parler de mithridatisation, d'exorcisme, de déplacement transitionnel ou de *catharsis*, le mécanisme profond en demeure opaque. Faut-il s'identifier au personnage d'un roman, pour espérer ressortir changé, guéri d'un contact avec une œuvre d'art ?⁸⁸² »

Alexandre Gefen

Avant d'étudier la manière dont Wajdi Mouawad aborde la question de la consolation dans son œuvre, intéressons-nous rapidement aux notions de *mimesis* et de *catharsis*, centrales dans l'histoire des idées du genre théâtral. Nous savons en effet, et ce depuis Aristote, qu'une tragédie, entre autres, dispose de la capacité à purger les passions des spectateur.trice.s (et, plus tardivement, des lecteur.trice.s). Pour le dire autrement, ce sont les émotions que suscitent le texte théâtral et sa représentation qui poussent celles et ceux qui le lisent ou le regardent à faire l'expérience de la crainte et de la pitié pour, *in*

⁸⁸² GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017, p. 106.

fine, sortir « changé.e.s » de la représentation. En ce sens, et pour relier cela à notre étude, les principes aristotéliens, s'ils peuvent s'appliquer au théâtre du dramaturge libano-québécois, pourraient dans un premier temps expliquer comment le public, aujourd'hui, trouve les chemins de la réconciliation, à l'instar des personnages, en se laissant ébranler par les tragédies de la filiation. Néanmoins, et comme admis par Alexandre Gefen au sein de la citation liminaire, les dynamiques de *mimesis* et de *catharsis*, bien qu'elles aient orienté toute l'histoire du théâtre, de l'Antiquité à nos jours, demeurent « opaques » et ont régulièrement été remises en question. C'est pourquoi il nous faudra à présent, et rapidement, revenir sur ces notions pour peut-être les (re)définir et les (re)lire à l'aune du théâtre mouawadien. Ainsi pourrons-nous certainement discuter de la manière dont la réconciliation et la consolation se déploient, en même temps dans le texte et sur le plateau, dans la création de notre dramaturge.

II.1. Du texte à la scène : rapide relecture des principes de *mimesis* et de *catharsis*

Aristote définit la tragédie, avant toute chose, comme une imitation du réel. Il le précise très rapidement dans ce qui nous reste de la *Poétique*, puisqu'il écrit : « L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, [...] se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations.⁸⁸³ » Néanmoins, et c'est peut-être sur ce point qu'il faut insister : le genre tragique n'a pas vocation à imiter des humains en tant que tel – des caractères, donc – mais plutôt des actions. Pour le dire autrement, le texte tragique serait une reproduction (ou une « représentation⁸⁸⁴ », pourrait-on dire) du réel à partir de matériaux divers (stylistiques et linguistiques) afin de créer une suite d'actions à laquelle les spectateur.trice.s vont finalement accepter de croire. Car l'enjeu principal du théâtre tel qu'il est pensé par Aristote, nous semble-t-il, est peut-être celui-ci : que le public, en tant qu'entité collective, puisse se reconnaître dans ce qui est joué et, par-là, éprouver ce qu'il nommera plus tardivement le phénomène de *catharsis*. Bien que le texte du philosophe grec semble avant tout être une « défense contre l'accusation platonicienne qu'une description basée sur l'observation⁸⁸⁵ », force est de reconnaître que les constats et prescriptions proposés orientent et construisent encore aujourd'hui le théâtre

⁸⁸³ ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁸⁴ Voir GRONEBERG, Michael, « La mimesis : aspects ludiques et poétiques », *Penser la scène. Études de Lettres*, n°306, « Penser la scène », GRONEBERG, Michael (dir.), 2018, p. 159-160. Dans cet article, l'auteur revient sur quelques exemples de traductions prêtées au terme de *mimesis* (traductions qui, nous le savons, font toujours couler beaucoup d'encre). Nous choisirons quant à nous le terme de « représentation », qui nous semble le plus commun tout en faisant sens.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 156.

contemporain. L'exercice de la *mimesis* aurait alors quelque chose d'universel et d'atemporel, que ce soit en termes de création (les dramaturges répondent toujours à ce principe) ou de réception (les spectateurs.trice.s acceptent de croire à la fable qui se déroule devant leurs yeux en ce qu'elle est une représentation, plus ou moins fidèle, du réel⁸⁸⁶). De ce fait, restent communément admises, aujourd'hui, les « conséquences », pourrait-on dire, de la *mimesis* sur les spectateur.trice.s. Revenons à ce qu'Aristote nous explique :

« Imiter est en effet, dès leur enfance, une tentative naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation – [...] la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres. [...] On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose [...].⁸⁸⁷ »

S'il faut remarquer la nature mimétique de l'homme telle qu'elle est ici présentée par le philosophe, intéressons-nous surtout au discours que ce dernier tient quant à notre capacité à « contempler les images » des choses « les plus pénibles ». D'aucuns diront en effet que la nature de l'homme est étrange si ce dernier trouve du plaisir à voir (et pensons bien ici à l'étymologie grecque du théâtre (*theatron*) qui signifie justement le lieu d'où l'on voit, d'où l'on contemple) des éléments qui le révoltent. Pourtant, cette affirmation a fondé le socle de l'histoire des idées du genre théâtral, et ce depuis l'Antiquité. Car pour les premiers dramaturges comme pour une grande partie de celles et ceux d'aujourd'hui, montrer à l'être humain ce qui lui déplaît ou l'effraie (et ce dernier ne peut être qu'atterré de voir Œdipe tuer son père et entretenir une relation charnelle avec sa mère, comme on peut probablement ressentir une onde de choc lorsque Yolande Mukagasana prend la parole au début de *Rwanda 94* pour livrer au public son témoignage sur le massacre des Tutsis), équivaut finalement à lui apporter « un enseignement », et donc un savoir, et à faire qu'il se « rend[e] compte de ce qu'est chaque chose ». En ce sens, la *mimesis* se trouve être une *poiesis*, c'est-à-dire un « faire », une fabrication de l'esprit, à partir d'une représentation donnée, tout en débouchant sur une création nouvelle. Autrement dit, le

⁸⁸⁶ Cela est cependant à nuancer, bien sûr, puisque des dramaturges comme Bertolt Brecht se sont par exemple inscrits à contre-courant du modèle aristotélicien. Pour ce dernier, nous le savons, la représentation théâtrale n'est pas tant une représentation du réel qu'un discours subjectif (celui du dramaturge) sur ce même réel. Antonin Artaud a aussi, d'une autre manière, rejeté le concept de *mimesis* (tout comme les théâtres de performance très récents tels que le happening ou l'improvisation). Nous ne reviendrons pas sur ces prises de position, inutiles au déroulement de notre propos, mais il nous semblait important de les mentionner tout de même.

⁸⁸⁷ ARISTOTE, *La Poétique*, op. cit., p. 88-89.

procédé de *mimesis* est une manière pour les spectateur.trice.s de construire quelque chose – leur propre représentation, leur propre enseignement – à partir des actions qui se déroulent devant leurs yeux. La scène n'est donc plus uniquement le lieu où se joue un texte mais devien(drai)t un espace de savoir et de renégociation individuelle autant que collective de nos perceptions du réel⁸⁸⁸. Néanmoins, si ce projet paraît tout à fait humble, il est nécessaire de souligner qu'il est aussi cerné de limites – ce sur quoi nous aurons l'occasion de revenir – faisant par ailleurs dire à Michael Groneberg : « Le théâtre comme art, peut-il être conçu comme prolongation collective de cette manière de créer des connaissances par les moyens des drames et de la scène ?⁸⁸⁹ »

De ce fait, et conséquemment à ce rapport mimétique de l'œuvre d'art au réel, apparaît ce qu'Aristote nomme la *catharsis*. Réside d'ailleurs peut-être au sein de cette notion la réponse à la question précédemment soulevée par Michael Groneberg. Car, si la *mimesis* serait, seule, insuffisante pour créer des connaissances par le moyen de la scène, qu'en est-il si on la double de la *catharsis* ? Cette dernière est assez simplement définie par Aristote lui-même qui, toujours dans la *Poétique*, énonce : « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble [...] 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 de la crainte, accomplit la *purgation des émotions* de ce genre.⁸⁹⁰ » Deux éléments majeurs éveillent ici notre intérêt : la représentation tragique provoquerait chez les spectateur.trice.s deux émotions fortes « la pitié » et « la crainte » (parfois également traduite par « terreur ») qui, elles-mêmes, conduiraient à accomplir ce que le philosophe appelle « la purgation des passions » (parfois traduit, là aussi, par « épuration⁸⁹¹ »). Ce terme de « purgation », d'ailleurs emprunté au vocabulaire médical, se traduit *de facto* par un enjeu majeur : il s'agit de peindre des événements pénibles, parfois choquants, à l'extrême de l'humain, afin que celles et ceux qui y assistent drainent, voire éliminent leurs passions. Se dresse par conséquent un paradoxe majeur, que nous avons déjà plus ou moins soulevé

⁸⁸⁸ Enzo Cormann valide également ce propos, en quelque sorte, en expliquant le rôle essentiel des spectateur.trice.s lors de la représentation : « Une des conditions nécessaires de la représentation (de la réalisation) théâtrale est en effet l'association active des acteurs et des spectateurs. Les uns pour incarner, jouer, interpréter, les autres pour (comme l'écrit Shakespeare) « suppléer par leur pensée », « créer des réalités imaginaires ». » CORMANN, Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012, p. 87. Ce sont bien, nous semble-t-il, à travers ces « réalités imaginaires » que de nouvelles manières d'entrevoir le réel peuvent advenir.

⁸⁸⁹ GRONEBERG, Michael, « La mimesis : aspects ludiques et poétiques », *art. cit.*, p. 161.

⁸⁹⁰ ARISTOTE, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 92-93. Nous soulignons.

⁸⁹¹ Voir NAUGRETTE, Catherine, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Études théâtrales*, n°51-52, « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre. », SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), 2011, p. 174.

concernant la *mimesis* : comment un.e spectateur.trice peut-il ou elle sortir changé.e, soulagé.e, voire apaisé.e d'une représentation si cette dernière met en scène des principes de pitié et de crainte ? Peut-on, en ce sens, trouver du plaisir au sein même de représentations désagréables, parfois même horribles⁸⁹² ? En conséquence, et comme rien n'est jamais aussi simple en littérature, nous le savons, les théories aristotéliennes ont été l'objet de controverses et ont longtemps suscité de nombreux débats. C'est encore le cas aujourd'hui, comme en témoigne toujours l'introduction de la *Poétique*, rédigée par Michel Magnien :

« En définitive – et c'est là le cinquième impératif – les efforts du poète tragique doivent tendre à ce que rien ne vienne entraver le plaisir du spectateur, procuré par la crainte et la pitié. Aristote fournit une définition des deux émotions tragiques : l'une fait trembler pour soi, l'autre pour autrui (1453a 4 sq.) ; mais comment le plaisir pourra-t-il résulter de l'imitation (1453b 12) de ces deux sentiments désagréables ? C'est tout le paradoxe de la *katharsis* [...]. Ce couple formé par la crainte et la pitié, apparu tout à coup, au moment où Aristote livre sa définition de la tragédie (1449b 27), occupe une place prépondérante dans l'analyse du processus tragique. S'il les définit avec clarté, à aucun moment, en revanche, Aristote ne justifie son choix : pourquoi la crainte plutôt que l'effroi (1453b 14), la pitié plutôt que la sympathie (1452b 38) ? La production soudaine de ces deux ressorts émotionnels en un endroit du texte aussi stratégique, laisse supposer qu'à l'époque crainte et pitié étaient déjà généralement considérées comme telles.⁸⁹³ »

Retenons ici plusieurs écueils concernant le concept de *catharsis*, à commencer par celui du caractère parfois arbitraire des hypothèses proposées par Aristote. Si la tragédie a pour vocation de provoquer la crainte et la pitié, il n'en reste pas moins que ces deux émotions paraissent pouvoir être aujourd'hui remises en question : ne peut-on pas écrire de texte tragique en souhaitant faire naître d'autres sensations chez celles et ceux qui regardent ? S'il semblerait néanmoins que ces deux émotions faisaient consensus à l'époque du philosophe grec, bons nombres de dramaturges ont tenté de s'affranchir de ces codifications afin d'amener sur scène une nouvelle façon de concevoir le texte tragique. Sylvain Diaz le souligne par exemple lorsqu'il compare les modèles dramatiques d'Aristote et de Bertolt Brecht :

« Chez Aristote, la *catharsis* est la purgation de la pitié et de la terreur après l'acte, chez Brecht l'effet de distanciation est la purgation – obligatoire – de la pitié et de la terreur avant l'acte. Dire que tout est dans l'empathie est absurde, mais il est tout aussi absurde de dire que nous pouvons nous passer de l'empathie.⁸⁹⁴ »

⁸⁹² D'ailleurs, et comme le précise Michel Magnien dans son introduction à la *Poétique* : « Et c'est sur ce passage du désagrément au plaisir que tous les commentateurs s'affrontent. », ARISTOTE, introduction de Michel Magnien, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁹³ ARISTOTE, *La Poétique*, introduction de Michel Magnien, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁹⁴ DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XXe-XXIe siècles)*, *op. cit.*, p. 112.

Les deux penseurs s'inscrivent dans une démarche complètement antithétique : le premier rêve d'un théâtre qui, fondé sur les émotions empathiques de l'homme, pourrait réveiller son propre « sens de l'humain », comme l'affirme à son tour Catherine Naugrette, tandis que le second, plus tardivement, plaide pour un théâtre débarrassé de tout sentiment mimétique, au profit d'une distanciation continue – seule possibilité de comprendre le réel et de l'observer avec un œil critique, justement distancié. Est donc bien au centre de ce débat la question des *émotions* soulevées par le texte tragique – nous remarquons d'ailleurs que les termes d'empathie et de pitié, au centre de nos réflexions, ont à voir avec la même racine grecque, celle du *pathein* qui traduit la passion, déclinaison sémantique, entre autres, de l'émotion. La critique littéraire s'accorde, de plus, à soulever le caractère parcellaire de la *Poétique* qui fonctionne davantage comme un « puzzle » à reconstituer que comme un véritable manifeste littéraire, faisant dire à Catherine Naugrette que la *catharsis* « n'a jamais véritablement existé en tant que telle et qu'elle a été dès l'origine une utopie.⁸⁹⁵ » *La Poétique* livre ainsi un ensemble de notions qui guident les dramaturges antiques comme contemporain.e.s mais qui, de tout temps, ont fait éclater de souterraines querelles, divisant parfois les critiques littéraires et les dramaturges, les faisant d'autres fois parler d'une seule voix. Et le débat reste bien sûr aujourd'hui ouvert⁸⁹⁶ car si la *catharsis* reste définie comme une « utopie », elle n'est pas, par définition, encore réalisée. En ce sens, les tragédies des années et des siècles à venir seront-elles également habitées du spectre cathartique et devront, d'une manière ou d'une autre, l'intégrer dans leurs drames ou s'en distancier, voire s'en affranchir. De ce fait, une question est ici à soulever : sommes-nous légitimes à relire les dynamiques de réconciliation et de consolation dans le théâtre de Wajdi Mouawad à l'aune des concepts de *mimesis* et de *catharsis* si ces dernières, précisément, ne font pas consensus et proviennent d'un texte qui, s'il fait encore autorité, demeure relativement incomplet et contestable ? La réponse se trouve peut-être dans les propos de Catherine Naugrette qui finit par admettre :

« Là où les spécialistes, intellectuels et spectateurs universitaires, traumatisés par des années de rejet et de suspicion, n'osent pas encore reconnaître l'effet et mettre le

⁸⁹⁵ NAUGRETTE, Catherine, *Une nouvelle dimension du cathartique*, art. cit., p. 173.

⁸⁹⁶ C'est aussi ce que précise Alexandre Gefen, en avouant : « Le maître-mot pour décrire cet effet réparateur est celui de *catharsis*, dont les relectures modernes ont fait un mode de purgation des passions privées autant que collectives. Relativement obscur chez Aristote, le concept est saturé d'interprétations assez contradictoires et l'on débat encore, malgré l'essai clarifiant de William Marx, pour savoir si elle est de ressort mythique, moral, médical, philosophique, cognitif ou psychanalytique. », GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde*, op. cit., p. 102.

nom prohibé sur l'émotion produite, les hommes de théâtre, eux, l'emploient et le revendiquent à qui mieux mieux.⁸⁹⁷ »

Force est ici de constater que là où la critique littéraire, parfois frileuse, mais toujours avide de nouveaux débats, questionne depuis son origine le procédé même de *catharsis*, les dramaturges, quant à eux, ont plus ou moins intégré, de manière consciente ou non, les ressorts cathartiques à leurs représentations – jusqu'à les revendiquer parfois. C'est d'ailleurs le cas de Wajdi Mouawad qui, comme il l'avoue lui-même dans le cas de *Seuls*, fait tout pour que son public puisse « comprendre la conversation⁸⁹⁸ » qui se joue sur scène. Le dramaturge contemporain fait donc le choix, nous semble-t-il, d'une dramaturgie proche de notre réalité afin que nous puissions nous y reconnaître et peut-être faire naître en nous la crainte et la pitié pour provoquer le frisson, certainement, et nous accompagner vers une nouvelle manière d'habiter le réel, que ce soit individuellement ou collectivement.

II.2. Des tragédies « hypoténuses » : retour d'un théâtre « aristotélicien » ?

Pour saisir, finalement, la manière dont le théâtre de Wajdi Mouawad se manifeste peut-être comme l'un des héritiers des théories aristotéliciennes, il nous faut revenir sur ce que le dramaturge libano-qubécois nomme le « geste hypoténuse⁸⁹⁹ ». Pour ce dernier, le théâtre doit se penser comme ce segment mathématique qui est le « chemin le plus court entre un point sur un axe vertical et un point sur un axe horizontal⁹⁰⁰ ». En d'autres termes, l'hypoténuse est ce qui sert à relier deux segments, ou deux points, fort éloignés l'un de l'autre, voire totalement opposés⁹⁰¹. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater la résurgence du signifiant mathématique dans l'esthétique théâtrale du dramaturge puisqu'il n'a de cesse, depuis ses premières pièces, de l'employer tantôt comme un outil dramatique, tantôt comme un lieu commun. Nous en prenons pour preuve les propos de Charlotte Farcet qui, dans la postface de *Forêts*, explique que Wajdi

⁸⁹⁷ *Ibid.*

⁸⁹⁸ MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art.cit.*, p. 159. Ce dernier insiste ici sur sa volonté d'amener ses lecteur.trice.s / spectateur.trice.s à pouvoir facilement s'identifier à ses pièces et, surtout, à ses personnages.

⁸⁹⁹ DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ Wajdi Mouawad lui-même applique cette définition à son œuvre, notamment pour expliquer les liens entre les différentes pièces de sa tétralogie : « 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. En ce sens, le cri de Charlie Eliot Johns est un cri hypoténuse puisqu'il relie *Ciels* à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. », MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, *op. cit.*, p. 10.

Mouawad a eu recours à des références physiques et mathématiques pour concevoir la pièce :

« L'expérience – théorique – du chat de Schrödinger le frappe. [...] La physique newtonienne permet de calculer l'instant où la corde cèdera 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. [...] Le monde qui surgit est un monde de probabilité, fait de vide et d'échappés, dont le visible n'est qu'une surface. Wajdi Mouawad comprend la nature de *Forêts* : alors qu'*Incendies* était newtonienne, obéissant à la ligne et à la gravité, *Forêts* est plurielle, complexe, quantique.⁹⁰² »

Le vocabulaire scientifique est ici majoritairement représenté et le dramaturge emploie les grandes théories passées pour créer ses propres textes : si *Forêts* demeure davantage « quantique », c'est parce que toute la pièce se joue dans l'entre-deux, entre le visible et l'invisible, la vie et la mort, dans un espace de probabilités au sein duquel tout peut arriver et où les cartes sont constamment rebattues. La physique et les mathématiques, autre langage que celui du théâtre, deviennent dès lors complémentaires dans l'acte de création et permettent à Wajdi Mouawad de lui donner une nouvelle profondeur. Ainsi en est-il de même pour ses personnages, peut-être plus « newtoniens » dans le cas d'*Incendies*, puisque Jeanne emploie la métaphore mathématique pour raconter, mettre en mots, l'énigme généalogique à laquelle elle est confrontée :

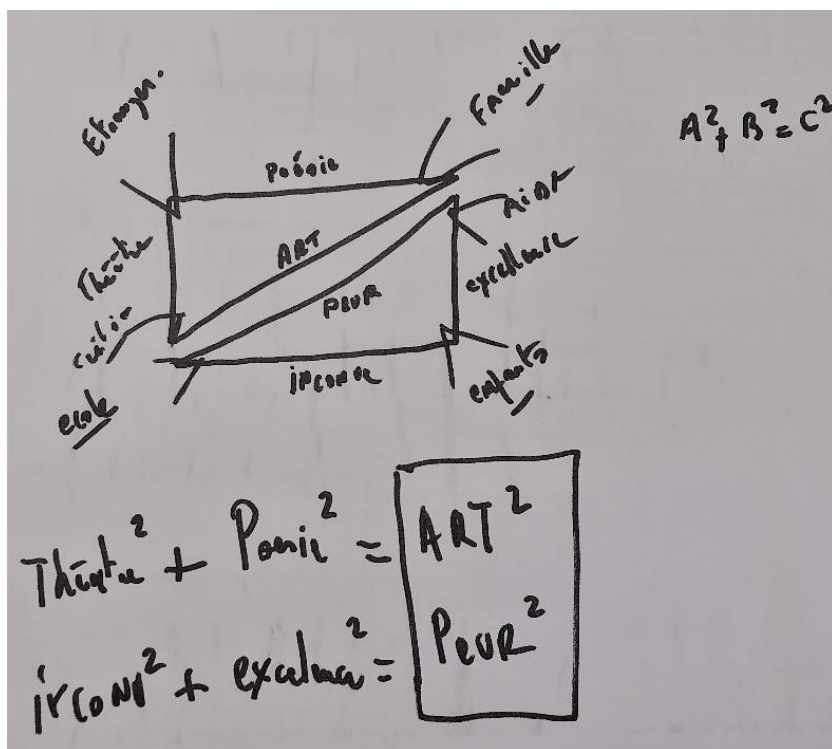
« JEANNE. Prenons un polygone simple à cinq côtés nommés A, B, C, D et E. Nommons ce polygone le polygone K. Imaginons à présent que ce polygone représente le plan d'une maison où vit une famille. Et qu'à chaque coin de cette maison est posté un des membres de cette famille. Remplaçons un instant A, 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. » (*I*, p. 27-28)

Ici, comme dans le raisonnement de Charlotte Farcet, la référence mathématique est peut-être présente pour éclairer le lecteur.trice / spectateur.trice (et les personnages eux-mêmes) sur la situation qui se joue devant leurs yeux – ou alors, elle apparaît comme une « figure mentale » visant à leur signifier l'espace de la famille, à travers l'image du polygone. Les travaux de Newton et de Max Planck, fondateurs de la gravitation universelle et de la physique quantique, fonctionneraient dès lors comme une clef de compréhension des intrigues mouawadiennes : leurs théories ont influencé, de près comme de loin, la construction de l'intrigue des tragédies de la filiation. De la même

⁹⁰² MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, postface de Charlotte Farcet, *op. cit.*, p. 172-173.

manière, les démonstrations mathématiques concernant le polygone, figure géométrique que nous connaissons toutes et tous, servent à Jeanne d'illustration pour son discours et créent par ce biais des images mentales chez les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. Nous comprenons en effet que toute la tragédie va se déployer autour et à l'intérieur de cette figure géométrique, qui n'est autre que la famille Marwan.

Revenons, maintenant que cela est précisé, à l'importance qu'accorde le dramaturge libano-qubécois au concept d'hypoténuse. Ce dernier est, nous l'avons dit, le moyen le plus rapide de relier deux points qui semblent opposés. Nous n'avons donc pas été surpris lorsqu'en visite au Centre National des Arts d'Ottawa, en décembre 2019, Guy Warin (alors directeur artistique adjoint du Théâtre français) nous ait confié une copie de ce schéma réalisé de la main de Wajdi Mouawad. Nous nous permettons de la joindre directement au corps du texte puisque nous la commenterons afin d'en comprendre les enjeux. Nous remarquons ici deux triangles qui se font face et, par-là même, deux



hypoténuses qui, l'une et l'autre, relient les points opposés des deux formes géométriques. Chacune des hypoténuses qui sont « l'art » (comprendons, entre autres, le théâtre) et la « peur » (une variante, peut-être, de ce qu'Aristote nomme la *crainte*)

paraissent se répondre, par effet de symétrie. Mais, plus encore, elles ont aussi pour fonction de rapprocher les deux segments opposés : la *poésie* et le *théâtre* d'un côté, l'*inconnue* et l'*excellence* de l'autre. Remarquons également que ces segments ouvrent de nouvelles perspectives, que nous appellerons plutôt de nouveaux motifs d'écriture : la *famille* et les *enfants* (à savoir, le motif filial) mais aussi l'*étranger* et l'*école* (c'est-à-dire

l'accueil de l'autre et la transmission) : plus de doute, dès lors, nous sommes bel et bien dans la création de Wajdi Mouawad ! Ce qui semble maintenant intéressant, est que ces deux hypoténuses semblent structurer l'entièreté de la démarche artistique du dramaturge, puisqu'elles articulent et relient l'ensemble des lieux communs qui parcourent les tragédies de la filiation. Au centre de ces dernières, donc, et comme présenté par le schéma ci-joint, se trouvent « l'art » et la « peur », à savoir la représentation du réel et les émotions qu'elle génère chez celles et ceux qui l'observent. Pour le dire autrement : ce schéma traduit, entre autres, le « caractère » aristotélicien du théâtre de Wajdi Mouawad. Le geste hypoténuse est ici posé comme un « paramètre » dramatique qui relie tant les personnages, que les époques, les situations⁹⁰³, etc., que les spectateur.trice.s eux et elles-mêmes par l'expérience de « l'art » et de la « peur » et, *in fine*, par celle de la *catharsis*. En ce sens, les tragédies nous donnent à voir des choses qui viennent créer de la peur en nous, entre autres, ce qui nous invite à purger nos passions et, peut-être, à nous métamorphoser :

« 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 dis 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, 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.⁹⁰⁴ »

À nouveau, le lexique mathématique est ici employé par le dramaturge pour illustrer sa pensée ainsi que son rapport à l'art. Si les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s doivent se mettre « au carré » d'eux et d'elles-mêmes, c'est peut-être qu'il faut, par l'expérience théâtrale, doubler, d'une certaine manière, son expérience. Autrement dit, puisque les tragédies de la filiation vont livrer au public une nouvelle représentation du réel, ce dernier devra la faire entrer dans son champ de vision, la confronter à ce qu'il vit déjà pour, en se mettant justement « au carré », si ce n'est comparer, du moins tenter de comprendre les relations entre ce qu'il vit (sa réalité) et ce qui est joué devant lui (la représentation de sa réalité). Se mettre au carré équivaut donc à souffrir, dans le sens

⁹⁰³ Wajdi Mouawad l'exprime ainsi : « Le théorème de Pythagore. Largeur, longueur et hypoténuse = trois droites = trois guerres = trois individus. $A^2 + B^2 = C^2$. », MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, op. cit., p. 65.

⁹⁰⁴ DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, op. cit., p. 73.

premier et transitif du verbe, la représentation pour en tirer quelque chose, une nouvelle connaissance qui devrait, somme toute, nous amener à devenir différents. Mais si cette posture demeure « utopique » comme l'affirme Wajdi Mouawad (et souvenons-nous des propos de Catherine Naugrette qui employait exactement le même adjectif pour parler de la *catharsis* telle que pensée par Aristote), elle en reste du moins sincère. Le geste hypoténuse du théâtre mouawadien, nous le constatons, se caractérise par une main tendue : celle du dramaturge à son public. À travers l'expérience cathartique propre à la tragédie, ce dernier tente sans doute d'offrir à son auditoire un espace de partage et de reconnaissance de ses propres souffrances pour, *in fine*, purger les siennes propres. Car se reconnaître dans toutes ces choses, sur scène, « qui semblent vraies, d'autant plus vraies que l'art seul peut les raconter, les montrer⁹⁰⁵ », est une manière, pour chacun.e de modifier sa propre expérience et, surtout, de le faire *ensemble*. Réside alors ici la grande force des représentations tragiques : purger nos passions en même temps, dans un même geste, pour finalement ouvrir un nouvel espace de dialogue et de réconciliation.

C'est sur la possibilité, pour les spectateur.trice.s de se rapprocher les uns les autres par le geste théâtral que nous terminerons ce propos car, en effet, le geste hypoténuse tel que pensé par Wajdi Mouawad est celui de la réconciliation. En ce sens, et comme l'explique à très juste titre Élise Bouchet, la création mouawadienne peut se caractériser par un « déplacement des potentialités⁹⁰⁶ » en ce que les actions qui se jouent sur scène parviennent à se déplacer vers la salle pour inviter celles et ceux qui regardent à purger leurs passions. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard, nous semble-t-il, qu'Élise Bouchet a choisi dans son article de travailler autour de *Ciels* puisqu'elle est la pièce qui, au sein de la tétralogie, interroge « de plein fouet », pourrait-on dire, la possibilité de réconciliation des spectateur.trice.s. En effet, le dispositif scénique est, d'une part, inédit puisque ces dernier.ère.s y sont pleinement intégré.e.s :

« Wajdi Mouawad a fait le choix [...] d'un dispositif scénique permettant au public [...] d'incarner les statues du jardin attendant aux bâtiments de la cellule terroriste. Ce choix scénique [...] procède d'un désir d'intégration véritable du.de la spectateur.trice et non d'une contrainte décorative.⁹⁰⁷ »

Et, d'autre part, car cette pièce met en scène le paroxysme de l'horreur : un attentat simultané dans huit villes mondiales, laissant là des centaines de corps morts, mutilés par

⁹⁰⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité*, op. cit., p. 54.

⁹⁰⁶ BOUCHET, Élise, « *Ciels*, la représentation théâtrale à l'épreuve de la réconciliation », art. cit., p. 104.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 105-106.

la violence des explosions. Dès lors, et c'est précisément ce qu'interroge Élise Bouchet dans son article : comment purger ses passions par l'avènement de cette violence, crue et barbare ? Ce « déplacement des potentialités » devient alors peut-être la réponse à cette question. Ainsi est-ce au sein des tragédies dans lesquelles tout paraît impossible tant la violence est grande que les spectateur.trice.s purgent davantage leurs passions pour sortir changé.e.s des représentations. Voir se déployer une si grande violence sur scène provoquerait chez le public une réaction inverse : souhaiter qu'elle disparaisse, s'en affranchir totalement et, pour ce faire, peut-être se réconcilier avec celles et ceux qui assistent au même spectacle. C'est l'expérience vécue dans *Ciels* mais aussi dans *Tous des oiseaux*, nous semble-t-il, bien que d'une manière différente. Tous et toutes les spectateur.trice.s ne sont pas arabes, allemand.e.s, hébreux.ses, etc., et pourtant, pour y avoir assisté, tous et toutes pleurent et rient en même temps, dans le même espace. Comment expliquer cela sans réaffirmer la force cathartique du théâtre de Wajdi Mouawad ? Ce dernier, en recherchant à s'approcher au plus près du réel et à créer des fables cohérentes, qui se déploient sur un temps long, favorise la création d'un quatrième mur dont l'effet mimétique et cathartique amène à « un bouleversement commun⁹⁰⁸ ». C'est donc :

« [...] l'essence première de la tragédie grecque qui est ici à l'œuvre. La représentation théâtrale devient une fête des larmes où la communion vient d'abord dans la salle, au baisser de rideau, pour ensuite laisser place à la réflexion en dehors de la salle. [...] Wajdi Mouawad [...] formule plutôt le souhait que la parole réconciliatrice jaillisse de ces femmes et hommes ayant déjà en commun le fait d'être rassemblé.e.s un même soir pour assister à la même représentation théâtrale. Le silence doit se briser non plus sur scène, mais dans la salle. Le dramaturge fait le choix d'une approche oblique.⁹⁰⁹ »

Par conséquent, si certaines fables du dramaturge semblent résister à la question de la réconciliation⁹¹⁰, force est de constater qu'au sein de ces dernières, « l'approche oblique » que choisit le dramaturge déplace le débat de la scène à la salle. Si David, dans *Tous des oiseaux*, ne parvient pas à se réconcilier sur scène avec ses proches, nous pensons que les spectateur.trice.s pourront le faire avec les leurs, après avoir assisté au spectacle. Représenter le pire pour faire advenir le meilleur semble dès lors être ce « miracle de la réconciliation » tel que le définit Wajdi Mouawad, miracle au sein duquel « même au seuil de la mort, il est possible, peut-être, que la réconciliation se fasse par un geste ou un

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ Ce que nous soulignons à la fin du I. de ce chapitre.

pardon.⁹¹¹ » Rajoutons à cela « par une parole », celle d'un.e comédien.ne qui, en incarnant son personnage, saura glisser au creux de l'oreille de celle ou celui qui l'écoute les mots justes et qui pourront rendre possible la réconciliation avec l'autre. Terminons dès lors sur les derniers mots d'Antigone qui, dans *Les Larmes d'Œdipe*, confesse : « ANTIGONE. [...] Entame ta route, étranger, et n'éveille plus le deuil. Qu'elle soit de joie, comme cet homme-là nous l'a indiqué et comme il l'a exigé de nous. L'histoire ici se clôt définitivement. » (*Les Larmes*, p. 41) Lorsque la fille d'Œdipe prononce cela, son père vient de mourir. Elle est donc seule sur scène. À qui peut-elle s'adresser, sinon au ou à la spectateur.trice, ici nommé.e par la périphrase « étranger » ? Les derniers mots de la personnage sont alors directement adressés à celles et ceux qui l'écoutent, ce sont des mots qui souhaitent faire naître la réconciliation : après la crise économique grecque, après la mort du père, reste à construire un nouveau monde, pacifié et réconcilié qui serait guidé « par la joie ». Et si « l'histoire ici se clôt définitivement », il s'agit bien de celle de la fiction. Car l'histoire des spectateur.trice.s, celle qui se joue en dehors du théâtre, derrière ses portes, est encore à écrire et chacune des actions présentes sur scène peut en influencer la trajectoire. Les tragédies des filiations doivent en ce sens être comprises comme un moyen de créer une cohésion autour d'un ressenti commun pour qu'advienne une grande communauté réconciliée, voire, si l'on souhaite aller encore plus loin, consolée.

III. APRÈS LA RÉCONCILIATION, VIENT LE TEMPS DE LA CONSOLATION

« Le peintre Boris Taslitzki raconte qu'à Buchenwald, au cœur du pire donc, il trouvait un réconfort dans la pensée qu'au même moment, quelque part dans le monde, un jeune homme et une jeune femme faisaient l'amour pour la première fois.⁹¹² »

Jean-Pierre Siméon

⁹¹¹ DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, op. cit., p. 72. Ce dernier réaffirme par ailleurs la caractéristique « éthique » de ce geste, lorsqu'il affirme : « [...] l'interprétation goethéenne de la pensée aristotélicienne encourage, dans le théâtre de Wajdi Mouawad, à une réinterprétation de la *catharsis* sous le jour de la réconciliation, processus résolument éthique, engageant tant le personnage que l'acteur et l'actrice et, sans doute, le spectateur et la spectatrice. » DIAZ, Sylvain, « Poéthique de la vibration dans le théâtre de Wajdi Mouawad », op. cit., p. 54.

⁹¹² SIMÉON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ? Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 23-24.

Cette citation liminaire, issue d'un essai de Jean-Pierre Siméon (d'ailleurs consacré au théâtre contemporain) a le mérite de soulever la question de la consolation, ou du moins du « réconfort », dans des situations de douleur extrême. Car les propos rapportés du peintre Boris Taslitzki mettent en exergue le fait que la douleur individuelle, ou la difficulté dans laquelle un individu se trouve parfois, peut toujours bénéficier d'un horizon plus heureux, gage d'espoir. En ce sens, l'altérité est encore une fois salutaire puisque, souvent, elle permet une mise en perspective de sa propre existence et une possibilité de se projeter dans un ailleurs, dans une pensée moins douloureuse. Il s'agit donc, en substance, d'« affronter la perte afin d'en modifier la perception.⁹¹³ » C'est ici le principe même de la consolation qui se définit tel un « processus » (l'acte de consoler, de permettre à un individu de dépasser sa douleur, souvent par la médiation d'autrui) et un « résultat⁹¹⁴ » (le fait d'être totalement consolé). Ce concept, longtemps étudié tant en littérature qu'en philosophie, traverse par ailleurs l'œuvre de Wajdi Mouawad. Nous nous souvenons bien sûr du dernier testament de Nawal Marwan dans *Incendies*, pièce maîtresse de l'œuvre du dramaturge, au sein duquel il est écrit : « NAWAL. [...] L'histoire est en miettes. / Doucement / Consoler chaque morceau / Doucement » (*I*, p. 130). La situation est presque identique dans l'une des dernières pièces publiées par le dramaturge libano-québécois, où Diesel finit par admettre : « DIESEL. [...] Excuse-moi, je suis entre deux étages et dans cet entre-deux sans porte ni ascenseur, j'ai un petit garçon mort sur le cœur et je n'arrive pas à me consoler. Je n'y arrive pas. (*Elle éclate en sanglots.*) » (*Mort*, p. 38) La question de la consolation (ou de son impossibilité, pour les personnages, de la faire advenir) est donc centrale dans la création qui nous intéresse et il faudra étudier la manière dont elle se déploie dans les fables, après que la réconciliation est advenue, pour accorder aux personnages en même temps qu'aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s la possibilité de reconfigurer le temps de l'expérience vécue et de modifier leur propre rapport au réel.

III.1. La consolation comme nouvelle manière « d'être ensemble »

Il semble opportun, avant toute chose, d'étudier rapidement comment Wajdi Mouawad lui-même définit la notion de consolation. Pour ce faire, nous pouvons relire

⁹¹³ FOESSEL, Michael, *Le Temps de la consolation*, op. cit., p. 24.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

ses propos lors de l'édition du festival d'Avignon de 2009, où il affirme au cours d'un entretien :

« Ce n'est pas parce que je crois que le monde est cohérent que je raconte des histoires, c'est précisément parce que je suis convaincu de son incohérence que le désir de faire un théâtre qui organise le monde – puisque c'est ça, raconter une histoire – [revient à] l'organiser comme une manière de tenir bon, comme une manière de s'entêter. [...] J'ai surtout un manque réel de consolation par rapport à cette incohérence-là. Et que fait un enfant quand il se réveille au milieu de la nuit ? Il pleure. Et que font les parents quand ils viennent ? Ils lui disent : « Écoute, non, non, le monde est organisé ! Il était une fois, etc. », et l'enfant s'endort. Et je crois que ces moments d'apaisement, dans mon cas, sont absolument fondamentaux sinon je n'y arriverai pas.⁹¹⁵ »

Plusieurs choses sont ici à relever afin de saisir la manière dont l'artiste pense le théâtre comme l'espace, par excellence, de la consolation. D'une part, l'acte même de consolation trouve son origine dans la volonté de proposer des fables théâtrales qui reconstruisent la cohérence du monde (en l'occurrence celui dans lequel nous vivons) alors que ce dernier est précisément, et par définition, incohérent. D'autre part, le phénomène de consolation aboutit finalement à une dynamique d'apaisement : se consoler c'est alors retrouver une certaine sérénité après avoir *compris*, avoir remis les choses en ordre, leur avoir donné une nouvelle cohérence, un nouveau relief. C'est alors sans surprise que nous pouvons adapter cette définition à nos tragédies de la filiation, puisque la plupart d'entre elles mettent en scène des personnages qui, après avoir découvert leurs origines et reconstruit les récits intrafamiliaux et transgénérationnels, parviennent à se consoler. Prenons par exemple le cas de *Forêts* dans laquelle l'une des dernières répliques de Douglas Dupontel, adjuvant de la quête des origines de Loup, résume :

« DOUGLAS DUPONTEL. [...] la réponse se situait en dehors de la sphère scientifique, puisque vous êtes autant la fille de Ludivine que celle de Sarah. Il ne pouvait pas savoir que ce visage recherché se situait dans cela qui nous dépasse et nous émeut à 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, le justifier jamais, le rationaliser jamais.

LOUP. Amitié. » (*F*, p. 157-158)

Comme l'avoue ici le paléontologue, l'histoire de Loup ne peut pas totalement être « rationalisée » tant elle est complexe et tentaculaire ; mais ce n'est finalement pas si

⁹¹⁵ « Wajdi Mouawad / Le théâtre : lieu d'organisation du monde et de consolation », ressource disponible en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Wajdi-Mouawad-Le-theatre-lieu-d-organisation-du-monde-et-de-consolation?autostart> . Consultée le 31 août 2021.

grave puisque la personnage a enfin pu comprendre son origine et donc lui donner une cohérence. Elle a retrouvé ses deux mères, pourrait-on dire, ce qui lui offre à présent la possibilité d'être « ensemble », avec elles, et ainsi de pouvoir poser les premiers gestes de la consolation. Nous le remarquons entre autres par la réponse que fait Loup à Douglas Dupontel : réside dans le terme « amitié » la volonté pour cette dernière de construire de nouveaux rapports sociaux et de s'ouvrir enfin au monde de demain, puisqu'elle est à présent apaisée. Dès lors, ce sont bien les *récits* (et nous savons à quel point ils sont importants dans l'esthétique dramatique de Wajdi Mouawad, tout à la fois narrative et épique) qui rétablissent la cohérence des filiations et qui font advenir la consolation. En ce sens, et comme le précise Hortense Archambault en s'adressant au dramaturge lui-même :

« Le besoin d'histoire n'est pas forcément celui du divertissement, de l'oubli de la terreur du monde, mais plutôt celui d'une forme de consolation. Ta manière de raconter des histoires, c'est une façon de participer à l'inquiétude du monde, tout en étant un rempart face au désespoir.⁹¹⁶ »

Le fait est que la narration, au sein même du théâtre, échappe à sa fonction de « divertissement » pour devenir un réel « rempart face au désespoir ». Pour le dire autrement, et pour étendre cette réflexion aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, il s'agit ici d'entendre le processus de mise en récit comme la possibilité de faire advenir une consolation autant individuelle (les personnages se consolent entre autres après avoir compris leurs origines, mais le ou la spectateur s'apaise, aussi, en voyant cette cohérence prendre forme devant lui ou elle) que collective (nous nous consolons ensemble, au même moment, devant la même intrigue, puisque nous pouvons nous identifier à ce qui est représenté sur scène). En ce sens, le théâtre contredirait les discours qui le réduiraient à être un simple art d'apparat, de divertissement, mais serait plutôt le dépositaire d'une réelle force politique puisqu'il fait advenir une nouvelle *polis*, une nouvelle manière « d'être ensemble », écrivions-nous précédemment, et ainsi de renouveler, par le biais de la consolation, notre rapport à l'altérité et à la communauté.

Quelle que soit la manière dont nous abordons cette notion, il est aisé de constater qu'elle est par conséquent un acte social (entre les personnages eux-mêmes, à l'instar de Douglas Dupontel et de Loup, mais aussi entre les personnages et les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s) qui vise notamment, pour celui qui vient en aide « de modifier la

⁹¹⁶ MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRIER, Vincent et BAECQUE, Antoine, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, op. cit., p. 35.

perception que l'autre a du présent.⁹¹⁷ » En ce sens, cet acte social s'établit bel et bien entre ce que nous pourrions nommer, toujours en se référant à l'essai de Michael Foessel, un « consolateur » (celui qui, justement, « apporte quelque chose ») et un personnage « inconsolable » ou, dans le cas de la dramaturgie mouawadienne, « inconsolé⁹¹⁸ ». Dès lors, le principe de consolation fonctionnerait majoritairement comme un échange entre deux personnes pour faire advenir une nouvelle façon de concevoir et de s'épanouir dans ce que nous nommons les « relations sociales ». Nous retrouvons le motif de la consolation comme acte social dans le théâtre de Wajdi Mouawad sans, par ailleurs, se restreindre aux tragédies de la filiation. Ses romans représentent aussi ce motif – nous y reviendrons brièvement. Mais, avant toute chose, nous pouvons constater que les personnages « consolateurs » revêtent plusieurs formes dans la création du dramaturge libano-québécois. Dans *Littoral*, par exemple, le chevalier Guiroleman (qui est un songe d'enfance en même temps qu'une figure parentale de substitution) tend à consoler Wilfrid et à l'emmener, progressivement, sur la voie de la réconciliation avec son père. Le personnage spectral confie d'ailleurs à Wilfrid, dès les premières pages de la pièce :

« LE CHEVALIER. [...] Wilfrid, je te fais une promesse de chevalier :
 Au-delà de nos catastrophes de cœur,
 Nous resterons fidèles l'un à l'autre.
 Mon amitié pour toi est si grande
 Que malgré toi
 Je resterai ta force.
 Ton amitié est si claire
 Que tu n'as qu'à ouvrir la bouche
 Pour que moi,
 Pauvre rêve,
 Je parte en voyage. » (*L*, p. 30)

Se dessinent ici les contours d'un acte social qui, en même temps qu'il console, permet à Wilfrid de ne plus se sentir seul et d'être avec quelqu'un qui le guide dans sa quête. Le motif de la promesse apparaît de ce fait comme une manière de garder espoir et de construire une amitié (dont le terme est répété à deux reprises, créant un effet d'insistance) qui « lie [les deux personnages] à jamais. » (*L*, p. 30) Cette réplique relève donc d'une volonté consolatrice de la part du personnage imaginaire qui, en proposant son aide, extrait Wilfrid de la violence des filiations et l'apaise, l'encourage à poursuivre son

⁹¹⁷ FOESSEL, Michael, *Le Temps de la consolation*, op. cit., p. 16.

⁹¹⁸ Michael Foessel définit « l'inconsolé » comme celui ou celle qui « ne rejette pas les consolations », qui admet la perte et qui « fait obstacle aux impératifs de résilience qui suggèrent que n'importe quel traumatisme peut être dépassé par le retour du système ou de l'organisme à ses propriétés initiales. », *ibid.*, p. 21-22.

voyage initiatique pour, enfin, retrouver la cohérence de son histoire tout en devenant, pourrait-on dire, « lui-même ». Toutefois, les personnages qui consolent ne demeurent pas que des présences invisibles, évanescentes, puisqu'ils peuvent aussi être de « réels » personnages que rencontrent les inconsolés. C'est par exemple le cas de Layla Bintwarda qui, en proposant son aide à Geneviève Bergeron, dans *Sœurs*, esquisse les premiers pas de la consolation : « LAYLA BINTWARDA. Voulez-vous que j'appelle quelqu'un pour vous ? (*Temps.*) Avez-vous besoin d'aide ? (*Temps.*) Voulez-vous que je vous laisse seule ? » (*S*, p. 41). De nouveau, le personnage apparaît comme cette main tendue dans l'obscurité et cette série de modalités interrogatives s'apparente à la volonté d'aider le personnage inconsolé pour qu'il puisse s'exprimer, se confier et ainsi, nous le savons, exprimer les tourments qui l'habitent pour leur donner un sens et une cohérence. Il pourra alors quitter la chambre de l'hôtel au sein de laquelle il est devenu prisonnier. Enfin, et pour rapidement faire écho à *Anima*, l'animal peut aussi être celui par qui advient la consolation, notamment à travers le motif du silence : « Un gouffre me sépare de la parole. Comment consoler un humain. Je lui ai offert mon silence, tiens, il est à toi, écoute-le et dis-moi qui devrais-je dévorer, quel mal, quelle peine. » (*A*, p. 372) C'est ici le chien de Wahhch qui, par l'entremise de la parole tue, vient lui proposer son aide. Le silence se caractérise alors comme ce qui peut, paradoxalement, être entendu autant qu'écouté. Il fonde l'acte social – « l'amitié » dira quelques phrases plus loin le chien – qui devrait permettre au personnage de réapprendre à faire confiance aux autres et à dépasser les traumatismes premiers de son enfance. Par conséquent, la trajectoire de l'ensemble des personnages de la création de Wajdi Mouawad est sous-tendue par la question de la consolation qui, dans son déploiement et ses modalités de représentation, prend plusieurs formes. Sans doute le dramaturge souhaite-t-il décliner d'autant de manières possibles les figures des consolateurs, dans son œuvre, pour que chacun.e d'entre nous, lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, puissions-nous reconnaître dans ce qui est dit ou représenté, afin de nous consoler à notre tour. D'aucuns en effet préféreraient, nous semble-t-il, s'identifier à la figure du rêve, de l'ami ou de l'animal pour exprimer leur propre consolation puisque chacun.e de nos expériences demeure singulière. Le théâtre offre alors à toutes et tous, dans nos différences, la possibilité de trouver une parole qui saurait trouver écho à nos propres maux, à nos propres incohérences, afin que nous puissions y réfléchir en dehors des murs du théâtre ou, dans le cas d'*Anima*, après la lecture du roman⁹¹⁹. Admettons-le

⁹¹⁹ D'ailleurs, le silence qu'offre le chien à Wahhch pourrait très bien être celui qu'il offre aux lecteur.trice.s puisque le pronom réfléchi « toi » pourrait aisément s'adresser à celles et ceux qui lisent le texte.

ici : la littérature peut donc consoler. Par conséquent, et pour conclure ces premières réflexions, admettons que la consolation se construit bel et bien comme « une promesse d'altérité [...] qui ôte à la souffrance son apparence de destin.⁹²⁰ » En effet, là où la violence des premiers traumatismes, entre autres, semblait conditionner les fables mouawadiennes, la dynamique de consolation produit, en quelque sorte, un retournement de situation puisque les personnages échappent finalement au déterminisme de leur filiation – et, par-là, à leur violence – pour s'en affranchir totalement par le biais de l'altérité. C'est aussi ce qu'affirme François Jardon-Gomez dans son mémoire de recherche sur les tragédies de la tétralogie :

« Tant *Littoral* et *Incendies* que *Forêts* renversent le modèle tragique traditionnel puisque le protagoniste déjoue la fatalité et l'hérédité de la haine pour offrir une rédemption à lui et ses compagnons. Avec ces trois pièces, l'auteur fait de la consolation des êtres le leitmotiv de ses œuvres, à l'image de la phrase prononcée par Nawal : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux. »⁹²¹ »

Il est par conséquent aisé de comprendre que la consolation, en permettant aux personnages de renverser, d'une certaine manière, le destin auquel ils étaient soumis, devient une manière pour le sujet de panser ses blessures et, par la mise en place d'un acte social, de retrouver une cohérence à son histoire et un *sens* (nous y revenons) dans la communauté. La consolation passe désormais en effet par l'invention de nouvelles façons d'être et de vivre-ensemble, parfois rendues possibles par l'esthétique du chant sur laquelle nous souhaitons à présent nous concentrer.

III.2. Chanter : l'enjeu poét(h)ique de la consolation

Le chant semble effectivement être un invariant du théâtre de Wajdi Mouawad, par ailleurs très peu étudié dans les études critiques portant sur ce dernier, et pourtant essentiel si nous souhaitons fournir une analyse exhaustive du processus de consolation. De ce fait, il faut surtout, pour bien comprendre la manière dont ce motif est introduit dans les fables, s'intéresser aux *Larmes d'Œdipe* qui n'est pas, en tant que tel, une tragédie de la filiation mais qui met tout de même en scène Œdipe qui, accompagné de sa fille, part à la recherche de son tombeau, dans une Grèce dévastée par la crise économique de 2008, afin d'y mourir aussi dignement que possible. La quête des origines est donc troquée au prix de celle du tombeau, de la rédemption et du *désaveuglement*, pourrait-on dire, du personnage

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹²¹ JARDON-GOMEZ, François, *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 30-31.

tragique. Par ailleurs, cette quête de la sépulture se double, nous semble-t-il, d'une quête de consolation qui n'aura de cesse de s'exprimer à travers le chant. Commençons ainsi par les quelques mots (justement chantés) du Coryphée, tout au début de la pièce :

« *Le Coryphée s'assoit. Il entonne un chant.*

LE CORYPHÉE. Entendez-vous ma voix [...]
Cette nuit
Elle se perd elle se perd
Inconsolable
Cette nuit
Aphones sont les dieux
Et sourds sont les hommes
Tranquilles les pierres
Tranquilles les pierres
Cette nuit
Un bateau des tropiques
Par cent mètres de fond
Cette nuit
Dans sa cale il y a
Il y a mon cœur d'enfant
Inconsolable.
Entendez-vous ma voix
Elle se perd dans la nuit
Cette nuit
Elle se perd aboyant
La jeunesse en allée
Inconsolable
Inconsolable. » (*Larmes*, p. 16)

Portons forte attention à cette réplique qui, pour plusieurs raisons, ancre la pièce dans la perspective d'une promesse de consolation. Premièrement, ici, le Coryphée renoue avec son « essence » puisqu'il est pensé de la même manière que dans l'Antiquité : sa parole est souvent déclamée, pour ne pas dire chantée, en même temps que versifiée (et donc, d'apparence plus « complexe » que la prose⁹²²). De plus, la réplique du Coryphée semble ici relativement répétitive et fonctionne presque comme le ferait une chanson au sein de laquelle apparaîtrait un refrain. Ce dernier est constitué de l'adjectif « inconsolable », et le préfixe négatif a son importance, terme qui sert à qualifier tout à la fois « la nuit » (personnification lyrique), « le cœur d'enfant » du coryphée lui-même, mais aussi « la

⁹²² À ce propos, Pierre Vidal-Naquet précise, dans sa préface aux *Tragédies complètes* de Sophocle, que le chœur (dont le coryphée est le « chef ») dialogue avec les héros. Néanmoins, des différences existent : « Entre le langage tenu par les héros et celui tenu par le chœur, il y a bien des échanges, ne serait-ce que lorsque l'un et l'autre dialoguent, ou *modulent leurs chants*, mais il reste que, d'une façon générale, le chœur, quand il s'exprime collectivement, *utilise une langue et une métrique extraordinairement complexes*, tandis que les héros parlent une langue simple, parfois presque prosaïque [...]. », SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, *op. cit.*, p. 17. Nous soulignons.

jeunesse ». Dès lors, les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s semblent plongé.e.s dans un monde fictionnel ou rien, justement, n'est consolé ou alors, à l'inverse, monde dans lequel le coryphée a été *privé* de consolation. Pourtant, il nous faut remarquer l'antithèse qui accentue, à l'inverse, la « tranquillité des pierres », pierres qui constituent en fait l'espace d'un théâtre en ruines sur lequel les personnages (Œdipe et Antigone) viennent d'arriver avant de rencontrer, justement, le Coryphée qui raconte l'histoire de la mort d'Alexandros. De ce fait, il nous semble important de relire, à nouveau, la réplique du personnage puisque la toute première phrase « Entendez-vous ma voix » s'adresse certes à Œdipe et à sa fille mais aussi, par un phénomène de double énonciation, à nous-mêmes. La force de l'usage du pronom personnel pluriel tient alors du fait qu'il s'agit là d'une apostrophe venant renforcer la mise en abîme exprimée par le texte : le public observe, au théâtre, une scène qui se déroule elle-même dans un théâtre en ruines et qui semble, paradoxalement, le seul espace « tranquille », apaisé. Nous le comprenons donc à présent : ce dernier apparaît comme fondamentalement capable de faire advenir la consolation puisque tout, ailleurs, est inconsolable. En ce sens, les pierres ne sont plus les seules à être « tranquilles », les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s le deviennent aussi en ce que le chant du Coryphée, précisément, leur décrit une situation qui promet d'être celle, peut-être, de la consolation et de l'apaisement. En d'autres termes, et pour reprendre les termes de Robert Davreu :

« Si notre ère est, comme on l'a dit et répété souvent, celle du désenchantement, et si l'illusion lyrique n'est en effet plus de mise après les massacres de masse organisés au nom d'un avenir radieux, il reste à chanter, contre tout espoir, le désenchantement du monde, il reste à sauver ce qui reste.⁹²³ »

Comme le précise le poète et ami de Wajdi Mouawad, il « reste [...] à sauver ce qui reste » et, pour ce faire, le théâtre s'érige en art capable d'apporter, si ce n'est le réenchantement du monde, du moins la possibilité d'un maigre enchantement, aussi simple et futile soit-il. Car, le radical « d'en-*chant*-ement » laisse entendre le chant des humains : dans le théâtre se déploie la parole poétique des personnages qui, par sa force et ses images, par la manière dont elle est mise en scène, peut parvenir à toucher le public et faire advenir une consolation peut-être plus « sensorielle ». Car le chant, et nous en sommes profondément persuadés, réunit : ne chantons-nous pas dans les moments de liesse, lors

⁹²³ DAVREU, Robert, « Infandum regina jubes renovare dolorem... », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, janvier 2009, p. 43.

des cérémonies officielles, lors des départs au combat pour, justement, faire advenir la communauté, se retrouver les uns et les autres, ensemble, face à ce qui nous ravit, nous effraie, nous dérange ou nous ébranle ? N'avons-nous jamais entendu nos parents nous chanter des comptines, des berceuses, pour guérir nos blessures ou nous endormir ? Ainsi le chant, dans l'esthétique mouawadienne, ne promet aucun miracle et aucun réenchâtement « magique » du monde, à proprement parler, il présage simplement d'être de nouveau ensemble, consolés par l'exercice même de la dramaturgie et de peut-être « sauver ce qui reste » pour les quelques heures passées les uns avec les autres. N'est-ce pas alors, simplement dans le geste, déjà une promesse de consolation suffisante ?

Dès lors, le chant apparaît comme un outil dramatique complémentaire à la parole chez Wajdi Mouawad (en plus du silence, comme nous l'avons déjà constaté) qui amène, progressivement, l'avènement de la consolation. Mais, avant d'arriver justement à ce point, la parole chantée sert avant tout de résistance. Car si tout est « inconsolable », comme l'avoue le Coryphée, les personnages vont devoir se battre pour obtenir ce qu'ils désirent et redessiner les contours d'un monde plus apaisé. Nous pouvons par exemple prendre le cas du jeune Willy, dans la pièce *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, encore enfermé dans les toilettes de l'appartement que deux familles (Philisti-Ralestine et Protagoras) se déchirent, créant par-là une métaphore relativement nette du conflit israélo-palestinien. Ce dernier s'exprime alors ainsi :

« WILLY. L'arbre vert vers la nuit noire.
La ville, loin, s'écarlate dans les roses rouges.
Par quelques vieux,
Une barque glisse vers un cygne
Dans le fleuve blanc,
Ton visage,
Là-haut, que les pierres qui roulent,
Plus loin, la ville s'exile.
[...]
ABGAR PHILISTI-RALESTINE. C'est Willy qui chante.
CATHERINE OCTOBRE. Mon Dieu ! On dirait qu'il pleut dans sa voix.⁹²⁴ »

La première chose à remarquer est la structure versifiée du discours de Willy, fortement poétique. En témoigne le recours constant aux couleurs : « l'arbre vert », « la nuit noire », « les roses rouges », « le fleuve blanc », etc. qui laissent apparaître un langage imagé, lyrique pourrait-on ajouter, favorisant la construction de la parole poétique du jeune personnage. Cette dernière est d'ailleurs mise en tension avec la parole des deux adultes,

⁹²⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2004, p. 61.

beaucoup plus prosaïque et appartenant au langage courant. Mais, ce qui est surtout à saisir, est que sa réplique vient avant tout créer une opposition avec la situation dans laquelle se trouvent les personnages. Ils se disputent en effet un appartement, depuis le début de l'œuvre et se laissent alors aller à des coups-bas, des tromperies, des disputes et seul Willy, par le chant, tente de « sauver ce qui peut l'être », à savoir un espace d'apaisement, enfermé dans ses toilettes. Le chant « troue » dès lors la bataille des uns et des autres au profit d'une poétique de la consolation – individuelle ici puisque Willy semble se l'adresser à lui-même – en même temps que d'une poétique de la résistance. Car le chant du personnage revêt ces deux caractéristiques : il résonne dans l'appartement à la fois comme une voix poétique, symbole de la rêverie et de l'apaisement, et un cri de résistance, véritable posture cette fois poétique du garçon qui refuse de prendre part à la bataille qui se livre derrière sa porte. D'ailleurs, la magnifique réplique de Catherine Octobre (dont le nom renvoie au mois qui symbolise l'automne, saison par excellence de la mélancolie) est révélatrice : « il pleut dans la voix » de Willy. Ainsi la métaphore matérialise-t-elle la tristesse du personnage ainsi que sa volonté de toutefois se faire entendre, de s'élever au-dessus des rengaines entêtantes de ses parents et de trouver, peut-être, une nouvelle manière d'exister à travers le langage. Car Œdipe, à son tour, l'avoue aussi : « Chanter, c'est consoler. » (*Larmes*, p. 32) Cette phrase, qui se présente comme une maxime, demande alors d'interroger la parole de Willy puisque la tristesse que ressent le personnage ne l'empêche pas de désirer la consolation, au contraire, puisque le chagrin est au principe même de la consolation. Et si la pièce se termine sur un « échec », puisque Willy finit par se suicider⁹²⁵, il n'en est pas de même pour *Incendies*, tragédie dans laquelle le chant apparaît également comme un motif de résistance. La pièce est d'ailleurs ponctuée de références à la parole chantée, principalement incarnée par Sawda et Nawal Marwan. Ces dernières, à titre d'exemple, rebaptisent le journal détruit pendant la guerre civile : « NAWAL. [...] Il s'appelait *La lumière du jour*, on l'appellera *Le chant du Levant*. » (*I*, p. 77) Ce titre est fortement révélateur en ce qu'il est celui d'une promesse, peut-être même d'une consolation : le Levant qui se meurt aujourd'hui *chantera* demain. Il s'agit ici de faire advenir une résistance par la poésie des mots, voire par l'entremise d'un espoir, alors que tout semble vain, puisque Sawda se met à « chante[r] comme on prie. » (*I*, p. 77) Mais, plus encore, cette modalité de la parole demeure essentielle pour Nawal Marwan lorsqu'elle est incarcérée à Kfar Rayat. Cette dernière est d'ailleurs

⁹²⁵ Bien que nous puissions aussi voir dans le suicide du personnage l'expression d'une liberté retrouvée...

appelée, par les autres détenues et le gardien, « la femme qui chante⁹²⁶ ». Ainsi est-ce dans l'expérience la plus proche de l'horreur que la mère des jumeaux trouvera la force de s'exprimer, peut-être pour pallier la douleur mais aussi pour résister, faire entendre son chant à ses sœurs, à toutes celles qui se font impunément torturer et violer :

« LE GUIDE. Alors elles ont dû fuir à la fin de la guerre avec le bourreau, Abou Tarek. Là, c'est la cellule la plus célèbre de la prison de Kfar Rayat. Cellule n°7. Les gens viennent ici en pèlerinage. C'était la cellule de la femme qui chante. Détenue pendant cinq ans. Quand les autres se faisaient torturer, elle chantait.

JEANNE. Elle s'appelait Sawda, la femme qui chante ?

LE GUIDE. On ne connaissait pas son nom. Ils avaient tous un matricule. Un numéro. La femme qui chante était le numéro 72. C'est un chiffre célèbre ici. » (I, p. 82)

La réplique du guide nous autorise à revenir sur le double enjeu tout à la fois poétique et poéthique du chant. En effet, en tant que seul rempart face à la violence de l'homme, aux crimes perpétrés sur les dizaines de détenues de Kfar Rayat, le chant s'érige en motif poétique puisqu'il semble le seul à être en mesure de pallier le langage et le silence. Nawal Marwan ne peut bien sûr ni se taire face à ce qu'elle vit, ni parler, puisque personne ne saurait lui répondre (étant de toute évidence seule dans sa cellule) : elle décide donc de s'exprimer différemment. Mais ce « choix », s'il en est un, est aussi poéthique puisqu'il démontre la posture de résistance du personnage. Le chant fait alors partie de son identité (il est propre à chacun.e d'entre nous, au même titre que notre patronyme, par exemple qui, dans ce cas précis, est effacé au profit du « numéro 72 »). Il permet de résister contre les processus de déshumanisation, que l'on sait récurrents dans le milieu carcéral. De plus, ce chant est entendu par toutes et tous, dans la prison, et devient *de facto* une main tendue, un motif de consolation pour celles qui ont vécu le viol et la torture. D'ailleurs, ce n'est peut-être pas pour rien si Kfar Rayat s'est transformé, aux dires du guide, en « pèlerinage » : la posture de Nawal Marwan est devenue une légende, capable de traverser les géographies et les générations. Alors, si cette dernière n'a pas pu réenchanter le réel – car comment le faire dans un univers aussi terrible que celui-ci ? – elle a au moins pu « sauver ce qui reste », en rendant à toutes ces femmes, le temps de son chant, le courage de ne pas abandonner et, surtout, nous pouvons l'imaginer, de conserver du mieux qu'elles le pouvaient leur dignité. Soutenons ici l'idée que Nawal Marwan, en résistant, a tenté de construire, nous semble-t-il, à travers les murs de la prison, une consolation pour les oubliées, une solidarité (voire une sororité) par-delà la douleur.

⁹²⁶ C'est en fait Sawda qui lui a appris à chanter, tandis que Nawal a enseigné l'alphabet à cette dernière : « NAWAL. [...] je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. » (I, p. 92)

Enfin, et ce dont nous pouvons être certains, c'est qu'à chaque parole chantée, ses pensées étaient très certainement tournées vers son amie Sawda. Relisons, pour le confirmer, ses propos :

« NAWAL. [...] Et moi, quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, je chanterai Sawda, comme tu m'as appris à le faire. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça, on restera ensemble. Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble. » (I, p. 92)

Au-delà de la poésie et de la poétique, il y a le désir « d'être ensemble ». La parole chantée participe là aussi, en dernier lieu, à cette volonté de construire de nouvelles amitiés et de nouvelles communautés qui sauraient, si ce n'est effacer les passés douloureux, du moins construire des avenir radieux, apaisés, consolés. Nous terminerons donc en ce sens sur la problématique peut-être même politique de la consolation : n'est-elle finalement pas présente pour proposer d'autres manières d'habiter la *polis* ?

III.3. Vers un théâtre politique : consoler tout à la fois personnages, spectateur.trice.s et dramaturge ?

Nous reviendrons dans le dernier chapitre sur un rapide état des lieux quant à ce que nous pouvons tenter de nommer le « théâtre politique » mais terminons, avant cela, en étudiant le motif de la consolation par son enjeu précisément politique. Pour Michael Foessel, toujours, la consolation est par définition politique puisqu'elle fait « exploser les frontières entre l'intime et le public.⁹²⁷ » En d'autres termes, il s'agit de comprendre que la consolation se construit à travers une perméabilité entre le sujet et le monde dans lequel il vit : en se consolant, en renonçant, de fait, à la désolation, l'action individuelle pourrait avoir des conséquences sur l'organisation sociale, sur l'ensemble de la cité. De plus, et pour appliquer la question de la consolation à ce que Michael Foessel nomme toujours « les temps Modernes », il faut entendre le fait que les individus sont habités par la « conscience de la perte⁹²⁸ ». Ainsi, le processus de consolation « prendrait le motif de la séparation originelle des hommes pour imaginer les moyens *politiques* d'y répondre. On ajoute donc une procédure, une idée, une espérance à ce qui manque (l'unité perdue).⁹²⁹ » À travers ces propos, un changement de paradigme est remarquable dans le contenu définitionnel de la consolation. Il ne s'agit plus tant de favoriser la construction d'un pacte social, d'une solidarité retrouvée, après l'expérience de la perte d'un proche ayant rendu

⁹²⁷ FOESSEL, Michael, *Le Temps de la consolation*, op. cit., p. 9.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 250.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 256.

le monde incohérent. Non, il s'agit plutôt de penser la manière dont les humains pourraient de nouveau apprendre à cohabiter ensemble, dans un même espace puisque ces derniers ont été éparpillés, séparés les uns des autres par la marche de l'Histoire, depuis, justement, les Temps Modernes. C'est ici que se joue le glissement de l'individuel au collectif : la consolation résiderait dans la capacité d'imaginer les « moyens politiques » de répondre à la dispersion des hommes et des femmes, moyens politiques qui fonctionneraient comme « un ajout », une nouvelle méthode, pour ainsi dire, afin que chacun.e d'entre nous puisse retrouver sa place au sein de la collectivité. L'un des derniers enjeux de la consolation devient finalement d'offrir la possibilité aux humains de reconstruire des relations intersubjectives durables, de lutter contre l'éclatement social et politique dont ils sont les dépositaires.

Pour ce faire, le théâtre de Wajdi Mouawad favorise l'illusion théâtrale, comme nous avons déjà commencé à le démontrer, afin que les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s puissent se reconnaître, et se sentir concerné.e.s, par ce qui se joue sur scène. Les phénomènes de double énonciation sont en effet constants dans la dramaturgie mouawadienne et sont une incitation pour les individus, nous semble-t-il, à repenser leurs propres relations. En ce sens, et en ce sens seulement, le théâtre de Wajdi Mouawad peut être considéré comme politique puisqu'il vient ajouter un savoir, une connaissance aux êtres humains afin de leur permettre de remédier à leur propre éparpillement, de retrouver, dès lors « une unité » au sein de la dispersion. Revenons, pour ce faire, à la réécriture mouawadienne d'*Œdipe à Colone*, où se joue justement cette transmission de la consolation des personnages à celles et ceux qui lisent ou regardent :

« ŒDIPE. [...] Des voix des voix
Ô mon cœur
Et le ciel reste muet
Ceux qui sont partis trop tôt
N'ont plus besoin de nous
Il ne nous faut plus pleurer
Il nous faut plutôt chanter [...]
Jeunes ou vieux c'est pareil
Chagrin est pour les vivants
Ceux qui sont partis trop tôt
N'ont plus besoin de nous. » (*Larmes*, p. 31-32)

Les paroles d'Œdipe s'apparentent ici à celles d'un vieux sage savant, ou d'un nouveau Tirésias, aveugle mais clairvoyant, capable de prédire la route des humains et de les guider. En témoigne cette réplique dont le présent de l'énonciation prend les airs, et à plusieurs reprises, d'un présent de vérité générale. Si le « chagrin est pour les vivants »,

nous dit Œdipe, c'est car les morts n'ont plus besoin de nous : le fait est incontestable. Comment, dès lors, remédier à ce chagrin si ce n'est en chantant ? Et donc, par conséquent, en se consolant ? S'il faut reformuler les paroles du vieil homme, il est ici clair que son discours est une ode à la consolation et qu'elle nous concerne toutes et tous : jeunes et anciens. Qui plus est, l'emploi du pronom personnel sujet « nous » autorise le rapprochement entre les personnages et le public : nous sommes, que nous soyons sur scène ou sur nos sièges de théâtre, des vivants. C'est d'ailleurs le principe même du théâtre : des vivants qui en regardent d'autres pour finalement en tirer un enseignement. Ce dernier est celui de la consolation, et la parole d'Œdipe est sans appel : elle concerne tout le monde. Le propos du personnage est par ailleurs réaffirmé à la toute fin de la pièce, lorsqu'il prend la parole pour la dernière fois :

« ŒDIPE. [...] Jeunes et vieux, nous ferons la traversée ensemble et là-bas, de l'autre côté, je lui parlerai de vous, et vous, si vous chantez doucement, si vous entonnez un chant joyeux, doucement, nous l'entendrons et nous chanterons avec vous. Qui sait si, entre la mort et le théâtre, ces merveilleuses pierres ne sauraient nous relier. »
(*Larmes*, p. 40)

Plusieurs éléments doivent ici être commentés, bien sûr, à commencer par le fait que le personnage tragique devient le porte-drapeau d'une médiation entre les anciennes générations (celles qui sont « parties trop tôt » : les morts), et les nouvelles (à savoir, la jeunesse qui construira le monde de demain). Ce rôle d'intercesseur est d'ailleurs rendu possible par l'avènement du chant qui, à nouveau, se veut joyeux. L'idée est en fait que le motif de la consolation doit être pensé comme un lien transgénérationnel, comme une façon de réapprendre à communiquer entre les vivants et les morts, et entre les vivants eux-mêmes, d'ailleurs. Pour le dire autrement : Œdipe fait de la consolation autant une réconciliation de plusieurs générations qu'un héritage. D'ailleurs, la dernière phrase de cette réplique, si elle est énoncée par Œdipe lui-même, témoigne surtout du projet théâtral de Wajdi Mouawad. Car nous pouvons aisément imaginer que c'est plutôt le dramaturge lui-même qui s'adresse à ses lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. La création artistique apparaît bel et bien comme le lieu d'une consolation, dont l'enjeu est politique, puisqu'il vise, par la transmission de cette dernière, à faire advenir une nouvelle communauté de vivants soudée autour des mêmes mythes et des mêmes histoires⁹³⁰. Si Œdipe parle ici des « merveilleuses pierres » qui sauraient nous relier, rappelons-nous de la « tranquillité

⁹³⁰ Nous dépassons ici, de ce fait, les propos de Michael Foessel puisque la fonction politique de la consolation s'exprime, nous le constatons, à l'aune d'une réflexion transgénérationnelle. Il s'agit de s'adresser tant aux anciennes qu'aux nouvelles générations, pour faire naître un nouvel espace de partage et de dialogue.

des pierres » dont parlait le Coryphée au début de la pièce : le geste est le même, les deux personnages souhaitent faire du théâtre un espace de consolation tout à la fois individuelle et collective, transgénérationnelle, qui laisserait le public réfléchir à ses manières de vivre-ensemble et de penser le politique⁹³¹. Qu'est-ce donc en ce sens le théâtre, si ce n'est « un refuge pour les hommes, consacré par les hommes, où l'on pleure ensemble les douleurs des hommes. » (*Larmes*, p. 17) ? Et ce refuge, qui permet toujours à chacun.e d'être consolé.e, à son tour, dépasse peut-être même les enjeux du théâtre contemporain. Car, à en croire Alexandre Gefen, c'est le projet même de la littérature contemporaine dans son ensemble qui tendrait aujourd'hui, et après l'éparpillement des humains des Temps Modernes, à retrouver un sens au collectif :

« Je voudrais décrire ce paradigme clinique [dans lequel la littérature propose un mode d'action et une forme d'insertion dans la société contemporaine] comme une manière de demander à l'écriture et à la lecture de réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle, de suppléer les médiations disparues des institutions sociales et religieuses perçues comme obsolètes et déliquescents à l'heure où l'individu est assigné à s'inventer soi-même.⁹³² »

Peut-être pourrions-nous considérer le fait que « *réparer* les failles des communautés contemporaines », à travers la littérature, relève presque d'une forme d'emphase de la part d'Alexandre Gefen. En effet, la littérature peut-elle réellement « réparer », c'est-à-dire reconstruire, rapiécer, remettre à neuf ce qui a été, depuis des siècles et des siècles, abîmé ? Nous en doutons et peut-être même pourrions-nous affirmer que ce n'est pas ici le « rôle » de la littérature⁹³³. Car, à défaut de vouloir lui accorder trop d'enjeux et trop

⁹³¹ D'autant plus que *Les Larmes d'Œdipe* s'apparenterait davantage à ce que nous pourrions nommer un « théâtre militant » en ce que Wajdi Mouawad semble critiquer frontalement la gestion européenne de la crise économique grecque et ses conséquences. Le Coryphée s'exprime par exemple de cette manière à propos de la crise à laquelle ses compatriotes et lui-même sont soumis : « Elle [la crise] édicte un chemin creux d'où il n'est permis à personne de sortir. Un chemin aride et austère. Elle use d'une grille infinie composée d'une infinité de cases dans lesquelles, tranchants comme des rasoirs, nichent des nombres, des dates, des lois et des additions de chiffres qui se calculent aux soustractions de nos vies. Et cette arithmétique, aliénée à elle-même, ne supporte aucune contradiction, aucune opposition. Les révoltes, elle les réprime dans le sang. » (*Larmes*, p. 33-34)

⁹³² GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde*, op. cit., p. 11.

⁹³³ C'est, d'une certaine manière, le sens de la réplique de Theo Steiner, nous semble-t-il, dans *Toujours l'orage* d'Enzo Cormann. À la fin de la pièce, ce dernier se souvient de la « coopération » de l'humanité à « sa propre extermination », pendant la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit de la même humanité qui va, après-guerre, au théâtre « en quête de bruit et de fureur [...], d'orgie et de ténèbres en deçà duquel l'être humain se prend à douter d'appartenir encore à l'espèce humaine. » Nous pourrions ainsi analyser ce propos comme la volonté, pour un public somme toute traumatisé, de guérir par l'acte même du théâtre, de retrouver le goût des sensations, des sentiments, de la crainte et de la pitié pour, peut-être, réparer le monde, le reconfigurer, voire oublier pour certain.e.s, le passé. Pourtant, et toujours selon Theo Steiner, tout cela n'est en fait qu'une vaste plaisanterie : « Je vis le public, figurez-vous, le public à l'image du peuple, le peuple à l'image du bourreau ; un public lâche, plaidant son ignorance, et cependant drapé dans un commode et flou sentiment de culpabilité ; et, parmi ce public, d'authentiques coupables, déniaient leur culpabilité en invoquant leur impeccable sens du devoir. Je vis cette écœurante veulerie, et cette saloperie arrogante, cet agglomérat consensuel et cynique, et je vis cette foule onaniste

de « propriétés », cette dernière risquerait de perdre en crédibilité. Toutefois, nous sommes conscients et assurés de la capacité du texte littéraire à « renouer et ressouder », en revanche, les communautés en ce qu'il met justement en scène des situations dans lesquelles adviennent précisément de nouvelles façons d'être et de vivre-ensemble. Les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s pourront en effet sortir de la représentation théâtrale (ou d'une lecture, quelle qu'elle soit) certain.e.s que d'autres possibilités d'imaginer le réel sont tangibles, sans pour autant être en mesure d'affirmer qu'ils ou elles seront capables de le « réparer » (ou, dans le cas échéant, de se « réparer » eux-mêmes). Par conséquent, la consolation s'avère surtout un moyen pour Wajdi Mouawad, si l'on souhaite mettre en écho sa création avec ce propos d'Alexandre Gefen, d'offrir l'occasion au public de *refaire fonctionner et de retisser* le lien entre l'expérience intime et publique (contribuant ainsi à la démarche politique de l'acte de consolation) afin de trouver de nouveaux espaces et de nouvelles modalités de vivre-ensemble.

Enfin, pourtant, l'expérience de la consolation semble ne pas uniquement se nicher dans ce dialogue entre les comédien.ne.s et les spectateur.trice.s mais entre les comédien.ne.s eux et elles-mêmes et le dramaturge. Le dernier espace à consoler, pourrait-on donc admettre, est celui de la scène comme lieu où s'exprime l'expérience, le vécu de celles et ceux qui endossent les costumes des êtres de fiction et qui, à leur tour, doivent opérer leur propre processus de consolation. C'est ce que semble d'ailleurs affirmer Wajdi Mouawad lui-même dans sa préface d'*Incendies*, titrée « Une consolation impitoyable » :

« Je tiens à dire combien l'engagement des comédiens fut crucial. [...] Il s'agissait de révéler l'acteur par le personnage et de révéler le personnage par l'acteur [...]. Alors, avant même qu'une ligne ne soit écrite, nous avons parlé de consolation. La scène comme un lieu de consolation impitoyable. Une consolation impitoyable. » (*I*, p. 10)

Nous remarquons ici l'importance de l'acteur ou de l'actrice au sein de la création artistique. Wajdi Mouawad pense, au principe même de l'écriture, le texte théâtral comme un dialogue collectif, pluriel et choral, où chacun.e des personnes qui monte sur scène a son mot à dire. C'est ici même que se joue, nous semble-t-il, l'avènement de la consolation : en exprimant au dramaturge leur expérience passée, leurs peurs et leurs

se répandre en applaudissements. » CORMANN, Enzo, *Toujours l'orage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, p. 86-87. Nous ne nous permettrons pas de trancher ici le débat mais, simplement, le mettre en exergue nous paraît essentiel puisque il est l'une des problématiques les plus intéressantes du théâtre contemporain, à savoir sa capacité, ou non, pour les spectateur.trice.s, de refaire communauté après le XXe siècle.

craintes, leurs fantasmes même, les comédien.ne.s travaillent à leur tour autour d'une quête de sens et de cohérence que le texte théâtral devrait établir à partir de leur discours. Le dramaturge ménage dès lors, sur scène, un véritable espace de consolation (qui lui est aussi directement adressé, puisque *tenter* de redonner une cohérence au conflit civil libanais est certainement une façon, pour ce dernier, de s'apaiser) aussi « impitoyable » soit-il. Ainsi, et comme toujours précisé dans la préface :

« Au-delà des fantasmes enfantins, il y avait aussi les idées et les paroles de chacun. Il fut question de territoire, de reconstruction, de la guerre du Liban, de Noé et de l'Abitibi. Il fut question de divorces, de mariages, de théâtre et de Dieu ; il fut aussi question du monde d'aujourd'hui, de la guerre en Irak, mais aussi du monde d'hier : la découverte de l'Amérique. » (*I*, p. 11)

Force est donc de constater que les sujets qui ont guidé l'acte d'écriture ont été multiples, autant intimes qu'appartenant la sphère publique et collective. Sur scène même, la dimension politique de la consolation s'exprime : elle vise à réunir, à faire se côtoyer des problématiques qui se déploient tant dans le vécu personnel des comédien.ne.s que dans la marche de l'Histoire. En ce sens, et grâce à la représentation d'*Incendies* sur scène, ces dernier.ère.s vont trouver, selon la définition qu'en donne le dramaturge libano-québécois, « une sorte de cohérence illusoire à [leur] existence. Le reste, c'est de la beauté.⁹³⁴ » Le terme de « cohérence » est, nous le savons, central dans la démarche de Wajdi Mouawad, et cela renforce, à notre avis, sa volonté d'amener les comédien.ne.s sur la voie de la consolation. De ce fait, et c'est un conseil qu'il leur adresse avant l'une des représentations d'*Incendies*, les acteur.trice.s doivent, en quelque sorte, être « généreux de [leurs] peines⁹³⁵ », c'est-à-dire qu'en les verbalisant et en les mettant en scène par le truchement de la fiction, ils et elles devraient être en mesure de les atténuer et de les consoler (après les avoir transmises, de toute évidence). En ce sens, Wajdi Mouawad tente de faire advenir ce qu'il nomme une « politique de la douleur humaine, cette poésie qui nous unit.⁹³⁶ » Il est ici intéressant de noter la proximité syntaxique que ce dernier donne à deux termes qui, par définition, semblent être éloignés voire sémantiquement opposés. Peut-être pouvons-nous alors consentir au fait que de la poésie peut advenir le politique. Nous aurons très certainement l'occasion d'y revenir, mais terminer ce chapitre sur ces propos permet toutefois de saisir le fait que la consolation demeure aussi un motif à

⁹³⁴ MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*, op. cit., p. 46.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁹³⁶ Propos du dramaturge rapportés dans le dossier de presse du « Grand T », scène conventionnée de Loire-Atlantique, pour la saison 2009-2010. Ressource en ligne : http://archives.legrandt.fr/saisons/archives/2009-10/Dossier_Incendies_light.pdf. Consultée le 6 septembre 2021.

dimension collective dans le théâtre mouawadien puisque la douleur humaine peut s'ériger en considération politique. Elle est en effet amenée à être partagée et reconnue sur scène. C'est bien ce qui s'est déroulé lorsque le dramaturge a interrogé ses comédien.ne.s quant à leur expérience personnelle : faire advenir un partage des douleurs et des interrogations ontologiques que chacun.e porte en soi afin de les réunir autour d'un texte et d'en proposer une parole commune. Le théâtre contemporain se définit dès lors comme un espace de partage, de réunion et de vivre-ensemble, rendu possible par la mise en perspective de récits tant individuels que collectifs.

CHAPITRE HUITIÈME

Poésie et poétique des filiations : le théâtre comme remise en question « organique » de l'humain ?

Il s'agit dans cette troisième partie d'étudier progressivement la manière dont les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, en lisant ou en assistant les/aux tragédies de la filiation de Wajdi Mouawad, deviennent peut-être les dépositaires, à leur tour, des grands « lieux communs » de sa création. En ce sens, ces dernier.ère.s pourraient parvenir à se réconcilier entre elles et eux, voire à se « consoler », entre autres par l'intermédiaire des processus de *mimesis* et de *catharsis*. Toutefois, est-il tout à fait légitime d'affirmer un tel postulat ? Car un spectacle peut-il vraiment être une façon, à lui seul, de faire advenir la réconciliation d'une communauté entière de spectateur.trice.s ? D'ailleurs, ne paraît-il pas quelque peu utopique de penser qu'un public peut vouloir transformer en actes, d'une certaine manière, ce qu'il vient de voir sur scène alors qu'il est souvent resté passif, assis et muet, pendant la durée totale de la représentation ? Et, d'ailleurs, si nous souhaitons prolonger ces questionnements : peut-on réellement affirmer que toute personne venant assister aux mises en scène de Wajdi Mouawad en sorte réellement consolée ? Interroger le dispositif théâtral, comme nous venons de le faire, permet *in fine* de constater qu'il porte en lui un paradoxe inhérent à son action. On souhaiterait aisément en faire un art qui serait capable de changer les humains, voire le monde alors que, finalement – et l'Histoire le prouve – il ne demeure précisément « qu'un art », et c'est peut-être tant mieux, avec tous les écueils et limites que cela comporte.

Par conséquent, et à la lumière de ces contradictions, il ne s'agit plus tant d'étudier ce que délivre la création mouawadienne, mais plutôt ce que Pascal Vacher nomme l'« interrelation entre le texte et sa réception, entre le spectacle et le spectateur, interrelation qui n'est pas le fruit d'une activité uniquement rationnelle du spectateur, mais plutôt d'un tissage d'éléments au carrefour de la portée directement politique et de la poétique de l'œuvre et du spectacle.⁹³⁷ » Car pour vraiment comprendre les enjeux du théâtre du dramaturge libano-qubécois, il est nécessaire de clore ce travail de recherche

⁹³⁷ VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines. Domaines anglais, français et francophone occidental*, Lavérune, L'Entretemps, 2016, p. 43.

sur les relations qui unissent le lectorat / le public et le dispositif théâtral comme matériau artistique lui / leur étant principalement destiné. Il s'agira ici de décrypter le dialogue qui se joue entre ces deux entités (la scène et la salle mais aussi, dans une moindre mesure, le texte et les lecteur.trice.s) ; dialogue qui fera sans doute émerger, selon nous, une réflexion tout à la fois poétique et politique concernant les tragédies de la filiation.

I. POÉSIE ET THÉÂTRE : REDÉFINIR/RENÉGOCIER LA PROBLÉMATIQUE DES FILIATIONS

« L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal poétique.⁹³⁸ »

Myriam Revault d'Allonnes

I.1. Le motif des filiations est-il « poétique » ?

Avant toute remarque, il est utile d'inscrire notre propos dans la continuité de celui de Céline Lachaud qui, dans son travail de thèse, a déjà mené une étude relativement précise et exhaustive des enjeux « poétiques » (terme ici entendu comme l'adjectif du substantif « poésie ») du théâtre de Wajdi Mouawad⁹³⁹. Les réflexions que cette dernière apporte sont bien sûr légitimes – et, de manière générale, tout propos visant à étudier le théâtre du dramaturge libano-québécois dans la perspective de ses enjeux poétiques le serait – en ce que ce dernier, lui-même, définit sa propre création en la rapprochant de cette intention. Ainsi écrit-t-il :

« Robert Davreu est poète et sa poésie a contribué à ma fondation artistique. [...] 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. La voix contribue à la pigmentation des couleurs. Bleu et azrak indiquent la même idée d'une couleur que l'on nomme « bleu » en français et « azrak » en arabe. Pourtant, moi qui parle les deux langues, lorsque je dis « bleu », je ne vois pas tout à fait le même bleu que lorsque je dis « azrak ». Pourtant, c'est la même idée. C'est que la langue change la pigmentation des choses. Voilà pourquoi, lorsque l'on veut

⁹³⁸ Propos de Myriam Revault d'Allonnes, cités par VACHER, Pascal, *ibid.*, p. 300.

⁹³⁹ LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique*, *op. cit.*, p. 323-328. Au cours de ces quelques pages, et de manière plus fragmentaire à l'échelle de ce travail de recherche, Céline Lachaud démontre que la poésie devient même l'un des « devoirs de l'artiste », qui s'exprime tant dans ses textes que dans ses mises en scène. Mais le langage poétique est aussi une manière, selon elle, de construire un réseau de signification totalement « étranger » au langage politique. Dans cette perspective, poésie et politique seraient des termes relativement éloignés, si ce n'est opposés. Marie Jacomino, de son côté, a également mené quelques travaux sur l'aspect « poétique » du théâtre mouawadien, au sein de son mémoire. Voir JACOMINO, Marie, *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad*, « Section 2 : Théâtre et poésie », *op. cit.*, p. 65-88.

créer des images profondes rattachées à son âme, il vaut mieux œuvrer avec un poète.
La pigmentation de l'œil acquiert un saignement plus brûlant.⁹⁴⁰ »

Le constat fait par Wajdi Mouawad semble sans appel : sa création, du moins celle qui concerne les réécritures sophocléennes, ont toutes à voir avec la poésie, puisque cette dernière semblerait être le socle de sa « fondation artistique ». Néanmoins, soyons vigilants à ne pas tomber dans le piège d'une réflexion qui, en se voulant précise, se laisserait pourtant aller à une relative approximation sémantique. Car, que peut-on entendre par le terme « poésie » qui recouvre certainement, nous semble-t-il, autant de définitions qu'il y a d'individus ? Si cette thèse n'est pas réellement le lieu pour en discuter, nous pouvons toutefois dégager quelques traits définitionnels pour orienter notre travail et l'appliquer au théâtre du dramaturge libano-qubécois. La poésie, avant toute chose, est une « voix » (et c'est d'ailleurs ce qui, peut-être, autorise le dramaturge à la rapprocher du théâtre qui peut aisément être caractérisé, à son tour, à travers ce truisme). De plus, cette voix permet « la pigmentation des couleurs » ce qui, pour déchiffrer la métaphore, est une façon de dire que la langue (souvent transmise par la voix, au théâtre du moins) a une force toute particulière qui lui octroie la capacité de changer le réel, ou, plutôt, la perception que nous en avons. C'est ainsi que « bleu » et « azrak », qui *signifient* la même chose, offrent pourtant deux perceptions différentes pour un individu donné. En ce sens, la langue, « matériau » principal du théâtre, crée des images (faisant advenir la poésie du texte), certes « rattachées » à l'âme du poète / du dramaturge, mais que chacun.e pourra lire à l'aune de sa propre histoire, de son propre rapport à la langue. Ainsi est-ce ici que se joue la fonction principale de la poésie dans le théâtre de Wajdi Mouawad : elle fait naître des images qui, à leur tour, vont modifier la « pigmentation » du réel, le rendre plus coloré et plus « sensoriel ». Nous nous éloignons dès lors, dans un premier temps (puisque nous verrons que ce n'est pas toujours le cas), d'un théâtre *a priori* politique ou se définissant comme « utile » à la communauté. La création mouawadienne serait plutôt un théâtre poétique et sensoriel, qui s'adresse à chacun.e des lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, à son histoire personnelle pour qu'à travers le prisme de son regard, il ou elle puisse donner au mot « bleu » la couleur qu'il ou elle souhaite. En conséquence, et toujours selon Wajdi Mouawad, cette insertion du poétique dans la diégèse théâtrale

⁹⁴⁰ Propos de Wajdi Mouawad pour le dossier pédagogique « Des Femmes » de la Comédie de Reims, saison 2011-2012. Ressource disponible en ligne, consultée le 14 septembre 2021 : http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle_vivant_comedie/Dossier_pedagogique_Des_femmes.pdf

construit progressivement un théâtre qui relèverait davantage du rêve, de la promenade onirique :

« [...] cela tient à la nécessité de la distance. Dans la vie de tous les jours, on utilise une langue qui est celle du quotidien. Pour échapper à ce quotidien, il y a plusieurs manières. Soit en communiquant à travers la mise en scène une poésie que le texte ne contient pas, soit en créant une distance à l'intérieur du texte. Chez moi, cette distance passe par la langue, une langue habitée par une nécessaire harmonie, un équilibre, entre deux dimensions du langage, au sein d'un espace abstrait qui permet l'éclosion des images. C'est ce que vous appelez « lyrique » ; c'est ce que j'appellerais *onirique*.⁹⁴¹ »

L'écrivain l'exprime très clairement, son approche dramatique consiste à mettre en place une « distance » dans le texte⁹⁴², d'ailleurs rendue possible par la coexistence de deux dimensions du langage lui-même : celle du quotidien et celle de la poésie, moins familière, selon les dires de ce dernier. L'intention du dramaturge est donc d'introduire cette errance onirique dans ses textes, de toute évidence agréable pour les lecteur.trice.s en ce qu'ils ou elles se laissent aller à leur propre vision des choses et du monde. C'est au sein de cet équilibre, de cette « harmonie » pour reprendre les termes de Wajdi Moawwad, que les mots sont finalement délestés de toute intention *a priori* politique. Ils sont là parce qu'ils sont là, en quelque sorte, et leur seule présence, en créant des images, suffit à celles et ceux qui lisent pour comprendre le monde différemment. C'est également la conclusion que propose Jacques Rancière dans son introduction au bien connu *Spectateur émancipé* :

« [...] nous avons vu tant de représentations théâtrales prétendant être non plus des spectacles mais des cérémonies communautaires ; et même aujourd'hui [...] nous voyons tant d'installations et de spectacles transformés en mystères religieux qu'il n'est pas nécessairement scandaleux d'entendre dire que des mots sont seulement des mots. Congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons.⁹⁴³ »

Ne nous méprenons pas : avouer que des mots sont simplement « des mots » ne signifie pas qu'ils n'ont aucune « utilité », si l'on peut dire, qu'ils ne servent à rien (quoiqu'il serait aussi agréable de dégager le langage de tout utilitarisme facile). Cette affirmation souhaite plutôt faire comprendre qu'une mise en scène, ou un texte théâtral, n'est pas nécessairement tourné vers une communauté, qu'il peut fonctionner comme un « objet »

⁹⁴¹ MOUAWAD, Wajdi, CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 134.

⁹⁴² Nous verrons dans un deuxième temps ce qui relève de la poésie dans les mises en scène du dramaturge.

⁹⁴³ RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 29.

autonome qui, d'ailleurs, échappe autant à l'artiste qu'aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. C'est en ce sens l'enjeu le plus « poétique » du travail de Wajdi Mouawad : accepter que ses textes soient lus d'une certaine manière par lui-même, et d'une autre par toutes celles et ceux qui, à leur tour, vont se l'approprier. Nous en revenons dès lors aux « interrelations » entre le texte, son public et l'artiste : c'est-à-dire à cette faculté qu'acquiert l'œuvre, par la poésie, de dialoguer avec toutes et tous sans ne jamais livrer la même vérité ou la même perception du réel. Cela est possible par la mise en place d'images, rendues possible par le langage. En ce sens, et en ce sens seulement, le texte théâtral et sa représentation ne sont plus *nécessairement* tournés vers la communauté mais plutôt vers chaque individu, dans sa singularité, sans que cela ne l'empêche d'ailleurs, plus tardivement, de revenir au partage. Ainsi, progressivement : « l'imagination du spectateur s'ouvre et se nourrit de la présence poétique du texte prononcé sur scène⁹⁴⁴ ». Cette dernière utilise entre autres les images pour fonctionner et autorise les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s non pas à forcément tout remettre en question, mais simplement à porter un regard différent, déplacé, propre à chacun.e et à chaque histoire sur le réel.

À la suite de ces premiers éléments définitionnels, revenons au sujet qui nous préoccupe, à savoir le traitement éventuellement poétique des filiations. Car souvent, dans les pièces de Wajdi Mouawad, la poésie est étroitement liée à la représentation des filiations. En effet, mettre en scène l'éclatement généalogique des sujets contemporains est une manière, pour le dramaturge, de raconter « la perte et la chute de l'enchantement tout en relevant l'horizon de la poésie.⁹⁴⁵ » Cette expression, qui peut paraître relativement opaque, semble néanmoins être une façon pour le dramaturge d'expliquer une partie de sa démarche artistique. En effet, l'éclatement filial présent dans son œuvre n'apparaît plus seulement comme une manière de mettre en scène le désordre du monde, grâce aux outils dramatiques et dramaturgiques déjà étudiés à l'échelle de cette thèse⁹⁴⁶, mais également de « relever l'horizon de la poésie », c'est-à-dire de produire un nouveau langage – celui de la poésie –, pour aborder autrement le motif des filiations et la

⁹⁴⁴ VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines*, op. cit., p. 289.

⁹⁴⁵ Propos de Wajdi Mouawad pour le dossier pédagogique « Des Femmes » de la Comédie de Reims, saison 2011-2012. Ressource disponible en ligne, consultée le 14 septembre 2021 : http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/spectacle_vivant_comedie/Dossier_pedagogique_Des_femmes.pdf

⁹⁴⁶ Pour rappel, entre autres : confrontation de la grande et de la petite « histoire » à l'échelle de l'œuvre, mise en scène des traumas et création d'un théâtre pouvant se rapprocher du « théâtre-témoignage », dramaturgie de la violence, mise en place de narrations et d'un théâtre dit « épique », etc.

représentation du réel. Là où le dispositif du théâtre met en scène le motif généalogique et lui offre les possibilités de son déploiement (par les paroles et les corps des personnages / comédien.ne.s, mais aussi par son inscription dans des *topoi* d'écriture théâtraux et la manière dont il les renouvelle), « l'horizon de la poésie » vient ensuite lui donner une nouvelle profondeur, une prosodie particulière, une « distance » si l'on souhaite reprendre les termes du dramaturge, sensible dans le langage. Le dispositif dramatique et l'écriture poétique sont alors complémentaires, et non plus opposés. Le premier donne au motif des filiations la possibilité de son déploiement, il le met en scène et permet aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s de se nourrir de cette approche. La tonalité poétique de la dramaturgie lui donne, quant à elle, un nouveau souffle, une nouvelle profondeur grâce au langage qui, par la création d'une « nécessaire harmonie », saisit le public différemment et propose de nouveaux codes de représentation, à l'intérieur même du dispositif théâtral. Ces derniers sont par exemple fondés sur des jeux d'images mentales, sur une musicalité particulière ou, au plateau, entre autres, sur l'utilisation de nouveaux matériaux tels que la peinture. La poésie apparaît même comme une *nécessité* pour pallier l'horreur et le manque. Elle devient ce qui maintient, pourrait-on dire, les personnages en vie⁹⁴⁷. En ce sens, il est possible de penser à *Tous des oiseaux*, pièce dans laquelle la soldate Eden convoque l'image du bougainvillier alors que son pays est en guerre et que Wahida, à qui elle s'adresse, est emportée avec Eitan dans la quête de ses origines :

« EDEN. Ah !... Merci ! La journée durant j'ai ramassé les cadavres, aidé les blessés. Il y avait un bougainvillier en fleur, rouge magnifique, et au milieu des cris, des hurlements, j'ai pensé à cette beauté dans la lumière du soleil, mais ce n'était rien ! Ni beauté, ni bougainvillier, mais restes ensanglantés d'un corps humain éparpillés contre les fils de fer barbelés. » (*Tdo*, p. 35)

Cette réplique est essentielle pour comprendre le besoin des insertions poétiques dans les textes de Wajdi Mouawad. Alors que les personnages sont blessés, et pour l'un d'entre eux, assassiné et démembré, une chose résiste néanmoins à la brutalité du réel : la possibilité, à travers leur regard et leur langue, de métamorphoser le réel et de faire advenir la poésie – ne serait-ce que l'espace d'un instant. C'est exactement ce qui se déroule ici : là où certain.e.s n'auraient vu que des corps meurtris, Eden aperçoit quant à

⁹⁴⁷ C'est aussi ce qu'affirme Céline Lachaud, en admettant que : « Pour le dramaturge québécois, la poésie est au cœur de tout et principalement du théâtre. C'est grâce à elle que les personnages prennent vie et peuvent ainsi évoluer. La poésie est selon lui une ligne d'horizon, un but à atteindre, une perspective que chacun doit impérativement saisir. », LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, op. cit., p. 154.

elle ce bougainvillier – et les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s s’imagineront chacun.e *leur* bougainvillier – qui estompe, par sa présence et de manière éphémère, la violence de la guerre. Comprenons-nous bien : il ne s’agit pas d’« euphémiser » la violence de la guerre par la poésie, ou de réduire cette dernière à un cliché, consistant à faire du poétique, dans le dispositif théâtral, un simple critère de « beauté ». Il paraît en effet plus fécond d’affirmer que la mention du bougainvillier et de sa couleur – renforcée par l’emploi de l’adjectif « magnifique » – met en avant le fait que, dans toute situation de désespoir, autre chose est possible. Le bougainvillier, en tant qu’objet poétique, nous semble-t-il, introduit une certaine *profondeur* dans le texte théâtral. Il le double d’une image et construit ainsi un rempart, pour le personnage mais aussi pour le public, afin de ne pas se laisser briser par l’absurdité et la violence du monde. L’arbre est cette « respiration » accordée à toutes et tous, et forme une rupture dans la narration de la violence permettant justement de « relever l’horizon de la poésie ». Le constat est d’ailleurs le même dans *Sœurs* même si sa présence ne paraît pas avoir la même signification. Geneviève Bergeron tente de lutter contre la perte de sa langue maternelle en se remémorant une phrase, sorte de ritournelle venue de l’enfance, qu’elle répète à plusieurs reprises, comme un refrain : « *Elle pense* : « Il y a assez de bleu dans le ciel pour en faire un habit de marin. » *Elle se déchausse*. » (*S*, p. 20) ou encore : « GENEVIÈVE BERGERON (*off*). Il y a assez de bleu dans le ciel pour en faire un habit de marin. » (*S*, p. 42) Cette phrase, qui autorise le rapprochement poétique du bleu du ciel et de l’habit de marin est une métaphore qui introduit la figure de la sœur disparue de Geneviève, Irène. Certes, toute métaphore n’est pas poétique, nous en convenons. Mais cette réminiscence devient ici le dernier écho de la langue maternelle du personnage après les politiques d’assimilation linguistiques anglophones. Là est la poésie : elle produit une image mentale qui connote, implicitement, la résistance du personnage qui refuse l’oubli de son passé et qui, par la référence à la couleur du ciel, offre au public une nouvelle signification, que le dispositif théâtral n’offre pas, ici en tout cas : celle du discours caché et implicite, introduisant, pour reprendre les termes de Wajdi Mouawad, « une distance à l’intérieur du texte », somme toute nécessaire. D’ailleurs, la protagoniste finit par dénoncer ouvertement les politiques d’assimilation linguistiques, puisqu’elles ont justement conduit sa mère à abandonner le français et, par conséquent, la poésie que cette langue pouvait charrier avec elle : « GENEVIÈVE BERGERON. [...] 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 [...]. » (*S*, p. 43) Notons le

reproche énoncé par cette dernière : en abandonnant le français, sa mère perdrait finalement, et à tort selon elle, « le bleu de son habit de marin ». L'image poétique prend de fait tout son sens puisqu'en la ré-énonçant tout au long de la pièce en français, malgré l'interdiction donnée à sa mère, Geneviève Bergeron tente, précisément par cette ritournelle, de ne pas se laisser écraser par les politiques coloniales. Ainsi s'évertue-t-elle à transmettre la force de son langage, certes parfois imagé, mais dont la portée souhaite surtout être celle de la révolte et de la résistance. Qu'il s'agisse donc du bougainvillier ou du bleu de marin, le langage poétique puise sa force dans cette capacité de non pas réenchanter le réel, mais de faire en sorte qu'il ne tombe pas non plus dans un complet désenchantement. La parole d'Eden le prouve par la pause qu'elle s'autorise, en observant le bougainvillier, tandis que Geneviève, quant à elle, prononce une parole métaphorique, qui se veut surtout une parole de résistance, d'opposition contre des systèmes de pensée discriminants, sinon dominants. Et c'est justement dans cette interrelation entre le texte et les lecteur.trice.s (ou le public) que le dramaturge et les comédien.ne.s sont si important.e.s. Ils apparaissent en effet comme celles et ceux qui *incarnent* cette poésie, ce nouveau souffle du texte théâtral pour le partager avec le plus grand nombre. D'ailleurs, Wajdi Mouawad écrit aux comédien.ne.s de *Forêts*, avant une représentation en mai 2006 :

« Tout artiste est comme ces lignes blanches au milieu de la route, tout créateur est un panneau posé au milieu de rien pour prévenir les virages. [...] Lorsque le temps est au soleil, lorsque la route est claire de lumière magnifique, lorsque le paysage de notre vie baigne dans la beauté, nous ne prêtons aucune attention à ces signes. Mais lorsque se lève la tempête, nous y confions notre existence, car ils restent notre seul recours pour nous permettre de rentrer enfin chez nous.

Je crois aveuglément au fait que le sillon creusé, que nous avons creusé, sera notre tombe : plus moyen de nous échapper de cette foi absolue que la poésie est une manière de tenir.⁹⁴⁸ »

La métaphore déployée par le dramaturge est relativement explicite : la poésie est un repère, un guide, une manière de « tenir » puisque nous sommes justement capables de l'éprouver dans les moments les plus difficiles de nos existences. C'est entre autres pour cette raison que Wajdi Mouawad a développé, tout au long de cette lettre adressée à ses acteur.trice.s, la métaphore météorologique. La poésie est en effet présente partout, quelle que soit notre humeur, mais n'est visible qu'au moment où nous avons l'impression de nous être enfoncé.e.s si loin dans « l'orage de notre vie », que tout semble perdu.

⁹⁴⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, op. cit., p. 73.

Toutefois, une seule manière de s'en sortir nous apparaît alors : suivre « les lignes blanches au milieu de la route », celles qui, seules, nous rendront la capacité de survivre et « de tenir ». Cette ligne blanche, pour revenir à Geneviève Bergeron, correspond par exemple à cette phrase ritournelle, inlassablement répétée, qui lui offre pourtant une posture de résistance. Cette dernière sera aussi une manière de mener à bien sa quête des origines, et de trouver un sens à la suite de son existence. Le texte théâtral fonctionne dès lors à l'aune de ce même procédé puisque l'artiste part du principe que certain.e.s spectateur.trice.s (ou certain.e.s lecteur.trice.s) seront à leur tour, en venant aux spectacles, aux prises avec « l'orage de leur propre vie » et que pourrait précisément se jouer dans ce rapport entre l'humain et le dispositif théâtral une relation faisant sens :

« Ce que vous faites dans *Forêts* relève de cette poésie. À quel manque d'amour la poésie prend-elle sa source ? Un spectateur seul, dans l'intimité cachée de sa relation avec le spectacle, serait en mesure de nous le dire. Alors ne tremblez pas et faites chaque soir, comme un acte aveugle, ce que vous croyez.⁹⁴⁹ »

Comprenons que chaque spectateur.trice aura sa propre lecture de la mise en scène de cette tragédie, au regard de son histoire, de son passé et de la situation dans laquelle il ou elle se trouve au moment de la représentation. Les mots de Wajdi Mouawad renvoient explicitement aux thèses soutenues par Jacques Rancière, que nous citons précisément, puisque la poésie établit une nouvelle relation (mais aussi un nouveau dialogue) entre le texte ou la mise en scène et les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. En conséquence, elle ne vient plus seulement du texte, et de sa capacité à faire coexister deux dimensions différentes du langage, mais s'exprime également par la capacité des comédien.ne.s d'incarner cette poésie par leur jeu, de la rendre vivante afin de la transmettre au public. Ainsi, et pour donner un exemple tiré de la trilogie *Le Sang des promesses*, nous pouvons très rapidement relire la lettre qu'adresse Nawal Marwan à son fils à la fin de la pièce. La mère des jumeaux déploie dans cette dernière toute une série de métaphores ou de comparaisons. Certaines servent à qualifier son fils :

« Je t'ai cherché en creusant sous la terre pour y enterrer mes amis morts,
Je t'ai cherché en regardant le ciel,
Je t'ai cherché au milieu des nuées d'oiseaux
Car tu étais un oiseau.
Et qu'y-a-t-il de plus beau qu'un oiseau,
Qu'un oiseau plein d'une inflation solaire ? » (*I*, p. 127-128)

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

D'autres caractérisent sa mémoire qui a tout simplement « explosé » (*I*, p. 128) ou encore sa relation avec ses enfants qu'elle rapproche de celle des mammifères : « Une louve défend toujours ses petits. » (*I*, p. 129) Plusieurs choses sont alors à analyser, à commencer par la « teneur » poétique de cette lettre à valeur de testament. Elle est en effet écrite en vers et multiplie les images (l'enfant devient oiseau), tout en témoignant d'une certaine prosodie, d'un certain rythme notamment rendus possibles par les anaphores « je t'ai cherché » ou les épiphores « oiseau(x) » qui créent un effet d'insistance sur la quête – vaine – de Nawal et le mouvement incessant de son fils, soumis à de constants déplacements. Mais ce testament s'équilibre, somme toute, entre ce langage poétique et un autre, qui relève davantage du *quotidien* (par l'évocation de la guerre civile qui ravage le pays de Nawal, et la mention des « amis morts »⁹⁵⁰). De plus, cette lettre est sur scène un monologue, déclamé par Andrée Lachapelle qui est certes à destination d'un comédien (celui qui incarne Abou Tarek), mais aussi de celles et ceux qui assistent au spectacle. Et c'est justement dans cette relation quasi triangulaire (le texte / la comédienne / le public) que se construit une nouvelle poésie, poésie du dialogue, de la transmission de la scène à la salle dont le contenu sera reçu d'une manière différente par chacun des membres de l'assistance. Toutes les métaphores et comparaisons déployées, mais aussi les effets de style et de rythme, seront alors autant « d'outils » à disposition des spectateur.trice.s pour que ces dernier.ère.s trouvent leur propre vérité mais aussi leur propre chemin grâce à la représentation. Certain.e.s seront en effet plus sensibles à la musicalité du texte, d'autres à la confrontation d'un langage imagé en même temps que brutal, plus « prosaïque », pourrait-on dire, etc. Mais, quoi qu'il en soit, le dramaturge et la comédienne deviennent, au plateau, ces « lignes blanches au milieu de la route » – au milieu de la scène, pourrait-on admettre – qui ouvrent l'espace d'un dialogue éphémère (équivalent au temps de la représentation) afin qu'adviennent de nouvelles manières de voir et de penser le réel. Nous pouvons dès lors bel et bien affirmer que les acteur.trice.s sont ici celles et ceux qui « relèvent l'horizon de la poésie.⁹⁵¹ »

⁹⁵⁰ La création théâtrale peut, selon Pascal Vacher, devenir une véritable « cérémonie poétique » en ce que le texte peut en effet développer de nombreux procédés afin de, justement, devenir poétique. Nous avons mentionné la disposition en vers et la coexistence, au sein d'un même extrait, de deux « dimensions du langage », l'une quotidienne, l'autre poétique. D'autres procédés peuvent également être mis en lumière, comme c'est le cas dans le théâtre de Martin Crimp : « [...] les répétitions verbales, le travail de précision (aussi bien de la part de l'auteur que du metteur en scène) pour définir les chevauchements de répliques et donc mettre en valeur les répétitions de termes de voix en voix, soit l'effet choral de la distribution de la parole, vont dans le sens de ce plaisir poétique. », VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines*, op. cit., p. 288.

⁹⁵¹ Il n'y a ici, en revanche, aucun rapport de domination entre le dramaturge et les comédien.ne.s qui auraient pour mission de sortir les spectateur.trice.s de leur « ignorance » en leur montrant, justement, la route à suivre.

I.2. Poésie et émotions : faire tomber le « mépris des vieilles lunes⁹⁵² »

Pour aller plus loin, il nous semble que poser la question de la poésie revient aussi, à notre avis, à poser celle de l'émotion au sein de la création théâtrale. On ne peut pas, et nous venons de tenter de le démontrer, réduire la portée poétique des tragédies de Wajdi Mouawad au développement des affects mais nous ne pouvons pas non plus, *a contrario*, passer cet enjeu sous silence. Pour ce faire, il semble nécessaire de clarifier deux points. Le premier est que l'introduction de la poésie dans le texte théâtral a souvent été controversée, à en croire les propos de Jean-Pierre Siméon, pendant ce qu'il nomme « les quarante glorieuses de la modernité (1960-2000) ». Le deuxième réside dans le fait qu'à cette même époque, émerge la condamnation du registre poétique comme l'une des origines de l'émotion au théâtre. Relisons, pour que cela soit plus clair, les affirmations du poète et dramaturge français :

« [...] On retrouve bien sûr la fameuse haine de la Poésie (avec la majuscule emphatique qui vaut dénonciation), formule qui a tôt fait de devenir un mot d'ordre. Si la poésie est décrétée inadmissible, ce n'est pas tant qu'elle suppose un pathos dans la langue mais qu'elle le révèle en l'homme, qu'elle révèle sa nature sentimentale, son aptitude aux larmes, sa propension à l'adhésion naïve aux événements de la vie (le ridicule d'un *je t'aime* consenti). [...]

Il est patent que le déni opposé, à partir des années soixante, à l'émotion poétique telle que l'entendait Reverdy, émeute intérieure et crue du sens, a, pour les gens sérieux, frappé d'anathème toute expression du sentiment dans l'art, désormais tenue pour l'effet d'un sentiment fade et poisseux, une mièvrerie, le symptôme d'un romantisme naïf, sinon benêt, une maladie infantile de la littérature. De là la suspicion généralisée à l'égard du pathétique et de la poésie dès lors qu'elle n'est pas seulement ce savant chahut dans la langue, affranchi de la tyrannie du sens, émancipé des affects primaires, la joie, la colère, la tristesse, l'angoisse ou l'émerveillement.⁹⁵³ »

L'extrait choisi demeure relativement long mais il paraît important de revenir sur ces problématiques propres au genre théâtral. Jean-Pierre Siméon soutient l'hypothèse (somme toute relativement subjective) que l'insertion de la poésie⁹⁵⁴ dans le drame est

Nous ne partons donc pas du postulat que l'écrivain serait celui qui possède le savoir tandis que le public formerait une masse indistincte de personnes venues recevoir un enseignement, une méthode pour « penser » grâce au texte théâtral ou sa représentation. Nous pensons plutôt, et c'est aussi en partie ce que nous avons tenté de démontrer, que le dramaturge se place davantage, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, en « maître ignorant » (plutôt qu'en « pédagogue abrutissant »). C'est-à-dire que sa création apprend peut-être quelque chose au public que lui-même ne sait pas (la manière dont Wajdi Mouawad pense son texte et les effets qu'il produira sur les spectateur.trice.s sera peut-être différente de sa réelle réception).

⁹⁵² SIMÉON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ? Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, op. cit., p. 9.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁹⁵⁴ Principalement entendue chez Siméon comme la voie d'accès privilégiée aux émotions / sentiments humains. Selon lui, la poésie permet de *révéler* l'humain, de lui faire prendre conscience de sa capacité à s'émouvoir. Cela

« décrétée inadmissible » puisqu'elle rendrait les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s finalement *conscient.e.s* de leurs émotions. L'intrigue qui se joue devant leurs yeux serait un moyen, entre autres par sa force poétique, de provoquer des émotions fortes (allant du rire aux larmes) et favoriserait par-là un rapport au texte davantage fondé sur la passion que sur la raison. De ce fait, ce que cet auteur nomme les « gens sérieux », c'est-à-dire une partie des théoricien.ne.s du théâtre et des dramaturges de la seconde moitié du XXe siècle, se seraient vivement opposé.e.s au déploiement de la poésie et de l'émotion dans le texte théâtral, jusqu'à créer un discours dominant qui consisterait à faire croire que le théâtre contemporain devrait davantage être pensé comme favorisant l'exercice critique de la raison⁹⁵⁵. D'ailleurs, le discours même des personnages peut également se faire le réceptacle de cette défiance envers la poésie et l'émotion, en témoigne la réplique de Stan (qui, peut-être, n'est autre que la voix du dramaturge ou du comédien lui-même⁹⁵⁶), dans la très récente pièce de Pascal Rambert : « STAN. – je crois que je suis submergé par quelque chose que je connais assez peu en fait l'émotion⁹⁵⁷ ». Il est donc difficile de nier que subsiste, dans le théâtre contemporain, une méfiance à l'égard de la poésie qui peut, en fonction de la définition qu'on lui applique, faire émerger nos émotions, ou permettre aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s de les conscientiser. Il serait pourtant faux de réduire les créations de notre époque à ce constat puisque, malgré tout, certain.e.s artistes

est certes une définition bien réductrice de ce qu'on pourrait appeler la « poésie » - et nous avons précédemment précisé qu'elle était aussi, chez Wajdi Mouawad, une manière d'introduire une profondeur au texte théâtre, en même temps qu'elle pouvait insuffler une certaine révolte et renouveler les interrelations entre le texte, le dramaturge et les spectateur.trice.s. Ici, et dans la suite du propos, nous nous concentrerons cependant sur cette nouvelle manière d'aborder la poésie (ou le registre poétique) comme une façon de travailler sur nos émotions, tout en dépassant les hypothèses de Jean-Pierre Siméon.

⁹⁵⁵ Cette affirmation est bien sûr à remettre en question et nous ne pouvons pas y adhérer pleinement. Néanmoins, Jean-Pierre Siméon se justifie et explique entre autres le rejet de la poésie et de l'émotion au sein du texte théâtral au regard de causes tant littéraires qu'historiques : « Le déni le plus constant et le plus affirmé dans l'expression littéraire et artistique contemporaine est à n'en pas douter celui opposé à la *part heureuse*, le « sentiment du oui » dont Julien Gracq [...] déplorait la perte, une perte qui signifiait pour lui la défaite de la poésie. Il est entendu, n'est-ce pas, qu'une compréhension objective, lucide et donc désillusionnée de la réalité interdit désormais et définitivement le chant, l'éloge, la célébration [...]. L'histoire (finie, donc péremptoire) a livré son verdict. Deux guerres mondiales, Auschwitz, la bombe atomique, le Rwanda, le sida, le terrorisme systématisé, il y a là en effet de quoi légitimer une neurasthénie collective, un désenchantement amer. », *ibid.*, p. 19-20. Confronté à la « perte » de la poésie et à l'apparente impossibilité de faire à nouveau communauté, le théâtre se serait davantage construit autour d'une production qui aurait amené à une « compréhension objective » du réel et de ses problématiques, laissant alors de côté l'émotion des spectateur.trice.s et allant à rebours, nous nous en doutons, des prescriptions aristotéliennes. Le théâtre dont parle ici Jean-Pierre Siméon est, nous semble-t-il, l'un des héritiers de celui de Bertolt Brecht qui, comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, a fondé une grande partie de sa création sur la mise en place d'effets de distanciation pour que, justement, son public favorise l'exercice de sa raison afin de comprendre, d'analyser et de critiquer ce qui se déroule devant ses yeux.

⁹⁵⁶ Nous souhaitons ici préciser que le personnage de Stan est joué, du moins lors de la représentation dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 2019, par Stanislas Nordey ; dramaturge et metteur en scène qui, précisément, se méfie de l'émotion dans le texte théâtral comme nous le préciserons à la page suivante.

⁹⁵⁷ RAMBERT, Pascal, *Architecture*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019, p. 72.

persistent à vouloir s'inscrire dans un théâtre où les affects sont partie intégrante du drame, en ce qu'ils lui donnent profondeur et vitalité. C'est précisément le cas de Wajdi Mouawad qui, en répondant à Sylvain Diaz, revient sur la démarche de Stanislas Nordey. Ce dernier souhaitait en effet monter *Incendies* au plateau sans provoquer aucune émotion :

« S.D. – Les émotions occupent pourtant une place contrastée sur la scène contemporaine, de nombreux artistes, à l'instar de Stanislas Nordey qui a pourtant mis en scène *Incendies*, s'en défiant : « Longtemps, dans les mises en scène, je me suis méfié de la question de l'émotion », confie-t-il à Frédéric Vossier.

W.M. – Lorsque Stanislas m'a dit qu'il voulait monter *Incendies*, je l'ai regardé de travers : s'il y a une pièce qui fait sortir les mouchoirs, c'est bien celle-ci ! Elle est pensée pour cela. Mais il m'a expliqué qu'il voulait la mettre en scène sans qu'elle provoque d'émotions. Je lui ai répondu : « OK, bonne chance ! » Il a lutté avec ses comédiens et avec lui-même pour ne pas pleurer, jusqu'à ce qu'il réalise que les larmes étaient écriture, étaient paroles, étaient la pièce. Autant ne pas la monter si c'est pour la vider de ses pleurs.⁹⁵⁸ »

Ce constat est sans appel : lire/voir *Incendies* revient à faire « sortir les mouchoirs », et provoque un geste émotionnel de la part du public qui, en toute logique, devrait se laisser aller aux pleurs – autant qu'aux rires. Le projet de Stanislas Nordey était dès lors, dès sa conception, voué à l'échec et ce, à nouveau, pour deux causes principales. La première, rappelons-le, est que l'œuvre d'art demeure, toujours dans la perspective où elle rendrait possible l'émancipation des spectateur.trice.s, autonome. De ce fait, même si le directeur artistique du TNS avait souhaité « vider » le texte de Wajdi Mouawad de tout *pathos*, il aurait pu se confronter à autant d'échecs qu'il y a de spectateur.trice.s. En effet, chacun ou chacune aurait pu trouver une raison d'être ému.e, de se sentir bouleversé.e⁹⁵⁹ ou, à l'inverse, de rire lors des premières tirades de Simon qui insulte sa mère dans un mélange de joul et de « français standard ». Car il serait d'ailleurs faux de réduire la question de l'émotion à celle des larmes : les affects concernent autant les pleurs que les rires, et il faut dire que les textes de Wajdi Mouawad peuvent prêter à l'humour et à la dérision. Qui

⁹⁵⁸ DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, op. cit., p. 68-69.

⁹⁵⁹ Précisons ici, et cela sera valable pour l'ensemble de notre propos, que le « bouleversement » n'est pas, en tant que tel, une émotion mais qu'il est provoqué, selon nous, par la présence de cette dernière. Pour le dire autrement, il y a bouleversement car il y a, en amont, la présence de l'émotion. Nous le précisons puisque cette pensée s'éloigne relativement de celle de Sylvain Diaz qui affirme, dans l'un de ses articles, appuyé des propos de Wajdi Mouawad, le fait suivant : « Cette réticence à nommer ce qui est éprouvé au cœur de l'œuvre est peut-être renoncement à dire l'émotion [...]. Wajdi Mouawad déploie-t-il [d'ailleurs] un discours relatif aux « choses qui génèrent de l'émotion mais qui ne sont pas directement de l'émotion : ce sont l'ébranlement, le choc, le bouleversement » - liste à laquelle on pourrait ajouter, prenant acte de l'exhaussement lexical de ce motif dans l'ensemble de l'œuvre (tant les pièces que les romans), la « vibration ». », DIAZ, Sylvain, « Poétique de la vibration dans le théâtre de Wajdi Mouawad », DUPOIS, Gaëtan, LLOZE, Evelyne, *Penser le théâtre contemporain*, op. cit., p. 45.

plus est, l'échec du projet de Stanislas Nordey était sans doute prévisible à cause de l'intention même, pourrait-on dire, du texte du dramaturge libano-québécois. Ce dernier l'avoue lui-même : cette pièce est justement écrite pour créer de l'émotion, pour obliger le public à se sentir bouleversé et à ne pas ressortir indemne du spectacle. C'est d'ailleurs le principe premier du projet artistique de Wajdi Mouawad qui, sans se réduire aux pièces de sa tétralogie, affirme : « [...] je ne crois pas ça vaille la peine de se déplacer au théâtre si ce n'est pas pour être bouleversé. [...] Et l'émotion a bien quelque chose à voir avec la combustion, avec le bouleversement, la transformation.⁹⁶⁰ » L'auteur s'inscrit ici à rebours de toute une tradition de dramaturges et de metteurs en scène – de Bertolt Brecht à Stanislas Nordey ou Mohamed El-Khatib qui incarnent entre autres aujourd'hui, nous semble-t-il, cette mise à distance (ou cette remise en question) de l'émotion dans le drame⁹⁶¹ – afin de faire du principe des passions un moteur de création. En ce sens, et si nous souhaitons revenir aux relations qu'entretiennent poésie et émotion, affirmons que les tragédies de la filiation ne cherchent pas tant à développer les affects afin que les membres du public puissent mettre à distance ce qu'ils voient mais plutôt pour qu'ils puissent comprendre qui ils sont pour, encore une fois, interroger leur propre existence. C'est dans cette « relecture » du réel, par le biais de la charge émotive, que se joue cette « combustion » et cette « transformation » dont parle Wajdi Mouawad. La force poétique des fables ainsi que le déploiement des affects se proposent en effet comme différentes manières de proposer une lecture plurielle et mouvante du réel. Nous l'avons déjà précédemment exprimé : telle personne sera plus sensible à telle image, tandis que telle autre se sentira plus concernée par telle situation, provoquant telle émotion, etc. Le théâtre devient un art par lequel chacun.e peut être bouleversé.e à sa manière, en fonction de son histoire et de la réception qu'il fera du texte et de la mise en scène. Ainsi s'agit-il de faire « tomber le mépris des vieilles lunes », pour paraphraser Jean-Pierre Siméon, au profit d'une réflexion plus favorable à la poésie et aux affects dans le théâtre francophone contemporain. Et c'est dans le prolongement de ces hypothèses, nécessairement

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁶¹ Nous faisons ici par exemple référence à *Je suis Fassbinder* de Stanislas Nordey et Falk Richter qui, selon Wajdi Mouawad, vise à « disperse[r] les émotions », *ibid.*, p. 71. Mohamed El-Khatib incarne aussi, à notre avis, cette dramaturgie qui interroge la question des affects, comme c'est le cas de *Finir en beauté*, pièce dans laquelle l'auteur raconte la mort de sa mère en mettant constamment à distance les spectateur.trice.s jusqu'à les rendre très mal à l'aise (distribution dans la salle, par exemple, du certificat de décès par le comédien lui-même, qui sort donc de la scène ; diffusion télévisée, depuis la morgue, du cadavre de la défunte, etc.) Le recours aux émotions est donc dans ces deux exemples questionné et mis à distance – ce qui ne signifie pas qu'il disparaît – mais plutôt qu'il est pensé dans l'optique de faire réfléchir le public, de créer un « espace » critique entre la scène et la salle, et non pas de le laisser se faire submerger par ses affects.

subjectives, que nous prenons le parti d'inscrire, dès à présent, notre réflexion. Car nous sommes intimement persuadés et, de toute manière, Wajdi Mouawad l'avoue lui-même, que son théâtre est un théâtre de poésie et d'émotions qui a pour principal enjeu, si ce n'est de « transformer », au moins de provoquer un bouleversement qui conduira à la remise en question « organique » de chaque membre du public, notamment par la représentation des relations transgénérationnelles.

De ce fait, il nous faut ajuster notre réflexion à la problématique des filiations en ce qu'elle est, semble-t-il, un motif dramatique structurant de l'esthétique du dramaturge. Ce dernier donne d'ailleurs à son texte une teneur poétique visant, bien sûr, à décupler les sensations de son public. C'est par exemple le cas dans *Tous des oiseaux*, pièce qui raconte, nous le savons, la progressive découverte, par Eitan et Wahida, des traumas familiaux des Zimmerman. Le coup de théâtre de la pièce correspond au moment où les non-dits sont enfin verbalisés et où l'on apprend que David, son père, n'est pas le Juif qu'il croyait être mais qu'il est plutôt un Arabe, recueilli par son propre père en Palestine. Cette révélation, racontée sous la forme d'un aveu, fonctionne comme le catalyseur des émotions du public qui, dans cette longue réplique et par sa teneur poétique, voit ses affects sollicités. Cela s'explique par le contexte du récit tenu par Etgar, le grand-père. En effet, le début de son discours commence simplement par planter le décor – celui de la guerre et donc, par extension, de l'horreur : « ETGAR. [...] Pendant la guerre contre les Arabes, en 67, on nous avait envoyés vider un village palestinien. [...] On arrive et on commence. Maison par maison. » (*Tdo*, p. 75) Cette prise de parole, relativement elliptique, laisse pourtant imaginer le pire : il semblerait que nous soyons confronté.e.s, ni plus ni moins, à une purge ethnique puisque l'enjeu de cette mission est de « nettoyer » un village arabe. Toutefois, le motif « poétique » apparaît rapidement et fonctionne comme une pause dans la narration de l'horreur : « ETGAR. [...] Au bout de quelques heures, je me retrouve devant une maison avec un immense figuier, je m'en souviens encore parce qu'on s'était arrêtés et on avait mangé ses fruits. » (*Tdo*, p. 75) La mention du figuier nous rappelle le bougainvillier que décrivait précédemment Eden. L'arbre – le recours, donc, à la référence bucolique – se présente effectivement comme un motif poétique en ce qu'il introduit une pause dans le récit de guerre, un ancrage dans l'intériorité du personnage qui nous livre ses souvenirs, ses perceptions intimes de ce moment. De plus, et nous nous en doutons, cette description va progressivement autoriser l'introduction de la découverte du bébé (David, le père d'Eitan). À partir de là, le récit est

construit autour d'une alternance entre le souvenir atroce de la guerre, et le souvenir apaisé, presque poétique de la découverte filiale. Le grand-père raconte alors :

« ETGAR. J'entre, je longe un petit corridor [...]. *J'entends un bruit*, comme un souffle, une respiration, c'était à peine *perceptible*. Je m'approche, j'ouvre les battants de l'armoire [...]. Sur la première étagère, la plus basse, il y avait une boîte que l'on utilise pour les bottes, elle n'avait pas de couvercle, je la *tire* vers moi et je *regarde* dedans. Un bébé. Tu m'*écoutes* ? Un bébé enveloppé dans un keffieh. [...] Un petit fellah palestinien. Je ne sais pas combien de temps je suis resté à genoux à le *regarder* dormir, ce bébé tout seul au milieu de son village en feu. J'ai *pris* la boîte et je suis ressorti. Dehors, j'ai demandé à mon chef ce que je devais faire, il m'a *dit* d'apporter l'enfant à l'hôpital avec les blessés. En chemin, le bébé a ouvert les yeux, on s'est *regardés*, il n'a pas pleuré, il n'a pas eu peur, il me *fixait* et je le *fixais*. J'étais assis à l'arrière du camion militaire, la boîte posée sur mes genoux et mon visage penché sur son visage. On va retrouver ta mère. Je le lui ai dit en allemand. Je me suis mis à pleurer. Qu'est-ce que je pleurais ? Je ne pourrai te le dire, mais il aura suffi de ce petit trajet pour que ma vie soit transformée. » (*Tdo*, p. 76. Nous soulignons.)

Ce récit, nous l'avons déjà précisé dans la première partie de cette thèse, est un témoignage vraisemblablement écrit pour rendre compte des horreurs commises pendant la guerre des Six Jours, dont il est ici question. Mais, plus encore, il se présente surtout comme une manière de bouleverser le spectateur, et de faire du motif des filiations une réflexion quant au fait historique. Pour ainsi dire, ce passage n'est pas tant poétique parce qu'il développe de nombreuses images et métaphores (bien que nous puissions souligner la comparaison qui ouvre l'extrait), mais plutôt car il introduit une pause dans la narration de l'horreur. Il modifie, progressivement, la perception qu'a le public de cette guerre, notamment par cet aveu de rencontre et de filiation. En effet, la guerre des Six Jours n'est pas uniquement descriptible par l'évocation du sang et de l'horreur, mais peut aussi être ponctuellement dépeinte par quelques moments d'humanité (et nous savons que chaque guerre comporte, très précisément, ses moments d'humanité et de fraternité) dont Etgar se fait tout à la fois le témoin et le dépositaire. Cette poétique de la rencontre trouve d'ailleurs son paroxysme dans le *topos*, cher à Wajdi Mouawad, de la promesse : « On va retrouver ta mère », prédit Etgar avant de préciser : « Je le lui ai dit en allemand. » C'est au milieu d'un village en feu, d'un pays dévasté par la guerre, qu'une promesse s'énonce, transmise dans la langue maternelle du soldat, acte fondateur d'une nouvelle transmission par-delà l'horreur. À ce moment se joue aussi le nouvel enjeu poétique et « émotionnel » de l'extrait : être capable pour un personnage, en toute circonstance, d'aller à la rencontre de l'ennemi et de pouvoir l'accueillir en son sein, d'être en mesure de lui transmettre sa

langue natale si ce dernier est innocent⁹⁶². Le caractère poétique de cette rencontre est également renforcé par une description particulièrement sensorielle, créant ce que Wajdi Mouawad nomme « un espace de vision⁹⁶³ ». Remarquons alors le lexique propre à la vue, qui invite le public à voir, à imaginer concrètement ce que le personnage raconte : « je regarde dedans », « le regarder dormir », « on s'est regardés », « il me fixait et je le fixais », etc. Nous pouvons aussi noter celui de l'ouïe et du toucher : « j'entends un bruit », « c'était à peine perceptible », « Tu m'écoutes ? », « je la tire », etc. Le témoignage est saturé de références sensorielles, créant bel et bien, dès lors, un espace de vision, c'est-à-dire un lieu depuis lequel les spectateur.trice.s (ainsi que les lecteur.trice.s) sont capables, par la force descriptive du récit, d'imaginer et de voir, à leur tour, ce que Etgar aperçoit de ses propres yeux. Et c'est grâce à cette capacité, pour chacun.e, d'être en mesure de se mettre à *place du personnage* (sans peut-être jamais n'y parvenir totalement, mais qu'importe) que s'effectue le rapport émotif de la représentation. Grâce au récit poétique intime du personnage, à sa volonté de finalement convoquer des images (puisque'il y a « vision »), par la caractéristique sensorielle de sa narration, le public est en mesure d'être touché, affecté, voire bouleversé par ce qui se joue devant ses yeux : la découverte d'un orphelin au beau milieu d'une guerre. Car si la description d'Etgar ne rend pas réellement compte de la barbarie de ce conflit, d'aucuns pourraient tout de même l'imaginer et se laisser aller à leurs propres émotions au regard de celles ressenties par le personnage qui concède avoir pleuré, à la fin de sa réplique, tantôt sous la forme d'une phrase assertive, tantôt sous la forme d'une modalité interrogative. Certain.e.s spectateur.trice.s ressentiront alors probablement de la tristesse pour cet enfant, d'autres de la compassion pour le père, d'autres, encore, de la colère et de la révolte contre la guerre, etc. Admettons ici qu'il y aura autant d'émotions que d'individus présents dans le public mais que c'est justement grâce à cette multiplicité des affects que vit le théâtre (car si nous ne pleurons pas toutes et tous pour les mêmes raisons, nous le faisons néanmoins

⁹⁶² Cette poétique de la rencontre avec l'ennemi est réaffirmée par le dramaturge lui-même qui explique dans la plaquette de présentation de *Tous des oiseaux*, montée au TNP, en 2018 : « Sans le préméditer, lorsque j'ai commencé à écrire du théâtre, je me suis obstiné à créer des personnages qui étaient justement ceux que l'on m'avait fait haïr en leur donnant les plus beaux rôles, en faisant d'eux *les vecteurs des plus fortes émotions*. [...] 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 propre tribu. » Nous soulignons.

Ces propos peuvent aussi être retrouvés sur le site théâtre-contemporain.net : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/tous-des-oiseaux/ensavoirplus/idcontent/82701>

⁹⁶³ Wajdi Mouawad parle lui-même du théâtre comme d'un « lieu de vision » dans le dossier de presse de sa dernière mise en scène de *Littoral* au théâtre de la Colline, p. 3. Ressource en ligne : https://www.colline.fr/sites/default/files/dp-au-point-du_jour_def.pdf, consultée le 20 septembre 2021.

au même moment, devant les mêmes situations que propose Wajdi Mouawad⁹⁶⁴). Par conséquent, si le texte fait naître des émotions, c'est aussi pour que ces dernières soient plurielles afin que chacun.e puisse interroger, à sa manière et en fonction de son histoire, le monde dans lequel il vit pour peut-être, qui sait, en déplacer les lignes de forces. Le dramaturge libano-québécois semble vouloir le signifier, d'ailleurs, lorsqu'il admet que l'émotion a quelque chose à voir avec la « transformation », dans les propos que nous citons précédemment. Le théâtre peut dès lors être comparé à l'aurore, selon d'autres termes de l'artiste, puisqu'il apporte avec lui, tout comme le lever du jour, une époque nouvelle (l'espoir du public, sa nouvelle lecture du monde après la représentation) en faisant mourir l'ancienne (celui de la guerre et de la barbarie) :

« [...] l'aurore est ce moment où la promesse d'un recommencement fait entendre sa rumeur lointaine. [...] L'envie d'un jour qui n'a pas encore débuté mais qui point déjà, un jour d'où l'on pourra repartir d'un pied nouveau, revigoré, encouragé dirait-on par la teneur des rêves nocturnes, avec la conviction que quelque chose est encore possible. [...] Ce sont là des notions qui sont propres à la poésie et au langage, donc au théâtre dont la définition est entièrement adossée au mystère de la mort. [...] Lieu de sacrifice et lieu de vision. Après ces deux mois de confinement, le théâtre se doit donc d'être visionnaire devant les sacrifices qui ont eu lieu, le tenter du moins.⁹⁶⁵ »

Wajdi Mouawad confirme ce que nous venons de démontrer, le théâtre est le lieu de la promesse : celle des lendemains nouveaux (et, pour l'appliquer à *Tous des oiseaux*, cela concerne aussi le serment passé entre Etgar et le bébé puisque le premier promet au second de retrouver sa mère), mais aussi de celle du bouleversement du public, à présent prêt à repenser le monde. Si le théâtre est visionnaire, c'est donc en partie grâce à sa capacité d'émouvoir celles et ceux qui viennent assister à ses représentations. Nous pouvons en ce sens admettre que l'émotion a fondamentalement un pouvoir de « renégociation » du réel, qu'elle n'est pas simplement mièvreries et tièdes larmes, mais qu'elle pousse à une lucide réflexion et, plus encore, à la contestation, voire à la résistance⁹⁶⁶.

Venons-en alors à notre second exemple, qui fonctionne presque de la même manière, sans pour autant provoquer les mêmes affects. Nous le trouvons dans *Forêts*. Il

⁹⁶⁴ Il confie lui-même à Sylvain Diaz vouloir proposer un théâtre qui « rassemble » les émotions des spectateur.trice.s, plutôt que de les disperser. DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, op. cit., p. 71.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ Pascal Vacher le confirme d'ailleurs lorsqu'il écrit, et à juste titre selon nous, qu'il n'y a « aucune incompatibilité entre la lucidité et la participation émotionnelle » des spectateur.trice.s. VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales*, op. cit., p. 261.

s'agit du témoignage de Samuel qui narre, à partir des propos de son père, la mort de Damien, assassiné par un nazi au détour d'une rue :

« SAMUEL. Son père m'a tout raconté. Il n'a rien pu faire. *Il les a vus*, de loin, sortir Damien dans la rue, le frapper puis le plaquer contre le mur. *Il a vu* les passants s'arrêter et lui, le père, passant parmi les passants, faisant semblant de rien, semblant d'être là par curiosité, par hasard, *il a vu* son fils relever la tête, *il l'a vu* essuyer le sang qui lui sortait de la bouche, *il l'a vu* regarder devant lui et soudain, comme une seconde qui interrompt son cours, entre le tic et le tac, leurs regards se sont croisés. Père et fils. Et là, dans cet incroyable soleil de janvier, ils se sont souri. [...] Puis, de nouveau, l'officier a frappé, puis frappé encore, exigeant du fils le nom de code de son père, de sa mère, les cachettes, les secrets, les réseaux, les noms et les circuits. Et le fils, toujours, souriait d'un sourire qui semblait dire, de loin : « Merci pour tout, mon père, pour cette vie fabuleuse, cette vie douloureuse, pleine de lumière. Tu vois ? Je ne te trahirai jamais. » L'officier a tiré trois balles à bout portant. [...] [L]a dernière, il a voulu la tirer dans le sourire de Damien, son grand sourire d'enfant, mais l'enfant déjà avait réussi à cracher au visage de son bourreau avant de tomber au pied du mur et tombant au pied du mur, il tombait, à jamais, dans le chagrin de son père qui, passant parmi les passants, a dû faire semblant que cela, pour lui, n'était rien, qu'un terroriste de plus, un voyou, un renégat, un scélérat, une racaille, une canaille, un salaud. » (F, p. 141-143. Nous soulignons.)

Ce témoignage, sans doute l'un des plus forts de la dramaturgie mouawadienne met en place, à son tour, un espace de vision pour que le public puisse très concrètement se représenter la scène. Cet espace est construit grâce au syntagme verbal « il (les/l') a vu(s) », répété à plusieurs reprises, de manière anaphorique. Ce procédé vise à inclure chacun des membres présents au spectacle pour que toutes et tous puissent imaginer et visualiser, depuis leur siège, le meurtre ici raconté. Cependant, cet « espace de vision » fonctionne comme par effet de zoom, ce qui permet de se rapprocher du visage de Damien qui, pourtant frappé à bout portant, prend le temps de regarder son père et de lui sourire, comme pour le remercier. Cette introduction du motif filial vient bouleverser les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s qui ne voient plus seulement dans cet assassinat celui d'un jeune homme, mais plutôt l'exécution illégitime d'un fils devant son père. Cela modifie, à notre avis, la façon dont le témoignage de Samuel nous parvient. Nos émotions sont décuplées, un sentiment de profonde colère et d'effroi nous habite, accentué par cette expression, qui revient à deux reprises, à la manière d'un refrain au sein d'un poème : « (et) le/son père (qui), *passant parmi les passants* [...] ». Cette petite ritournelle, finalement, insiste sur l'incapacité du père à faire quoi que ce soit – notamment sauver la vie de son fils puisqu'il est censé n'être qu'un passant, un badaud parmi tant d'autres. Wajdi Mouawad est donc conscient, nous en sommes persuadé, que l'alternance entre la violence de l'Histoire et les derniers moments de solidarité produit un contraste, une sorte de décalage visant à surprendre le public et à stimuler ses affects. Néanmoins, il n'est pas

question de présenter une action que l'on pourrait qualifier de pathétique⁹⁶⁷, mais plutôt une *description* qui vient éveiller un sentiment d'empathie mêlé à une profonde colère. Par l'effet de ces deux émotions, il est finalement question d'inviter celui ou celle qui regarde à reconsidérer la manière dont il perçoit, d'une part, le fait historique et de provoquer, d'autre part, des questionnements plus éthiques⁹⁶⁸, pourrait-on dire, qui sont ceux de la justice et de la liberté. Car ce sont *a priori* les desseins cachés de ce témoignage : interroger le public et l'amener à se poser, entre autres, les questions suivantes : suis-je libre, même si la loi me le permet, même si cela est *légal*, de tuer une personne car cela (me) semble *juste* ? Ou alors, dois-je répondre à d'autres principes, correspondant à ceux de l'éthique, afin de considérer la vie de chaque personne comme égale à la mienne⁹⁶⁹ ? Ces problématiques, qui ne sont qu'un échantillon de celles qui sont possibles après la lecture de cet extrait, ont au moins le mérite de démontrer que le témoignage de Samuel n'est pas simplement une narration qui va de la scène à la salle. Il s'agit surtout d'une parole qui, en réveillant les émotions des spectateur.trice.s, les invite à interroger leur place dans la société et, plus profondément encore, les maximes de leurs actions, leur sens de l'éthique. Le théâtre de Wajdi Mouawad interroge les humains, car l'émotion n'équivaut pas à l'aliénation, n'en déplaît à certain.e.s⁹⁷⁰, mais induit une remise en question ontologique, et une réflexion sur les notions de justice, d'éthique et de liberté individuelle. Ce théâtre, selon nous, éveille précisément *le sens de l'humain*, oblige celles et ceux qui assistent à la représentation à questionner leurs propres relations

⁹⁶⁷ Contrairement à d'autres descriptions, comme celle du massacre des camps dans *Incendies*, il n'est ici pas question de tirer les larmes du public, ou d'uniquement provoquer en lui un sentiment de pitié. Le lexique employé et la manière dont est écrite la scène le prouvent. À notre avis, il s'agit davantage d'amener les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s à une considération éthique par la peinture d'une scène révoltante.

⁹⁶⁸ Nous réfléchissons ici au terme d'« éthique » dans sa définition la plus simple, telle que proposée par le dictionnaire de l'Académie française : « Qui a rapport aux conduites humaines et aux valeurs qui les fondent. » Ressource en ligne, consultée le 22 septembre 2021 : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E2876>

⁹⁶⁹ Ces interrogations font écho aux exclamations du Monstre d'Edward Bond, qui dans *Rouge noir et ignorant*, hurle : « Le monde n'est pas juste ! / La justice est faite par les gens ! / Si je fais ce qui est juste, j'ai la force de mille hommes ! » BOND, Edward, *Pièces de guerre – Une trilogie*, tome I et II, traduction Michel Vittoz, L'Arche, Paris, 1994, p. 31. Sont ici mis en scène des principes éthiques qui devraient être discutés par les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s à la suite de la lecture ou de la représentation : qu'est-ce que la justice ? Est-elle construite par l'état de droit ou par les humains eux-mêmes, notamment par leurs actions ? Sommes-nous libres de décider de ce qui est juste ?, etc. Ces questionnements, très larges et relevant justement de l'éthique, sont autant de pistes de réflexion proposées par le drame qui, à aucun moment, ne semble lui-même apporter de réponse (en tout cas dans le théâtre de Wajdi Mouawad). C'est donc aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s de le faire eux/elles-mêmes.

⁹⁷⁰ Et nous rejoignons tout à fait, en ce sens, les propos de Pascal Vacher qui affirme : « L'émotion que ressent le spectateur face à tous ces actes – ou plutôt que j'ai ressentie et que je suppose partagée par d'autres – est de l'ordre de l'effroi. Mais cet effroi, aussi fort soit-il, n'annule pas le sentiment de révolte qui naît à la suite du spectacle de ces événements. L'émotion [...] ne nous aliène pas mais déclenche en nous un frisson d'horreur [...]. L'émotion du spectateur ne saurait relever ici de l'identification aliénante telle qu'elle a été décrite et combattue par Brecht, car la révolte est bien une réaction consciente. Preuve si besoin en était que l'élément suscitant l'émotion a autant d'importance que l'émotion elle-même pour en définir la nature. », *ibid.*, p. 263.

avec autrui, avec la société dans laquelle ils et elles vivent, voire avec l'Histoire, leur passé pour, *in fine*, et pour reprendre les termes de Wajdi Mouawad, sortir de la représentation « avec la conviction que quelque chose est encore possible ». Ce « quelque chose » est peut-être le monde de demain, un monde dans lequel les individus, grâce au théâtre et, plus largement, à l'art, seront en mesure de comprendre le danger qui peut les cerner car, nous le savons aujourd'hui plus que jamais, l'Europe n'est pas à l'abri des totalitarismes et des violences de masse. C'est aussi, en partie, le sens que donnait Antonin Artaud à son théâtre de la cruauté et que nous prenons plaisir à citer :

« En d'autres termes, le théâtre doit poursuivre, par tous les moyens, une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c'est-à-dire de l'homme, considéré métaphysiquement. Ce n'est qu'ainsi, croyons-nous, qu'on pourra encore reparler au théâtre des droits de l'imagination. Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité.⁹⁷¹ »

Nous reviendrons à plusieurs reprises sur cet extrait qui, à notre avis, est riche de significations. Concentrons-nous ici simplement sur la définition du théâtre qu'entend défendre l'essayiste français. Selon ce dernier, la création théâtrale ne doit pas uniquement appeler à une remise en question dite « objective » du monde, mais doit surtout questionner ontologiquement celles et ceux qui le lisent ou y assistent. Car penser la charge poétique du texte théâtral, ou sa capacité à développer les émotions du public n'a aucun sens si ces dernières sont incapables, à leur tour, de provoquer une remise en cause « organique » des hommes et des femmes. Si Antonin Artaud souhaite accorder davantage de place à ce qu'il nomme justement la place « poétique » (et non « politique ») de l'homme dans la cité, c'est car le théâtre doit s'adresser à nos nerfs et à notre cœur, à nos capacités émotionnelles, et pas qu'à notre raison. Le langage (surtout celui de la mise en scène) serait une manière, pour l'écrivain, de renouer avec une dimension presque sacrée de l'art théâtral, qui toucherait à des questionnements philosophiques et ontologiques conduisant les spectateur.trice.s, par l'expression de leurs affects, à repenser leurs relations avec le monde. Il ne s'agit pas ici de faire des membres du public les nouveaux hérauts du politique, mais de les amener, par leur émancipation, à réfléchir à leur position dans le réel à travers leurs émotions et l'expression de leur subjectivité. C'est en ce sens que se joue le positionnement poétique imaginé par Antonin Artaud, nous

⁹⁷¹ ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 140.

semble-t-il. Car les espaces de vision participent à une relative porosité des frontières entre la scène et la salle qui oblige chacun.e des spectateur.trice.s, dans un ensemble d'interrelations, à renégocier son rapport au réel au regard de ses émotions, de son vécu et de sa réception du message théâtral, évidemment poétique. Il faudra donc, enfin, comprendre que cette renégociation subjective de la réalité peut pourtant, aussi, conduire à une redéfinition totale de la collectivité. Et c'est logiquement sur ce rapport entre l'individu et le collectif qu'il faudra porter attention dans la suite de ce propos.

I.3. Émancipation des spectateur.trice.s et communauté : dépasser les paradoxes du théâtre contemporain à travers le motif des filiations

Il paraît toutefois important de dépasser le propos de Jacques Rancière qui développe, dans ses hypothèses du *Spectateur émancipé*, une conception du théâtre qui fonctionnerait principalement autour de relations entre un individu et les actions qui se jouent devant lui⁹⁷². Car, il paraît difficile d'évacuer totalement la fonction dite « communautaire » du théâtre parce que les situations mises en scène sont aussi adressées à la collectivité : les membres du public se tiennent bien ensemble, au même moment, dans un même espace. D'ailleurs, Nicole Loraux laisse entendre elle-même ce paradoxe, en énonçant toujours, dans son essai critique, l'affirmation suivante : « L'intelligence de la tragédie grecque commence par celle du *theatron*, c'est-à-dire le théâtre à la fois comme lieu et comme collectivité assemblée, dans l'espace civique et dans le temps de la cité.⁹⁷³ » Est alors ici soulignée l'idée que la représentation théâtrale ne peut simplement être appréhendée par le prisme d'individualités éparses. Car, dès la tragédie antique, il a longtemps été considéré, comme le laisse entendre le propos de Nicole Loraux, que le théâtre était un art réellement utile à la cité et à la collectivité en ce qu'il permettait la purgation *commune* des passions. En ce sens, voir représenter, entre autres, les grands mythes sur scène aurait été une manière pour les Grecs de repenser *collectivement* leurs relations en tant qu'individus, certes, mais aussi en tant que citoyens (se jouerait certainement ici, par conséquent, la dimension plutôt politique de la tragédie antique, nous y reviendrons dans le prochain chapitre). D'ailleurs, cette tradition d'un art s'adressant à toute une communauté est reprise, dans un autre contexte, par Jacques

⁹⁷² Nous l'avons déjà précédemment souligné, et cela rejoint aussi, entre autres, les thèses de Nicole Loraux qui, déjà au regard de la tragédie grecque, concédait : « La pertinence de la notion aristotélicienne de purgation, pour qui veut comprendre le genre tragique, se déploie moins sur le plan du public comme collectivité civique qu'au niveau du spectateur comme individu : en quelque sorte, les gradins du théâtre isolaient au lieu de rassembler, *to theatron* ne désignait pas une collectivité. ». LORAUX, Nicole, *La Voix endeuillée*, op. cit., p. 126.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 28.

Rancière qui déclare, à son tour, que depuis « le romantisme allemand, la pensée du théâtre s'est trouvée associée à cette idée de la collectivité vivante.⁹⁷⁴ » Ces deux bornages chronologiques, pourrait-on dire, tels que proposés par Nicole Loraux et le philosophe français paraissent utiles afin d'affirmer l'existence d'une pensée relativement consensuelle quant à la possibilité d'un théâtre qui, en s'adressant tout de même à chacun des individus présent dans le public, est aussi en mesure de construire un propos adressé à la collectivité, qui va même jusqu'à devenir « vivante ». Comprenons -là que les spectateur.trice.s deviennent des interprètes actif.ve.s et ne se contentent pas, de fait, d'une posture passive pendant que se joue le drame. Cette légère mais utile recontextualisation nous autorise à inscrire Wajdi Mouawad dans cette dynamique, qui consiste à faire de la représentation du drame un « liant » social, une manière d'unifier et de rapprocher les individus d'une même communauté, certes éphémère, puisqu'étant constituée des membres du public. À ce propos, ce dernier avoue à Sylvain Diaz, lors de leur entretien :

« Je viens d'un pays qui, en termes d'éclatement et de diversité, est exemplaire : dix-neuf communautés 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 des histoires 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. » La mère dit souvent cette phrase, qui est pour moi la phrase du théâtre.⁹⁷⁵ »

Dès lors, écrire un texte et le mettre en scène n'est pas tant destiné à un ensemble éparpillé d'individus mais semble plutôt s'adresser, pour Wajdi Mouawad en tout cas, à la collectivité. En effet, puisqu'exilé d'un pays géographiquement morcelé et politiquement divisé par les communautés religieuses, ce dernier souhaite créer un nouvel espace de partage(s) qui serait, précisément, celui du spectacle⁹⁷⁶. Ainsi se tissent de nouvelles relations, entre les différents humains – quels que soient leur âge, leurs « origines », leur confession, leur genre, etc. – et qui construisent, tirade après tirade, peut-être, une nouvelle manière de coexister et de vivre ensemble. Les personnages n'ont de cesse, à cet égard, d'employer l'adverbe « ensemble » comme un désir, sinon une invitation à faire de nouveau société. Wahab, par exemple, confie : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux. », lorsqu'il tente de rassurer Nawal Marwan enceinte.

⁹⁷⁴ RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 12.

⁹⁷⁵ DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, op. cit., p. 71.

⁹⁷⁶ Ce dernier l'affirme aussi dans l'entretien qu'il nous a accordé, à propos du rire dans sa création, au Théâtre National Populaire : « Oui, tout à fait, je crois qu'on [les spectateur.trice.s] fait communauté. », DUPOIS Gaëtan, LLOZE, Evelyne, *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, op. cit., 170.

L'affirmation sera ensuite reprise par la mère des jumeaux à plusieurs reprises et par son infirmier lui-même qui confesse à Jeanne : « ANTOINE. La voix de votre mère résonne encore à mes oreilles : « Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux. » (I, p. 45-46) Se met dès lors en place, tout au long du texte, une sorte de litanie constituée de prières (somme toute laïques) de personnages qui essaient, par l'invocation d'un rassemblement, de s'adresser tant à eux-mêmes qu'aux spectateur.trice.s. Néanmoins, et il paraît nécessaire d'insister sur ce point, Wajdi Mouawad centre sa réflexion – au regard, en tout cas, d'*Incendies* – autour de la notion de partage. En ce sens, ce dernier s'adresse au spectateur ou à la spectatrice plus qu'au citoyen ou à la citoyenne, et cet espace de communion, de nouveau possible par le théâtre, est ici partiellement évacué de son rôle politique. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de reconstruire de nouvelles collectivités visant à renégocier le rapport à nos cités contemporaines, ou à notre capacité d'agir sur la *polis*, mais plutôt de dessiner de nouveaux rapports inhérents à toute communauté, cette fois-ci humanistes et fraternels. C'est l'un des arguments qu'apporte, à son tour, Pascal Vacher à la fin de son essai, puisqu'il affirme :

« Cependant, le partage théâtral et ses prolongements, le souvenir d'avoir écouté avec d'autres des histoires et de la poésie ne doivent pas nous laisser imaginer que nous pourrions recréer un lien utopique qui se fonderait sur l'assemblée théâtrale idéalisée. Erreur funeste contre laquelle nous prémunit Myriam Revault d'Allonnes, qui sait que nous en avons fini avec les utopies destructrices de nos capacités d'espérer, en nous invitant non pas à refonder la politique, mais à habiter le monde [...] ce qui est un acte éminemment politique, car habitant le monde, j'en prends possession, et cette prise de possession ne peut être que poétique.⁹⁷⁷ »

Si nous discuterons davantage des relations entre la tragédie contemporaine et ce qui relève du « politique » dans le prochain chapitre, il faut ici rappeler l'enjeu poétique, à nouveau, du texte et de sa représentation. Car Pascal Vacher a raison, nous semble-t-il, d'insister sur la capacité du théâtre à mettre en avant, par ses fictions et par les interrelations qu'il construit avec les membres du public, notre capacité à réhabiter le monde d'une manière différente. Ce dernier emploie le terme de « poétique », nous pourrions aussi parler de nouvelles relations *humanistes*, alors fondées sur des principes de fraternité et de solidarité. L'idée est de défendre un théâtre qui ne relèverait pas seulement du geste politique, mais qui inviterait chacun.e d'entre nous, sans idéalisme, à repenser notre relation à autrui afin de rappeler la possibilité de pouvoir à nouveau être ensemble, les uns à côté des autres, sans se faire la guerre et dans l'espace infini de nos

⁹⁷⁷ VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines*, op. cit., p. 293-294.

différences. Les appels au collectif, tels que répétés par les personnages, ne sont pas seulement à entendre comme une invitation à penser la *polis* mais sont aussi à analyser dans une perspective d'écoute de nous-mêmes, de notre histoire et de nos affects pour, *in fine*, certainement (re)trouver notre place dans la société. En définitive, il est bien question d'émancipation, c'est-à-dire qu'il s'agit pour chaque membre du public de devenir un.e spectateur.trice autonome et actif.ve face à la représentation, tout en réinvestissant le champ d'un partage collectif : nous ne considérerons pas notre voisin.e de salle comme un.e citoyen.e, mais comme un humain qui, à notre image, possède sa propre perception du monde, sa vision « poétique » et émotionnelle de la communauté au sein de laquelle il ou elle évolue. Il paraît alors nécessaire d'apprendre à se rassembler différemment, à vivre au sein d'autant de subjectivités qu'il y a de spectateur.trice.s, sans que, pour autant, l'expression de ces subjectivités fissurent et fragmentent l'appel à la collectivité. Au contraire, elle le rendrait très certainement plus fort.

En conséquence, les tragédies des filiations sont un excellent exemple pour démontrer, à notre avis, que l'émancipation du spectateur, telle que pensée par Jacques Rancière, n'est pas nécessairement contraire à la construction de collectivités, elles-mêmes autonomes au regard du drame. Le motif généalogique devient même une façon de « renouveler le monde commun », non pas seulement en s'adressant à des citoyens mais bel et bien à des humains, ce que Nicole Loraux soulignait déjà au regard de la tragédie antique :

« Les spectateurs de la tragédie grecque étaient, me semble-t-il, sollicités individuellement ou collectivement moins comme membres de la collectivité politique que comme appartenant à cette collectivité nullement politique qu'est le genre humain, ou pour lui donner son nom tragique, la « race des mortels ». ⁹⁷⁸»

L'emploi de la conjonction de coordination fait sens : les membres du public sont, dans la tragédie antique, interpellés par la représentation de manière individuelle « *ou* » collective. Ce propos démontre le constat que nous avons précédemment fait : il ne convient plus tant de trancher un débat qui, encore aujourd'hui, ne l'est pas, quant au fait de savoir si la réception des informations délivrées pendant le spectacle sont surtout adressées à l'individu ou à la communauté. Partons plutôt du principe que les deux sont valables et démontrables, et que l'émancipation de chacun des membres du public n'est pas contraire à l'existence d'une collectivité affective, fondée sur des valeurs

⁹⁷⁸ LORAUX, Nicole, *La Voix endeuillée*, op. cit., p. 35.

philosophiques et ontologiques de partage, d'ailleurs véhiculées grâce au motif des filiations. En outre, ce dernier apparaît comme l'une des possibilités de construire des « communautés affectives » qui ne se définissent plus seulement dans leur rapport au politique (une relation verticale, donc) mais plutôt dans l'expression d'interrelations triangulaires, souvent fondée sur l'émotion, entre le drame/la fiction, les comédien.ne.s et les spectateur.trice.s eux et elles-mêmes. Cet appel aux communautés affectives peut d'ailleurs être souligné dans tous les épilogues de la tétralogie *Le Sang des promesses*. Tous rédigés en vers, ils apparaissent comme le point paroxysmique de l'expression de ces interrelations en ce que la fable et les comédien.ne.s (qui lui donnent donc vie) sont ensemble tourné.e.s vers le public. Ainsi ce dernier entend-il, dans *Littoral* :

« LE PÈRE. [...] Et ragez, et enragez,
Au bout des routes,
Au bout des villes,
Au bout des pays,
Au bout des joies,
Au bout du temps. » (*L*, p. 144)

Il s'agit de « rage[r] et d'enrage[r] », de laisser exprimer ses émotions, donc, pour continuer le chemin. Mais cette apostrophe, si elle est à destination des jeunes personnages de la pièce, l'est aussi à celle des spectateur.trice.s : ils et elles doivent, par-delà les murs du théâtre, et à leur tour, après les personnages et les comédien.ne.s, exprimer leur colère et leur rage pour qu'à travers ces émotions, ils et elles puissent habiter le monde différemment. Le constat est semblable dans *Forêts*, si l'on en croit ces paroles de Loup :

« LOUP. [...] Maman,
Où s'arrête notre cœur ?
Jusqu'à où son battement peut-il se faire entendre ?
Le mien bat jusqu'à la nuit des temps
Pour enfin rallumer la lumière
Et sortir toutes nos enfances des ténèbres. » (*L*, p. 161)

Dans cette parole d'une fille adressée à sa mère, certains éléments du discours interrogent. La mention du cœur, au sein de la modalité interrogative, sert-elle à qualifier celui de Loup et de sa mère, ou celui de toutes celles et ceux qui sont présent.e.s à la représentation et qui, comme la comédienne, se posent la même question ? De plus, si le cœur (d'ailleurs vecteur, métaphoriquement, des émotions) du personnage semble battre « jusqu'à la nuit des temps », ce serait pour sortir « toutes nos enfances des ténèbres. » À qui renvoie alors, ici, le déterminant possessif pluriel ? Nous pouvons certainement imaginer qu'il est une

manière de faire comprendre aux spectateur.trice.s que leur cœur, tout comme celui de la personnage et de la comédienne, « a traversé le siècle » (*L*, p. 160) et qu'ils et elles sont à présent, plus que jamais, sorti.e.s de l'enfance. En conséquence, les membres du public habiteraient dès lors le monde d'une autre manière puisque la communauté affective à laquelle ils et elles appartiennent désormais le leur autorise.

Pour conclure sur ce point, il ne semble pas opportun de réduire le motif des filiations à sa fonction « poétique », et à sa capacité de faire naître les émotions des spectateur.trice.s, mais il nous paraît maintenant légitime de faire de ces deux caractéristiques une manière d'amener les destinataires à refonder leur perception du monde commun et de la communauté. Habiter « poétiquement » le réel par la tragédie contemporaine, voilà l'un des projets de Wajdi Mouawad qui, a bien des égards, permet en partie de nuancer ou de déplacer la pensée de Jacques Rancière, nous servant jusqu'alors de guide. Pourtant, ce dernier lui-même concédait la possibilité d'une communauté retrouvée, mais toujours émancipée. Cela n'est, selon lui, envisageable qu'à la condition d'un « mélange des genres » qui conduirait à avoir : « [...] des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs.⁹⁷⁹ » Il conviendra donc, dans la suite de ce propos, de brièvement étudier les outils scéniques et dramaturgiques de la mise en scène des filiations, pour observer comment cette dernière devient à son tour une manière de remettre « organiquement » en question l'homme et son rapport au monde.

II. PENSER LES TRAGÉDIES DE LA FILIATION PAR-DELÀ LE TEXTE

« [...] le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui. Pour nous, au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle ; le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage, et si nous admettons une différence entre le texte parlé sur la scène et le texte lu par les yeux, si nous enfermons le théâtre dans les limites de ce qui apparaît entre les répliques, nous ne parvenons pas à séparer le théâtre de l'idée du texte réalisé.⁹⁸⁰ »

Antonin Artaud

⁹⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 29.

⁹⁸⁰ ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 103.

Le constat d'Antonin Artaud semble sans appel (et sans surprise, pourrait-on dire) en ce que le théâtre, tel qu'il est pensé en Occident, paraît être un art davantage fondé sur le texte, plutôt que sur sa représentation, sa mise en scène. D'ailleurs, notre travail de recherche confirme en un sens cette intuition puisque nous avons accordé une place très significative à l'étude textuelle des tragédies de Wajdi Mouawad, plutôt qu'à leur lecture scénique, voire scénographique. Toutefois, Antonin Artaud préconisait déjà lui-même, dans son essai *Le Théâtre et son double*, qu'il fallait justement donner une place plus importante au plateau dans la manière dont nous appréhendons le genre du théâtre qui, depuis l'Antiquité, s'exprime aussi sur scène, par le biais d'acteur.trice.s, de décors, de sons, de masques, de lumières, etc⁹⁸¹. Selon ce dernier, en effet :

« Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire. Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux.⁹⁸² »

Au regard de cette réflexion, il nous a semblé opportun d'accorder quelques lignes à l'étude du regard que porte Wajdi Mouawad lui-même sur la mise en scène de ses propres textes et, pour aller plus loin, de saisir comment les tragédies de la filiation sont, précisément, représentées au plateau. Ce travail sera alors l'occasion de s'attarder, ne serait-ce que quelques pages, sur la manière dont la scène est pensée par le dramaturge. Car comme l'avoue Antonin Artaud, le langage n'est pas composé que de mots : il s'exprime aussi à travers les corps, tantôt immobiles, tantôt en mouvement, par les images représentées sur les planches, par les réseaux de signes qui, fonctionnant les uns avec les autres, délivrent précisément un message à celles et ceux qui regardent (message qui, visiblement, pourrait être plus fort et plus percutant que celui construit par la parole elle-même). Il s'agira également par ce biais de questionner, en accord avec la problématique qui nous occupe, l'enjeu « poétique » et émotionnel de l'écriture de plateau et le sens que Wajdi Mouawad lui accorde dans ce contexte.

⁹⁸¹ Nous nous permettons ici d'ouvrir une courte parenthèse afin de préciser qu'au lendemain de la mort d'Antonin Artaud a justement débuté ce qu'on nomme aujourd'hui la politique de décentralisation théâtrale, entre autres menée par Jean Vilar et Jeanne Laurent. Cela a tenté, nous semble-t-il, de redonner au théâtre un « coup de fouet » en permettant notamment la création de plusieurs CDN, en région, sur l'ensemble du territoire français. Cette décentralisation a de ce fait favorisé la démocratisation d'un théâtre « joué », puisque les plateaux se sont multipliés en Métropole.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 108.

II.1. L'exemple de *Seuls* : du texte à la primauté de la théâtralité⁹⁸³

Concentrons-nous tout d'abord sur *Seuls*, pièce qui fonctionne comme un exemple réellement concret pour saisir l'intention de l'artiste et son rapport à la scène. Il faut dès lors remonter aux prémices du projet tel qu'il a été pensé par ce dernier. Le premier constat est celui d'une incapacité initiale à écrire la pièce de la même façon que les précédentes, en ce qu'il ne parvient pas, selon ses propres mots, à composer de manière justement *poétique* : « [...] dès que je tentais d'y mettre un peu de poésie, de lyrisme, *Seuls* se cabrait, se taisait, s'en allait. » (*Se*, p. 12) L'écriture résiste ici au dramaturge lui-même, en témoigne le rythme ternaire, personnifiant alors l'œuvre qui semble devenir autonome. Par conséquent, celle-ci se dérobe à son créateur dès qu'il tente de l'approcher avec la verve lyrique qu'on lui connaît. Il a donc fallu trouver une nouvelle manière de composer afin que puisse advenir, finalement, la création. Ainsi, l'écriture telle qu'on la pense traditionnellement (c'est-à-dire le dépôt de mots sur du papier pour créer une œuvre de fiction) s'est trouvée bousculée, déplacée. D'autres façons de représenter le réel ont alors dû être recherchées et inventées ; ce que Charlotte Farcet finit par nommer la *polyphonie*. Wajdi Mouawad explique alors à ce propos :

« 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 [...] le reste est aussi de l'écriture. Ce n'est pas qu'un appui. C'est de « l'écriture » et nous devons le voir comme de l'écriture textuelle. » (*Se*, p. 13)

Ce sont, à en croire les commentaires ensuite ajoutés par l'artiste lui-même, ces mots qui conduiront à la suite de l'écriture de *Seuls*, qui ne se réduit plus seulement, nous l'avons compris, à un texte écrit mais plutôt à une superposition de « voix » (d'où l'emploi du terme *polyphonie*) qui proviennent d'ailleurs, de la vidéo, du son, de la lumière, des images, des (du ?) corps, etc⁹⁸⁴. En ce sens, cette œuvre n'est plus tant « une pièce de théâtre » mais devient « un *spectacle* de théâtre » (*Se*, p. 11). C'est ainsi, nous semble-t-il, que dès le commencement de ce projet, le dramaturge libano-québécois rencontre et

⁹⁸³ Nous retiendrons la très juste définition que donne Roland Barthes de la « théâtralité » : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. », BARTHES, Roland, « Le Théâtre de Baudelaire », *Théâtre populaire*, n°8, juillet-août 1954, p. 46.

⁹⁸⁴ Voir annexe 13 : « 1. Les différentes « voix » créant le caractère polyphonique de *Seuls* ».

partage la pensée d'Antonin Artaud pour qui le spectacle conduit à la mise en scène du monde, et ce de manière polyphonique :

« Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé. [...] Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le dissimuler. L'expression vraie cache ce qu'elle manifeste. [...] Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole.

C'est ainsi que la vraie beauté ne nous frappe jamais directement. Et qu'un soleil couchant est beau à cause de tout ce qu'il nous fait perdre.⁹⁸⁵ »

Notre intention est ici de faire rapidement dialoguer les deux auteurs afin de saisir l'élaboration de *Seuls*, tant dans l'écriture du texte que celle de la scène. Bien avant Charlotte Farcet, Antonin Artaud affirmait déjà que le théâtre ne se jouait pas uniquement dans la matière textuelle qui, à maints égards, ne parvient pas tout à fait à retranscrire la « réalité » d'un sentiment ou d'une émotion. Le drame doit, selon lui, se construire sur les bases d'un nouveau langage, dit « physique et concret », à savoir celui, entre autres, des corps, des voix et de la scène. Le critique français propose alors un changement de paradigme : s'éloigner du texte écrit, de la tradition littéraire française qui voudrait faire du théâtre, comme il le précisait précédemment « une branche de la littérature », afin qu'il se transforme en art autonome, possédant son propre langage et sa propre force d'action. Le théâtre s'adresse dès lors, si l'on suit la réflexion de l'écrivain, non pas à notre raison et à notre esprit « critique », pourrait-on dire, mais à nos sens. La démarche sensorielle du théâtre (et nous avons vu ô combien elle était importante pour Wajdi Mouawad dans la construction, par exemple, de ses témoignages) propose un nouveau rapport – toujours de proximité⁹⁸⁶ – avec les spectateur.trice.s en ce qu'il délaisse le seul langage articulé au profit d'un langage plus symbolique, plus interprétatif également, puisque les membres du public devront accueillir un message qui n'est plus verbalisé en tant que tel. Ce ne

⁹⁸⁵ ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 28-29.

⁹⁸⁶ Jacques Rancière précise dans sa préface du *Spectateur émancipé* cette proximité entre les spectateur.trice.s et le texte / la scène du / au théâtre chez Antonin Artaud : « Telles sont les attitudes fondamentales que résument le théâtre épique de Brecht et le théâtre de la cruauté d'Artaud. Pour l'un, le spectateur doit prendre de la distance ; pour l'autre, il doit perdre toute distance. Pour l'un il doit affiner son regard, pour l'autre il doit abdiquer la position même du regardeur. », RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 10-11.

serait d'ailleurs qu'au prix de cette renégociation du dialogue et de la relation entre le théâtre et les individus que la poésie pourrait de nouveau « apparaître dans la pensée ». Il y aurait poésie non plus parce que le texte propose des espaces de vision et de significations, comme nous l'affirmions précédemment, mais parce que la scène le fait à son tour, par une écriture polyphonique qui se nourrit de différents matériaux, eux-mêmes extraits du réel. Et, pour en revenir à Wajdi Mouawad, c'est parce qu'il y a, en plus de l'écriture « traditionnelle », des sons enregistrés, des vidéos captées tout au long de la préparation du spectacle ainsi qu'un corps qui se déploie sur scène (le sien, en l'occurrence), qu'une certaine « poésie » et un certain « lyrisme » peuvent de nouveau advenir dans l'espace de la création. Nous assistons d'ailleurs, lors du spectacle, au progressif effacement de l'écriture et de la parole. En effet, à la fin de la pièce, le personnage ne parle plus : il peint seulement. Les aplats de peinture se substituent dès lors au langage « verbalisé », et se déploient tant sur le décor que sur le corps même du comédien. La saturation des couleurs sur l'espace scénique devient dans ce cas une manière d'introduire une autre « voix » dans le dispositif, une nouvelle façon d'exprimer les sentiments et les émotions. Car il est bien question de favoriser l'émergence d'un certain lyrisme : la peinture est comme l'espace d'expression du personnage qui, par ce geste artistique, exprime ses regrets, sa mélancolie et sa colère, au regard de son origine. La scène finit par se transformer en un véritable refuge, mais ouvert au public. Elle est un lieu de communication et de partage des affects. Et c'est logiquement aux spectateur.trice.s de répondre à l'invitation onirique de l'artiste qui tente, dans *Seuls*, de s'adresser à nous différemment et de créer une nouvelle poésie de la scène. La beauté de *Seuls* ne frappe donc pas tant les spectateur.trice.s « directement » mais de manière détournée, comme le fait « un coucher de soleil », par les gestes et les images non-verbalisées qui s'expriment sur scène, et par cette capacité à créer en nous « l'idée du vide », seule possibilité pour faire advenir l'entière beauté de l'expérience théâtrale.

De plus, et pour bien comprendre la démarche esthétique de l'artiste, nous pouvons nous concentrer sur les deux matières principalement utilisées pour composer *Seuls*. Il s'agit en tout premier lieu, comme nous venons de le préciser, de la peinture, élément structurant de la scénographie telle qu'elle est pensée et imaginée. D'ailleurs, pour être exhaustif, précisons que le rapport entretenu par Wajdi Mouawad à la peinture remonte à l'enfance, puisqu'il confesse le fait suivant : « Lorsque je vivais au Liban, je ne parlais pas. / Je passais mon temps à peindre et à colorier. / La plupart des cadeaux que l'on

m'offrait étaient liés à la peinture. » (*Se*, p. 111) Nous remarquons, d'une part, le rapport affectif que l'auteur entretient avec la technique, qui correspond au fait de peindre, mais aussi, d'autre part, que la peinture remplace, d'une certaine manière, l'acte de parole. Qui plus est, le repli dans l'imaginaire, favorisé par la peinture et tel qu'il est ici présenté par l'artiste, peut d'ores et déjà donner quelques occasions de comprendre *Seuls* : la parole ne suffit pas pour exprimer le réel, l'écriture textuelle non plus, de toute évidence, et le recours au geste pictural se présente par conséquent comme un substitut pour l'enfant – et l'artiste – afin d'exprimer le monde. Mais ce rapport au dessin et à l'image se construit également dans un dialogue avec d'autres artistes. En effet, cette pièce laisse entrevoir d'étroites relations entre une œuvre du Tintoret et une autre de Rembrandt⁹⁸⁷. L'artiste l'explique d'ailleurs dans la première partie de *Seuls*⁹⁸⁸, puisqu'il émet les commentaires suivants, lorsqu'il tente de comprendre l'un des sens de *L'Annonciation* :

« L'Ange annonciateur est l'ange qui apparaît pour faire savoir à l'intéressé qu'il porte en lui un monde nouveau. [...]

La sensation peut annoncer à celui qui la ressent qu'il porte en lui un monde.

D'où l'importance d'écouter au milieu de la cohue les sensations profondes qui nous traversent. » (*Se*, p. 33)

Deux éléments importants doivent ici être saisis au regard du tableau et de l'analyse de Wajdi Mouawad. Le premier est qu'il n'est pas surprenant de le voir commenter précisément cette œuvre du Tintoret parce que la problématique principale qu'elle soulève est bel et bien celle de la filiation. Nous savons, en effet, que l'annonciation de l'archange Gabriel à la Vierge Marie, mère du Christ, est l'un des événements fondateurs du Nouveau Testament. Il met en effet en scène, d'une part, l'Immaculée Conception mais annonce surtout, d'autre part, la venue de Jésus sur terre, présence messianique censée guider les croyant.e.s. La force de cet événement et de cette révélation réside alors précisément dans l'acte de filiation, qui se fait de manière *extra-ordinaire*, presque fantastique, en ce que Marie enfante seule, uniquement fécondée par la parole de Dieu à travers l'archange. C'est ici le deuxième élément qu'il faut prendre en compte, nous semble-t-il, puisque Wajdi Mouawad livre une analyse totalement laïque de cet épisode

⁹⁸⁷ Voir annexe 13 : « 2. Deux des tableaux ayant guidé l'écriture de *Seuls* ».

⁹⁸⁸ *Seuls* qui, nous le rappelons, n'est pas tant une pièce de théâtre qu'un livre d'artiste qui retrace la genèse et l'élaboration de la pièce. Nous pouvons alors lire l'œuvre à la lumière d'une démarche presque archéologique, en ce qu'elle est une étude visant à exhumer et à saisir les différentes traces et mécanismes qui ont conduit à la composition de l'œuvre.

biblique. Selon lui, l'ange incarne, par glissement sémantique, une sensation⁹⁸⁹. Ce dernier se présente alors comme une allégorie, il représente concrètement une chose abstraite, propre à chacun.e d'entre nous : la capacité de comprendre le monde grâce à nos impressions. Le dramaturge insiste d'ailleurs sur ce point : « D'où l'importance d'écouter au milieu de la cohue les sensations profondes qui nous traversent ». Le message est clair : il nous faut, nous autres spectateur.trice.s, être à l'écoute de nos sensations (qui ne provoquent pas encore, à ce stade de son analyse, des émotions) pour comprendre que nous portons, en nous, un monde. Que nous pouvons même l'enfanter. La peinture, nous le constatons dès lors, devient une métaphore du théâtre puisque le parallèle entre les deux arts paraît évident. Wajdi Mouawad, à partir de sa propre expérience de spectateur, imagine un théâtre fondé sur l'espérance de voir son public à l'écoute de ses propres sensations, au milieu de la cohue du monde, afin de pouvoir s'y (re)positionner poétiquement. Peut-être pouvons-nous dès lors avancer l'hypothèse que le théâtre permet, par son rôle d'annonceur, d'entraîner une nouvelle manière d'aborder la réalité et de penser le monde, ici dégagée de toute exigence politique. Et pour aller encore plus loin, il faut aussi s'intéresser au tableau de Rembrandt, qui reproduit à son tour un épisode biblique : la parabole du retour du fils prodigue. L'écrivain précise alors :

« Le rouge déchirant, sur les épaules du père, et le jaune d'or, qui donnent au tableau ce caractère précieux, rare et sacré. La lumière, dans le clair-obscur, laisse voir avec évidence le rapport proportionnel entre la puissance des couleurs et l'émotion qu'elles engendrent : le rouge accueillant le jaune, le jaune retrouvant le rouge. Aucune analyse ne s'articule dans mon esprit, je suis simplement bouleversé. L'existence seule de cette œuvre, dans la surprise où je suis de la rencontrer, noie tout et m'empêche de comprendre. » (*Se*, p. 43)

Le motif de la filiation est également, dans cet extrait, très présent. Il s'agit d'un fils qui retrouve son père après l'avoir trahi⁹⁹⁰. Mais la force de cette parabole ne réside pas tant dans la relation filiale, à notre avis, que dans la manière dont Rembrandt la peint. La peinture vient « bouleverser » le dramaturge (et non l'épisode lui-même) puisqu'elle donne à l'œuvre un « caractère précieux, rare et sacré. » En fait, la peinture sublime l'épisode biblique, elle crée un autre réseau de sens et de significations, si bien qu'en s'y

⁹⁸⁹ Il le précise lui-même quelques lignes plus loin, en nuancant : « Toute sensation n'est pas nécessairement un ange. Tout comme un ange n'est pas nécessairement annonceur. » (*Se*, p. 33)

⁹⁹⁰ D'ailleurs, Wajdi Mouawad relit sa relation filiale à l'aune de celle décrite dans la *Bible*, elle-même représentée par Rembrandt. Il avoue, en ce sens, dans *Seuls* : « Dans quoi se reconnaît-il ? / Dans les couleurs ? / Dans l'histoire du fils dans les bras de son père ? / Se reconnaître dans les couleurs me semble trop abstrait. / Je ne sais pas ce que ça signifie. / Il se reconnaît alors dans cette histoire entre père et fils. » (*Se*, p. 99. Nous soulignons.)

confrontant, nous pouvons saisir un second message, caché, uniquement dévoilé par les aplats de couleurs posés les uns à côté des autres et qui élèvent le tableau au rang, justement, de sacré. De plus, ce sont les couleurs qui provoquent, cette fois-ci, les *émotions* (elle n'éveillent plus seulement des *sensations*) du spectateur qu'est le dramaturge libano-québécois. Cela devient dès lors facile d'affirmer que le rapport qu'entretient ce dernier avec la peinture est relativement le même qu'avec celui du théâtre, au regard, en tout cas, de *Seuls*. La pièce doit également conduire le spectateur ou la spectatrice à être à l'écoute de ses sensations (et de lui ou elle-même) pour que, finalement, puissent se révéler ses émotions dans un rapport plus sensitif à l'œuvre d'art, ce qui pourrait l'amener à la possibilité d'un réel bouleversement. Ainsi se confirme progressivement une relation à la création qui est avant tout fondée sur la scène plutôt que sur le texte. Wajdi Mouawad va, à son tour, et à l'écoute de ses propres sensations et émotions, se servir de la peinture sur le plateau pour que son public soit ébranlé, tout comme il l'a été. La scène reflète le nouveau lieu de la stimulation des affects, exacerbés par la poésie de la peinture. La polyphonie mouawadienne trouve ici une nouvelle raison d'être : la quête des origines est liée à une quête artistique, une quête des émotions et des sensations, pour le dramaturge autant que pour les spectateur.trice.s.

En conséquence, nous pouvons en venir à la mise en scène de la pièce dans laquelle nous apercevons cette multiplicité des quêtes au moment où Harwan – personnage de *Seuls*, inspiré de la vie de Wajdi Mouawad lui-même – s'aperçoit qu'il est tombé dans le coma :

« VOIX DE LAYLA. [...] Harwan, c'est ta sœur, c'est 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 de te le dire. [...]

VOIX DU PÈRE. Je suis sûr, Harwan, que demain tu vas te réveiller, et on discutera de tous ces problèmes-là et de tout ce que tu as vécu avec nous. [...]

Musique arabe.

Il se précipite sur sa thèse : les pages sont entièrement blanches.

Il tente d'ouvrir la fenêtre : elle est bouchée.

Il tente d'ouvrir la porte de sa chambre : elle donne sur une chambre d'hôpital.

Il tente d'ouvrir la porte de la salle de bains : elle donne sur la chambre d'hôpital.

Il se voit allongé sur un lit.

Il se voit intubé.

Il voit sa famille autour de lui.

Il se précipite contre la fenêtre bloquée.

Il cogne contre la paroi. [...]

Il s'écroule. » (Se, p. 161-163)

Cette révélation fonctionne comme une déflagration, tant pour le personnage – qui finit par s’écrouler – que pour les spectateur.trice.s qui comprennent soudainement qu’Harwan risque de mourir. La longueur de la didascalie indique d’ailleurs aux lecteur.trice.s ce qui se joue sur scène. Elle véhicule l’effet de panique (rendue concrète par les nombreuses anaphores qui créent un effet de saturation et de suffocation) ressenti par le jeune personnage qui tente, par tous les moyens, de trouver une issue pour, finalement, se résigner au fait qu’il est prisonnier de son état léthargique. Pourtant, et contre toute attente, le jeune homme se calme dès la scène suivante. La didascalie liminaire de la scène 6, nommée « Corps », le laisse entendre. Très poétique, rédigée en vers, elle offre aux lecteur.trice.s une image de ce qui se déroule sur scène :

*« [...] Long temps.
Des oiseaux encore.
Il se redresse très doucement.
Son attention est attirée par ces bruits anciens.
Au loin un chien aboie.
Une joie inattendue inonde son cœur. [...]
Le chien.
Des cigales.
Harwan monte dans le bain.
Il verse un seau d’eau chaude sur lui.
Une voix résonne dans l’espace.⁹⁹¹ » (Se, p. 164)*

À partir de ce moment, et puisqu’il est dans le coma, le personnage ne parlera plus. Les lecteur.trice.s sont donc uniquement confronté.e.s à des didascalies tandis que sur scène, c’est le corps du comédien qui devient tout à la fois lieu d’écriture et de parole⁹⁹². Tout est à saisir dans les mouvements corporels (nous observons le comédien se lever, tendre l’oreille, sourire, s’apaiser, etc.), nous semble-t-il, et pour avoir assisté au spectacle, nous commençons à entrevoir le dessein de la mise en scène. Puisque l’écriture demeure polyphonique, nous entendons aussi progressivement, sur scène, ces « bruits anciens », ces « aboiements de chien » qui résonnent dans l’espace de la salle. De ce fait, les spectateur.trice.s, par l’entremise de leurs sensations, et en même temps qu’Harwan commence à s’asperger de peinture, se rendent compte qu’il décide de partir en quête de

⁹⁹¹ Remarquons ici la force poétique de la didascalie, écrite en vers. Elle traduit le début une promenade onirique, d’ailleurs représentée sur scène qui, progressivement, se transforme en un lieu apaisé, chatoyant et coloré. Wajdi Mouawad souligne lui-même, très rapidement, le caractère poétique de certains extraits de *Seuls* lors de notre entretien. Voir DUPOIS, Gaëtan LLOZE, Evelyne, *Penser le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 160.

⁹⁹² Wajdi Mouawad l’avoue lui-même dans une interview pour l’émission « Entrée libre », pour France 5 : « C’est important [...] que le corps soit extrêmement actif. Le corps de l’acteur est un lieu d’écriture pour moi, j’écris beaucoup avec le corps de l’acteur, donc j’ai besoin qu’il soit extrêmement incarné. » Ressource en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=cBk42a7NGYM>. Consultée le 5 octobre 2021.

son enfance⁹⁹³. Cela confirme que la scène devient un espace de signes qui construisent un langage autonome que les spectateur.trice.s reçoivent et interprètent. Cette performance⁹⁹⁴ laisse donc entrevoir son propre processus de création au public (Wajdi Mouawad manipule la peinture sur scène, devant toutes et tous) en même temps que sa finalité : représenter une situation qui est celle du retour à soi-même et à l'enfance. L'espace-temps du coma se propose en ce sens comme une manière de réagencer entièrement l'espace scénique au profit de ce qu'Arnaud Maïsetti nomme très justement une « scénographie muséale⁹⁹⁵ ». Car la scène devient bien musée puisque pendant plus de trente minutes, et toujours sans un mot, l'auteur-comédien-personnage va justement « arpenter son territoire » (*Se*, p. 166), celui de la quête de l'enfance, à travers le motif de la peinture⁹⁹⁶. L'emploi de celle-ci fait donc « parler » la scène que les spectateur.trice.s parcourent aux côtés d'Harwan qui, en s'enfonçant dans son coma, se perd en même temps dans ses origines et dans ses souvenirs⁹⁹⁷. Enfin, et nous terminerons sur cette hypothèse, cette prédominance de la peinture atteint son paroxysme à la fin de la pièce puisque Wajdi Mouawad finit par éventrer le tableau de Rembrandt pour physiquement prendre la place du fils à l'intérieur même de ce dernier⁹⁹⁸. Le dramaturge libano-québécois réécrit ainsi la parabole du fils prodigue à travers sa propre expérience. L'histoire intime rencontre alors l'écriture scénique, la peinture étant la matière qui relie les deux. Toute la force de la mise en scène de *Seuls* réside par conséquent dans cet emploi répété et parfois excessif et redondant, il faut bien l'admettre, de la couleur pour signifier, d'une part, le retour à l'enfance mais aussi, d'autre part, les retrouvailles du personnage avec sa famille, son histoire et ses origines. En outre, n'oublions pas que la peinture aborde finalement la question de la poésie et des émotions d'une nouvelle manière. À travers la problématique de la filiation, Wajdi Mouawad offre aux spectateur.trice.s la peinture de ses douleurs, de ses traumas passés et de son impossibilité à parler la langue

⁹⁹³ Voir annexe 13 : « 3. La peinture comme retour en enfance ».

⁹⁹⁴ Terme ainsi défini par Patrice Pavis : « Appliquée au théâtre, la *performance* est le fait d'accomplir une action, par l'acteur, ou plus généralement par tous les moyens de la scène. C'est à la fois le processus de fabrication et le résultat final. » PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 259.

⁹⁹⁵ MAÏSETTI, Arnaud, *art. cit.*, p. 132.

⁹⁹⁶ Pour le préciser ici simplement, la relation entre le corps et la peinture n'est pas seulement visible dans *Seuls*, comme en témoigne la mise en scène de *Littoral*, où Wilfrid est également recouvert d'un enduit blanc. Dans ces deux tragédies de la filiation, la peinture est donc à étudier à la lumière du motif de la quête originelle, puisque ce sont bien les corps des descendant.e.s, à la recherche de leurs origines, qui sont, à chaque fois, recouverts de couleurs. Voir annexe 14 : « 1. Le corps de Wilfrid dans *Littoral* ».

⁹⁹⁷ Voir annexe 13 : « 3. *Il peint longtemps* » et « *Certains espaces de la scène, devenue musée, prennent des airs de tableau* ».

⁹⁹⁸ Voir annexe 13 : « 3. *Wajdi Mouawad / Harwan entre dans la toile de Rembrandt* ».

de son père, l'arabe. La polyphonie se présente comme une manière de signifier tout cela, sans le verbaliser pour autant, sans l'écrire non plus. Car il s'agit de *signifier* et le public devra le comprendre par les sensations qui sont les siennes, ou les émotions, dans un second temps, qui peuvent le submerger. Sylvain Diaz avoue d'ailleurs à cet égard combien la peinture apparaît comme une libération des émotions de l'artiste lui-même :

« Derrière la réconciliation d'Harwan, se laisse en effet deviner la réconciliation de l'acteur (Wajdi Mouawad lui-même) par un retour à une pratique artistique ancienne (la peinture) enfin assumée et qui oriente l'œuvre vers de nouveaux possibles [...] Comme Harwan, Wajdi Mouawad est « le fils prodigue revenu vers les couleurs », réconciliation intime confinant à la *catharsis*, selon ses exégètes.⁹⁹⁹ »

Les derniers mots du critique sont essentiels puisqu'il voit dans l'exercice de réconciliation de l'artiste avec son passé, possible grâce à la peinture, une manière de purger ses passions (c'est probablement là le sens donné à la *catharsis*). Les affects personnels du dramaturge – sans pour autant qu'ils soient nommés – sont donc partie prenante de la mise en scène. Ainsi est-ce l'emploi de la peinture et le déploiement du corps du comédien, sur le plateau, qui offrent la possibilité de mener cette entreprise à bien. Mais nous pouvons également imaginer que ces émotions sont aussi celles des spectateur.trice.s qui, en restant en silence mais en assistant à ce pèlerinage intérieur et artistique, sont aussi bouleversé.e.s par ce qu'ils et elles voient. Tout comme Wajdi Mouawad, ces dernier.ère.s remontent à leur tour, à notre avis (et c'est comme cela que nous l'avons personnellement vécu), « le fil perdu du temps et des émotions » pour « tisser dans les trames du passé un présent jeté au-devant de soi.¹⁰⁰⁰ » Encore une fois, et fidèle à sa création, Wajdi Mouawad propose un spectacle qui parle tout à la fois aux sens et aux émotions, notamment par la force poétique et polyphonique de la scénographie, ce qui conduit finalement à une réflexion tant individuelle que collective sur la filiation. Toutefois, il paraît important de préciser que les mises en scène du dramaturge utilisent d'autres outils et d'autres matériaux favorisant la polyphonie de son travail, ce que nous allons à présent étudier.

II.2. Tout n'est pas que peinture...

Premièrement, il faut accorder une attention toute particulière à l'usage de la vidéo dans la création mouawadienne. Nous en prendrons pour preuve, là aussi, *Seuls*, pièce

⁹⁹⁹ DIAZ, Sylvain, *art. cit.*, p. 53.

¹⁰⁰⁰ MAÏSETTI, Arnaud, *art. cit.*, p. 128.

certainement fondatrice d'un nouveau rapport à la scène¹⁰⁰¹, avant d'ouvrir le propos sur d'autres mises en scène, notamment celles de *Ciels*, d'*Inflammation du verbe vivre* ou encore, du récent *Tous des oiseaux*. Au-delà de l'emploi de la peinture se trouvent donc ceux de la vidéo et de la bande-son très souvent utilisées comme substituts de la parole. Dès les premières minutes du seul en scène de Wajdi Mouawad, d'ailleurs, les spectateur.trice.s sont confronté.e.s à leur usage, signifiant entre autres le dédoublement du comédien¹⁰⁰². Ce nouvel outil de création, et nous nous en apercevons lorsque nous sommes présent.e.s dans la salle, apparaît comme une façon pour l'artiste de parler de lui ainsi que de son histoire, sans aucun mot, mais simplement en signifiant, par le biais d'une image, ce qu'il souhaite transmettre à son public. De ce fait, nous observons l'image de Wajdi Mouawad en train de se défenestrer : il ne s'agit pas là de voir le comédien en train de *réellement* attenter à sa vie, mais plutôt de comprendre ce que pense le comédien/personnage¹⁰⁰³ à l'intérieur de lui-même (à savoir l'envie de mourir). L'image devient ici une clé de compréhension de l'intériorité de ce dernier qui, sur scène, tente de dialoguer avec son père. Cette intuition consistant à faire de la vidéo la métaphore de l'intériorité du comédien/personnage se confirme lorsque le comédien, sur scène, médite et que nous apercevons son ombre, derrière lui, en train de le toiser. À nouveau se joue son dédoublement : existent, devant les yeux des spectateur.trice.s, celui qui est sur scène et celui qui s'observe en train de méditer et de jouer¹⁰⁰⁴. La situation est la même lorsqu'« il écrit » : le comédien joue l'action devant nous tandis que son « avatar » semble s'enfuir par la fenêtre¹⁰⁰⁵. L'hypothèse qui peut être émise, à cet égard, est que ce rapport polyphonique à la scène porte presque en lui un enjeu métathéâtral. Il s'agit en

¹⁰⁰¹ Et, de manière générale, les critiques s'accordent à dire que cette pièce apparaît finalement comme le point de départ d'une réflexion nouvelle sur l'écriture théâtrale polyphonique. Sylvain Diaz précise par exemple : « Seul sur une scène pour *la première fois tournée vers les nouvelles technologies* (la vidéo, notamment, est très présente), Wajdi Mouawad interprète le personnage d'Harwan, doctorant en sociologie [...]. », DIAZ, Sylvain, *art. cit.*, p. 49. Nous soulignons. Charlotte Farcet écrit quant à elle, dans sa postface de *Ciels* : « *Seuls* devient un espace de recherche. Son silence évoque celui d'un atelier ; Wajdi Mouawad s'immerge « seul » et de gestes en gestes, fabriquant avec tout ce qui se présente à lui, il découvre des matières nouvelles : le son, l'image, la peinture. [...] Intuitivement il comprend que l'espace, déterminant, doit être le premier [...]. » (C, p. 120-121)

¹⁰⁰² Voir annexe 13 : « 4. L'usage de la vidéo comme dédoublement du personnage/comédien ».

¹⁰⁰³ Puisqu'il s'agit d'un seul en scène autofictionnel, nous choisirons, quand cela semblera cohérent, de parler de Wajdi Mouawad et d'Harwan par le biais de l'expression suivante : « comédien/personnage », l'un renvoyant automatiquement à l'autre.

¹⁰⁰⁴ Cette esthétique du dédoublement est aussi visible dans la mise en scène d'*Inflammation du verbe vivre* (qui est, au même titre que *Seuls*, un seul en scène). Dans cette quête intérieure, Wajdi Mouawad se représente, tout au long du spectacle, accompagné de son double, pourrait-on dire. L'emploi de la vidéo permet alors de télescoper les temporalités et les lieux, puisque l'un est présent sur scène, tandis que l'autre évolue dans l'Hadès, en quête de lui-même.

¹⁰⁰⁵ Ce qui signifie ici qu'Harwan, jeune doctorant, préférerait s'échapper plutôt que d'avoir à rédiger sa thèse... drôle d'image à l'heure où nous écrivons ces lignes !

effet pour l'écrivain, à travers le dédoublement de son propre personnage, d'interroger sa dramaturgie et les choix esthétiques opérés pour la mise en scène. Cet enjeu n'est certes pas visible dans le texte mais est tout à fait compréhensible sur scène : Wajdi Mouawad, par le biais de la vidéo, s'observe jouer lui-même (il se voit méditer, écrire, téléphoner à son père, etc.). Il porte donc une réflexion sur la manière qu'il a de structurer l'espace, d'utiliser son corps et de faire comprendre aux spectateur.trice.s ce qui se joue devant elles et eux. Mais, au-delà de cette volonté de dédoublement et de métathéâtralité, se dévoile également une fonction beaucoup plus poétique – nous y revenons – accordée à l'emploi de la vidéo. Wajdi Mouawad l'avoue lui aussi, notamment au regard du théâtre de Robert Lepage qui, nous le savons, l'a fortement inspiré :

« J'avais, de plus, remarqué la présence récurrente, de solo en solo, d'un espace situé derrière le personnage, espace où étaient projetées les images servant à faire apparaître la poésie du spectacle. Ce cadre pouvait être un tulle, un miroir, un cyclo, mais toujours il était l'espace de l'écriture magique. » (*Se*, p. 44-45)

La proximité de ces deux créations se confirme par leur point commun : il s'agit de laisser apparaître un espace « derrière le personnage » qui, à son tour, prend vie et se superpose à la performance de ce dernier. Ainsi, l'esthétique lepagienne fait-elle comprendre à Wajdi Mouawad que l'utilisation de la vidéo équivaut, ni plus, ni moins, à l'« absence de suprématie du texte » (*Se*, p. 64) et amène le dramaturge vers la voie d'une nouvelle réflexion, que nous pourrions qualifier de « poétique », sur la manière de penser la scène. Cette poésie s'exprime de plusieurs manières : nous remarquons qu'un nouvel espace, très coloré, prend vie derrière le comédien¹⁰⁰⁶. C'est par exemple le cas lorsque ce dernier effectue des recherches informatiques qui s'affichent immédiatement sur le mur du fond, en changeant la couleur et en le saturant d'informations. La situation est la même lors de la scène des photomatons : de petits carrés colorés viennent « encadrer » le comédien jusqu'à ce qu'il s'en échappe rapidement – et nous savons que le « cadre » est un thème abordé de manière récurrente dans l'œuvre, notamment puisque le personnage travaille sur la notion de « cadre identitaire » dans la dramaturgie lepagienne et qu'il finit, en dernier lieu, par éventrer le tableau de Rembrandt pour justement entrer dans son cadre. L'écriture, par la vidéo, permet donc à la scène de changer constamment de « décor »¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁶ Voir annexe 13 : « 5. La vidéo comme écriture poétique de la scène ».

¹⁰⁰⁷ D'ailleurs, la vidéo se revendique presque elle-même comme un outil poétique. Observons pour ce faire, en annexe 14, la captation de la mise en scène d'*Inflammation du verbe vivre* : « 3. « La poésie est le seul chemin. » » Ici, c'est le jeune homme qui souffle à Wajdi Mouawad lui-même cette phrase que les spectateur.trice.s ne peuvent voir qu'à travers l'usage de la vidéo (nous n'entendons pas sa voix, nous lisons simplement la phrase projetée au fond de la scène). Par le biais d'une analogie et dans la perspective d'une lecture métathéâtrale de cette scène, nous

Elle est « magique » dirait Wajdi Mouawad, parce qu'elle porte en elle quelque chose qui n'est pas tout à fait définissable, toujours en mouvement et qui va surtout être une façon, pour chaque spectateur.trice, d'aborder sa propre définition de cette « poésie ». Car la magie, telle qu'elle est définie par le dictionnaire de l'Académie française, est cette « puissance de séduction qui s'exerce sur les sens et sur l'âme.¹⁰⁰⁸ » Le caractère sensitif du théâtre de Wajdi Mouawad est alors réaffirmé par l'usage de la vidéo qui vient, par toute la magie qu'elle permet de créer dans l'écriture scénique, interpeller les spectateur.trice.s et les immerger dans la quête tout à la fois esthétique, artistique et filiale du comédien/personnage.

Mais il serait faux et trompeur de réduire l'usage des outils audiovisuels au déploiement de la magie sur scène, comme nous pouvons le constater à l'étude d'autres mises en scène de Wajdi Mouawad. Si nous prenons, à titre d'exemple, le cas de *Ciels*, il semblerait que la scénographie évacue toute tentative de « magie », sans pour autant faire l'économie d'une certaine poésie. En effet, et pour commencer, Charlotte Farcet, dans sa postface de la pièce, précise que la mise en scène a été pensée de telle sorte que le public soit complètement immergé dans le drame, au point de ne surtout pas briser le quatrième mur :

« Tout ou presque est blanc : rideau, mur intérieur, mur extérieur, mobilier.

Les régies – son, vidéo et lumière – sont intégrées au décor, placées entre les alcôves, dérobées par un simple tulle.

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. Sans spectateur, ces tabourets, blancs également, évoquent une forêt miniature, plantée sur une planche de bois blanc. Un chemin en fait le tour.¹⁰⁰⁹ »

L'idée est de construire un spectacle « total » au sein duquel les spectateur.trice.s semblent aussi former, en quelque sorte, une partie du décor. Ainsi ces dernier.ère.s sont-ils/elles comme intégré.e.s au dispositif scénique afin que leur présence soit une manière d'être au plus près des personnages dans cette pièce, qui peut se caractériser par son extrême violence. Tout dans la manière dont la scène est pensée a pour but de laisser une certaine brutalité s'exprimer : la peinture blanche sature l'espace et présente un lieu aseptisé, minimaliste qui n'a rien pour rassurer celui ou celle qui entre dans la salle.

pouvons alors émettre l'hypothèse que la vidéo devient, d'une certaine manière, la seule voie possible, le « seul chemin », pour qu'advienne la poésie sur scène. L'écriture scénique, par la projection visuelle, permet alors de doter la création, en ce sens, d'une réelle intention poétique.

¹⁰⁰⁸ Ressource en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M0130>. Consultée le 1^{er} octobre 2021.

¹⁰⁰⁹ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 123-124 (postface de Charlotte Farcet).

D'ailleurs, les membres du public s'assoient sur des sièges pivotants qui, placés les uns à côté des autres, ne dessinent aucun « espace de circulation ». Toutes celles et ceux qui sont présent.e.s peuvent dès lors avoir la sensation de se sentir piégé.e.s, contraint.e.s à l'immobilisme ; sensations renforcées par les écrans immenses qui les entourent¹⁰¹⁰. Ces mêmes écrans, diffusant durant la pièce des images difficiles qui retranscrivent « la cruelle vérité d'un monde traversé par l'horreur¹⁰¹¹ » plongent les spectateur.trice.s dans un état de grande confusion, mélange d'horreur et de sidération, notamment à la fin de la pièce où plusieurs attentats ont lieu, au même moment, dans huit pays différents. Nous sommes dès lors en droit de nous demander où réside, dans cette pièce, la magie de la poésie. Nulle part, pourrions-nous admettre, dans un premier temps, tant le dramaturge tente de heurter la sensibilité de son public en le confrontant à ce dispositif scénique – qui, précisons-le à nouveau, l'intègre pleinement. Pourtant, et contre toute attente, Wajdi Mouawad avoue lui-même penser l'écriture et la mise en scène de *Ciels* par le biais d'un certain registre poétique. Ainsi écrit-il : « Œuvrer donc ensemble à la mise en place d'une mécanique poétique¹⁰¹² », dans quelques réflexions autour de sa pièce ; là où Charlotte Farcet affirme, à son tour que « la question de la poésie a hanté Wajdi Mouawad au cours de cette création.¹⁰¹³ » En conséquence, il semble nécessaire de tenter de dégager un dernier enjeu de la poétique mouawadienne qui est celui, dans certaines de ses pièces, du « vertige » – terme par ailleurs employé par le dramaturge lui-même. En effet, l'aspect poétique de ce texte se manifeste différemment que dans *Seuls*, puisque l'artiste a recours à d'autres outils pour l'exprimer, tels que la musique ou l'enregistrement audio, ce qui renforce par ailleurs le caractère polyphonique de la création. Ainsi Charlotte Farcet, toujours dans sa postface de *Ciels*, explicite :

« La musique intervient différemment des voix. Elle n'appartient pas à la fiction, n'est pas appelée par elle, mais vient s'y glisser pour créer une distance, un suspens, révélant les silences et l'émotion que la situation interdit : « Évitez les confidences, l'affectif. Ici, vous êtes un outil. C'est tout. Chacun ici est un outil qui remplit une fonction. Personne ne sait rien sur personne », insiste Blaise à l'entrée de Clément.¹⁰¹⁴ »

¹⁰¹⁰ Voir annexe 14 : « Décors successifs de *Ciels* ». Nous remarquons, dans le dernier décor, que le public est complètement encerclé. La manière dont la salle est agencée (remarquer ici les quatre écrans disposés de part et d'autre de la scène) provoque donc un effet de saturation de l'espace et, nous l'imaginons alors, de sensation d'étouffement pour le public.

¹⁰¹¹ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 131 (postface de Charlotte Farcet).

¹⁰¹² MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*, op. cit., p. 79.

¹⁰¹³ MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, op. cit., p. 137 (postface de Charlotte Farcet).

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 130-131.

Étrangement, c'est ce qui permet la mise à distance du spectateur ou de la spectatrice qui fait naître la poésie du spectacle. L'introduction de la musique apparaît en ce sens comme ce qui *révèle* les émotions, favorise, pourrait-on dire, le rapport affectif qu'entretient le public avec la pièce. L'avènement du poétique se joue, dans *Ciels*, au croisement d'une certaine distance et de l'immersion totale des spectateur.trice.s dans le drame, rendue presque impossible tant les situations décrites s'expriment par leur violence. Le vertige naît alors, selon les dires du dramaturge, de cet entre-deux qui amène chacun.e à entretenir un rapport particulier au spectacle, relevant à la fois du silence et de l'apaisement, en même temps que de la brutalité et du choc. De cette situation naîtra peut-être la « révélation » du spectateur, comme l'explique l'artiste :

« Œuvrer donc ensemble à la mise en place d'une mécanique poétique qui mènera celui qui y assiste à une sensation soudaine du vertige, celui que peut éprouver le somnambule à l'instant où, reprenant conscience, la situation impossible dans laquelle il se trouve se révèle à lui.

Le premier mot est donc celui-ci : vertige.¹⁰¹⁵ »

L'introduction de la musique, en tant qu'outil extérieur au texte et à la fiction, semble réveiller, si l'on peut dire, les somnambules que sont les spectateur.trice.s pour faire naître, chez eux et elles, une soudaine prise de conscience qui devrait, par ce décalage, les confronter à leur propre lecture (poétique) du spectacle et pourquoi pas, dans un deuxième temps, du monde. Il s'agit ici, ni plus, ni moins, d'une « poétique du vertige » intimement reliée, comme le précisait Charlotte Farcet, aux émotions. Car en effet, la poésie et les affects surgissent « à partir » de cette esthétique des contraires, dans *Ciels*, où l'horreur la plus absolue (qui provoque par exemple le cri des personnages¹⁰¹⁶) est mise en tension avec le déploiement de la musique (qui, elle, introduit plutôt un « suspens », un moment suspendu invitant le public à laisser parler ses affects, *a contrario* des personnages qui semblent en être privés jusqu'au dénouement). Tout l'art de Wajdi Mouawad apparaît ainsi dans cette présence « oblique » de la poésie, qui naît du contraste et du frottement des contraires. Elle est à chercher dans les silences, dans les gestes, les mouvements et les attentions que les personnages se portent. Elle n'est pas toujours visible et évidente, mais s'écoute plutôt, s'adresse à nos émotions et à notre capacité à se nourrir des effets de dissonance mis en œuvre par le dramaturge pour que son théâtre soit une expérience unique, fondée sur un rapport d'intimité qui se construit entre le spectateur

¹⁰¹⁵ MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*, op. cit., p. 79.

¹⁰¹⁶ À l'image de la didascalie finale : « *Charlie crie. [...] / Charlie pousse un profond hurlement.* » (C, p. 113).

ou la spectatrice et sa dramaturgie. Ce constat peut également être appliqué, à notre avis, à quelques passages de la mise en scène de *Tous des oiseaux*. Peu de choses ont été écrites à propos de cette pièce, beaucoup plus récente dans le répertoire de Wajdi Mouawad. Il s'agit donc de démontrer que cette dernière laisse aussi place à une certaine forme de poésie, notamment par son obliquité, ses silences et par les outils dramaturgiques employés par l'artiste¹⁰¹⁷. Nous le remarquons dès le début de la pièce, avant même qu'un seul des comédiens ne parle. Les spectateur.trice.s font la rencontre de Wahida, assise et « plongée dans les pages d'un livre ancien. » (*Tdo*, p. 9) Jusque-là, pas un bruit, pas une parole, simplement un corps sur scène, devant une projection bleue qui laisse entrevoir l'espace d'une bibliothèque¹⁰¹⁸. La comédienne est immobile, tandis que passent sur scène quelques figurant.e.s, comme pour créer un contraste entre la mobilité de ces dernier.ère.s et la réflexion dans laquelle est plongée Souheila Yacoub, incarnant la bien-aimée d'Eitan. Mais ce qu'il est essentiel de noter est surtout la présence de la bande-son diffusée lors des premières minutes de la pièce. Car si la comédienne semble *a priori* muette, la scène, elle, ne l'est pas. La musique la dote en effet d'un langage, dont la composition a été réalisée par Eleni Karaindrou qui propose, spécialement pour la mise en scène de *Tous des oiseaux*, une création dont l'idée centrale est « [...] l'amour, l'identité, les frontières. Et aussi la dimension de pardonner l'autre.¹⁰¹⁹ » Nous remarquons alors que les sujets ici abordés par l'artiste sont les mêmes que ceux de la pièce mais, plus encore, il est utile de garder à l'esprit que la fonction de la bande-son – du moins au début de la mise en scène – semble de rendre le drame « poétique ». En effet, la musique n'intervient pas tant pour créer une distanciation, à l'instar de *Ciels*, mais se présente davantage comme un langage autonome qui, relié à ce qui se déroule sur scène, crée des images venant accentuer la perception de la tonalité tragique de la pièce. Car, si nous observons bien le visage de Wahida, en annexe 14, nous comprenons que le dessein de cette scène d'exposition est de préparer le public au pire : elle est seule, avec son air grave, parmi les passant.e.s, dans la bibliothèque. D'ailleurs, cette dernière lit le récit biographique d'Abu l'Abbas Ahmad Ibn Khallikan, *Kitab Wafayat al-A'yan*, qui a l'air de symboliser sa rencontre avec Eitan (*Tdo*, p. 10) en même temps que leur chute –

¹⁰¹⁷ C'est une pièce très différente de *Ciels*, tant dans son écriture textuelle que scénique. Si nous les rapprochons donc ici, ce n'est pas pour démontrer qu'elles fonctionnent de la même manière, mais que nous pouvons toutefois trouver quelques similitudes dans leur écriture.

¹⁰¹⁸ Voir annexe 14 : « 5. La rencontre avec Wahida ».

¹⁰¹⁹ Ressource en ligne, disponible sur le réseau Canopé : <https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/mise-en-scene/tous-des-oiseaux/wajdi-mouawad/wajdi-mouawad-1.html?logintype=login>

l'expression de Wahida et la musique graves la préfigurant. Si nous pouvons deviner cela, c'est justement par l'intrication d'outils dramaturgiques qui font de la scène un espace polyphonique. Le rôle poétique de la scénographie de *Tous des oiseaux* se joue ici : il forme un dialogue triangulaire entre le décor projeté, le jeu de l'actrice et la musique diffusée, ce qui vise à créer chez les spectateur.trice.s un premier réseau de signes, utile à leur compréhension de l'intrigue. La parole semble dès lors inutile, parce que les outils dramaturgiques, par leur capacité à construire un espace poétique, font sens et préparent celles et ceux qui assistent au spectacle à la progression tragique de l'histoire. D'ailleurs, la suite de la mise en scène confirme cela puisque par le télescopage de deux temporalités, nous retrouvons le jeune couple, sur scène, après avoir appris qu'Eitan se trouvait dans le coma, victime d'un attentat. Ainsi Wajdi Mouawad nous replonge-t-il dans la soirée de leur rencontre par le motif de l'analepse. Nous rentrons, de ce fait, dans l'intimité du couple et découvrons les deux protagonistes en train de danser¹⁰²⁰ dans une boîte de nuit nommée « This is the end » (*Tdo*, p. 11). Cette scène paraît polysémique, à maints égards, en ce que cette appellation renvoie certes au nom du club mais prophétise surtout l'avenir de la relation entre les deux personnages. Cette scène de danse où les corps exultent et se retrouvent n'exprime que le dernier moment de bonheur des amants car, ensuite, ils seront confrontés à la quête des origines d'Eitan détruisant d'un même geste leur bonheur et la possibilité, pour eux, d'être ensemble. Encore une fois, ce ne sont pas uniquement les paroles des personnages qui font sens sur scène (même si en prononçant les mots « this is the end », Wahida annonce frontalement « la fin » de sa relation prochaine avec Eitan), mais l'écriture polyphonique de cette dernière. L'enchevêtrement des couleurs vives projetées sur le fond de scène, l'expression des corps dansants ainsi que la musique participent, nous semble-t-il, à créer un espace imagé qui révèle plus de significations que le langage lui-même. Car ce qui est tragique, ici, ce n'est pas que Wahida ait prononcé les termes « this is the end », mais plutôt la façon dont les corps se retrouvent, dansent et font l'amour (*Tdo*, p. 16), ce qui crée l'image d'un apparent bonheur, alors que les deux personnages amorcent d'ores et déjà un processus de perte et de séparation. Dès lors, il s'agit aussi ici d'une esthétique du vertige, en ce que les spectateur.trice.s (alors complètement immergé.e.s dans le drame) se rendent finalement compte, par ce réseau de signification poétique, que se joue devant eux la chute des personnages¹⁰²¹.

¹⁰²⁰ Voir annexe 14 : « 6. Eitan et Wahida dansent contre l'Histoire ».

¹⁰²¹ Remarquons d'ailleurs deux indices glissés dans la mise en scène : le lit d'hôpital sur lequel est étendu Eitan pendant son coma reste sur scène tout au long de ce moment (manière détournée pour signifier aux

En définitive, force est de constater que la théâtralité, définie comme l'épaisseur des signes et des sensations qui se déploient sur scène, devient une nouvelle manière d'approcher les tragédies de la filiation. Ces dernières, grâce à leur écriture polyphonique, proposent aux spectateur.trice.s un espace de toute évidence poétique, dans lequel sensations et émotions sont sollicitées. Ce même espace, qui prend vie grâce aux corps des comédien.ne.s, mais aussi par l'utilisation de la peinture, de la vidéo, de la musique, etc., symbolise dès lors l'occasion d'une relation renouvelée entre la scène et les membres du public. Car, comme nous avons pu le démontrer, ces dernier.ère.s devront s'employer à déchiffrer les signes présents, les interpréter et, par-là, devenir *actifs* (ils s'extraient de leur « somnambulisme », afin de créer un sens, tantôt magique, tantôt tragique, aux drames se jouant devant elles et eux.) Il n'y a donc pas de vérité absolue dans l'interprétation scénographique que nous pouvons faire du travail de Wajdi Mouawad, mais seulement, à notre avis, des intuitions, des hypothèses, des sensations qui viendraient déchiffrer l'intention du dramaturge. En effet, et c'est là aussi son originalité, la scénographie et la manière dont la dramaturgie est pensée peuvent varier d'un spectacle à l'autre. *Seuls* favorise par exemple une immersion dans le monde de l'enfance et nous plonge dans une ballade onirique, par le recours à la peinture, tandis que *Ciels* se structure autour de forts contrastes ce qui viennent régulièrement déstabiliser le spectateur. Il paraît en ce sens impossible d'établir des critères de lecture applicables d'une représentation à l'autre tant Wajdi Mouawad cherche à renouveler son geste artistique et à refondre son approche de la poésie, sur scène. De plus, ce dernier cherche à s'appuyer sur les affects de chacun qui sont, par définition, variables d'une personne à l'autre. En ce sens, et en donnant toute son importance à la théâtralité de sa création, le dramaturge libano-québécois donne matière à réfléchir à son public, l'encourage à réévaluer sa position « poétique » dans le monde et prône un retour aux sensations et aux émotions. Dès lors, les paradoxes du théâtre contemporain sont bel et bien dépassés par la théâtralité-même : il semble possible de proposer un art qui puisse émanciper le ou la spectateur.trice en lui demandant d'être actif.ve et de participer à l'action, tout en formant, dans un même geste, une nouvelle communauté, celle du public, qui se définirait par sa capacité à « traduire » ce qu'elle voit pour finalement se l'approprier. La polyphonie scénographique –

spectateur.trice.s qu'il y retournera, malgré toute ce qui peut se passer), ainsi que le visage du personnage qui, lorsque Wahida prononce « this is the end », se décompose. Si la parole est prophétique, pourrions-nous dire, l'ensemble de la scénographie l'est aussi ou vient sinon *renforcer* cette capacité visionnaire de la parole par son déploiement polyphonique.

puisqu'elle crée, rappelons-le, des figures, des images, des contrastes « qui ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole¹⁰²² » – devient *in fine* une manière pour nous autres de réfléchir à nos propres filiations et transmissions intergénérationnels, *topoi* récurrents et chers au dramaturge.

III. L'EMPLOI DE LA MÉTAPHORE : ENJEU POÉTIQUE ET POLITIQUE DES TRAGÉDIES DE LA FILIATION

« Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y déposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure.¹⁰²³ »

Roland Barthes

Il faudrait, pour finir, accorder quelques pages à l'emploi de la métaphore, chez Wajdi Mouawad, comme vecteur poétique privilégié de la mise en scène des filiations. En effet, et Céline Lachaud le précisait déjà dans son travail de recherche, le théâtre du dramaturge peut être considéré comme « poétique », notamment parce qu'il fonctionne grâce au déploiement d'images : « Selon lui, la poésie [...] est indissociable du théâtre, de la voix, ainsi que du corps. Elle forme un tout, elle n'est pas seulement constituée de mots, elle est aussi *un ensemble d'images*.¹⁰²⁴ » De ce fait, l'étude de cette figure stylistique paraît nécessaire puisque la création mouawadienne semble se structurer autour d'images métaphoriques fortes, à commencer par celle, bien connue, d'*Incendies* et formulée par Nawal Marwan : « NAWAL. Simon, / [...] L'enfance est un couteau planté dans la gorge / Et tu as su le retirer. » (*I*, p. 130) Cette métaphore, adressée comme une transmission *post mortem* à l'héritier, résume pour ainsi dire l'ensemble de la fable : par le retour aux origines, le fils a su devenir adulte et s'affranchir d'un passé qui le rendait aveugle (le geste de retirer le couteau symbolise l'accomplissement de la quête de

¹⁰²² ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁰²³ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 11.

¹⁰²⁴ LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, *op. cit.*, p. 325. Nous soulignons.

son passé, suite à quoi le personnage peut se « remettre à vivre »). L'image se propose par conséquent comme une manière détournée pour dire le réel, pour le figurer différemment au protagoniste (et au public), tout en dotant aussi la parole d'une réelle charge poétique. De plus, Wajdi Mouawad lui-même revendique une écriture fondée sur la métaphore, dans les entretiens accordés à Sylvain Diaz. Ainsi explique-t-il :

« Les images sont dans le texte. J'utilise beaucoup de métaphores. En Grèce, le mot « métaphore » désigne le déménagement, et mon exil est peut-être lié à cette abondance de métaphores, à mon impossibilité de dire une chose sans passer par l'expression d'une autre. [...] Je suis toujours en pleine métaphore, ce qui confère quelque chose de pléthorique à ma prise de parole – vous vous êtes aperçu que lorsqu'une question m'est posée, j'y réponds en une heure. Cela se retrouve dans l'écriture. [...] Les images font office de miracle, d'apparition fantomatique. Elles ont toujours une fonction miraculeuse.¹⁰²⁵ »

De ce fait, il n'y a aucune surprise à constater le déploiement, dans les tragédies de la filiation, de nombreuses images, possibles par cette figure langagière qu'est la métaphore, elle-même reliée, de manière indirecte, à l'histoire du dramaturge. En effet, cette analogie provoque ce qu'il nomme un « déménagement », à savoir un déplacement, une transposition d'une image en une autre pour signifier le réel autrement (dédoublement qui a été le sien lors de ses différents exils). L'écriture, à travers la métaphore, est en ce sens pensée comme un mouvement constant et contraint le public à toujours réinterroger ce qui (leur) est dit. C'est d'ailleurs ce qui nous intéresse ici, car il ne s'agira pas de faire l'inventaire exhaustif des métaphores présentes dans le théâtre de Wajdi Mouawad, mais plutôt d'analyser comment ces tropes se chargent d'une force poétique, qui amène certes à redécrire le réel mais surtout à faire advenir de nouvelles manières de voir le monde (dans le texte, comme sur scène). Se joue peut-être ici la fonction « miraculeuse » de la métaphore : elle annonce, à l'échelle du texte, une image soudaine, presque extraordinaire, qui ne répond pas aux lois « ordinaires » du langage. Elle invite les personnages et les spectateur.trice.s à percevoir le réel différemment, à déplacer leur regard afin de se remettre « organiquement » en question. Puis nous verrons, par la suite, que par-delà la fonction poétique de la métaphore, cette dernière met aussi en scène un enjeu « poélitique », voire politique.

¹⁰²⁵ DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, op. cit., p. 92-93. Le dramaturge explicite également le lien entre écriture et métaphore dans l'ouvrage de Jean-François Côté : « Mais autant dans mes pièces j'aime créer des symboles et des métaphores, ou des fermetures de cercle, autant dans la vie je n'y crois pas. », MOUAWAD, Wajdi, CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 77.

III.1. De l'usage de la métaphore dans les tragédies de la filiation

Afin de comprendre les enjeux liés à l'usage de la métaphore, il faut revenir, nous semble-t-il, sur quelques éléments définitionnels. Pour ce faire, se tourner vers Paul Ricoeur paraît cohérent puisqu'il développe, dans *La Métaphore vive*, une étude complète de ce trope, tout à la fois linguistique, poétique et philosophique. À cet égard, il s'agira d'utiliser les analyses qui peuvent éclairer notre lecture des tragédies de la filiation, tout en en dégagant des pistes d'interprétation quant à leur emploi dans l'esthétique mouawadienne.

Commençons à présent par une définition simple mais exhaustive de la métaphore, telle que proposée par Saloua Chatti, dans un article portant sur les positions différentes quant au concept de « référence », précisément chez Paul Ricoeur et Gottlob Frege :

« La métaphore est en effet un type de discours non descriptif, reposant sur l'analogie, et n'ayant de ce fait qu'un rapport indirect avec la réalité. Dans ce cadre, l'appel à la notion de référence a sans doute pour objectif de restaurer le lien entre le discours métaphorique et la réalité externe, puisque le concept de référence renvoie au rapport direct langage-monde.¹⁰²⁶ »

Observons ici que l'analogie sous-tendue par cette figure langagière n'implique pas un discours « descriptif ». La métaphore ne vise pas à rendre compte, de manière mimétique, pourrait-on dire, du réel. Au contraire, elle s'en éloigne pour mieux le re-décrire et en proposer une nouvelle représentation, fonctionnant sur un principe de ressemblance ou de correspondance entre deux images (d'où son rapport « indirect » à la réalité). Ce qui va alors nous intéresser est justement ce rapport entre le discours métaphorique et la réalité, parce qu'ils entretiennent tous deux une relation, bien qu'« indirecte ». Paul Ricoeur lui-même, d'ailleurs, met en avant ce lien entre l'énoncé métaphorique et la réalité dite « externe » sur laquelle ce dernier s'appuie. Ainsi affirme-t-il, dans *La Métaphore vive* :

« Une nouvelle problématique émerge en liaison avec ce nouveau point de vue : elle ne concerne plus la *forme* de la métaphore en tant que figure du discours focalisée sur le mot : ni même seulement le *sens* de la métaphore en tant qu'instauration d'une nouvelle pertinence sémantique ; mais la *référence* de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de « redécrire » la réalité. Cette transition de la sémantique à l'herméneutique trouve sa justification la plus fondamentale dans la connexion en tout discours entre le sens, qui est son organisation interne, et la référence, qui est son pouvoir de se référer à une réalité en dehors du langage. La métaphore se

¹⁰²⁶ SALOUA, Chatti, « Ricoeur, lecteur de Frege sur la référence », *Cahiers philosophiques*, n°148, « John Stuart Mill », CHOUCAN, Nathalie (dir.), 2017, p. 91.

présente alors comme une stratégie de discours qui, en préservant et en développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir *heuristique* déployé par la *fiction*.¹⁰²⁷ »

Le philosophe français prend ici le parti de s'éloigner de plusieurs années de recherches structuralistes, qui ont toujours pris soin de considérer le langage comme un système de signes autosuffisant et ayant une structure interne propre¹⁰²⁸. L'apport de Paul Ricoeur tient en sa conception relativement novatrice de ce trope linguistique puisque, pour lui, la « référence » de l'énoncé métaphorique, fondé sur la réalité, aboutit à une manière de la « redécrire », d'en proposer une représentation imagée et, de fait, inédite. La métaphore n'est donc plus seulement une figure de langage à étudier dans la perspective de la phrase ou de l'énoncé, mais plutôt dans sa relation avec le réel. En ce sens, le discours poétique, possible grâce aux images et revendiqué par Wajdi Mouawad lui-même, devient référentiel. Il n'est plus centré sur lui-même mais tourné vers ce qu'il permet de (re)découvrir : une réalité externe. En conséquence, et comme le souligne toujours Paul Ricoeur, étudier la métaphore dans cette perspective amène à un glissement de la sémantique à l'herméneutique, puisqu'il y a connexion, grâce à l'analogie, entre le sens porté par la métaphore et sa référence. Si la fiction est un vecteur de redéfinition du réel, elle accorde alors aux tragédies de la filiation, à notre avis, la légitimité de leur discours sur le monde et sur notre époque. Pour confirmer cela, nous pourrions choisir l'exemple du discours de Nazha, dans *Journée de noces chez les Cromagnons*, que nous avons encore trop peu citée, et qui ne fonctionne pas tout à fait comme une *copie* du réel mais plutôt comme sa *re-description* :

« VOIX DE NAZHA. C'est la petite Nelly
Qui va se lever lundi
Et qui dit à sa maman
Je suis la belle au bois dormant [...]

C'est la plus belle Nelly
Dans sa robe qui fleurit
Elle ne sera pas cueillie
Par une bombe qui rit [...]

C'est la petite princesse
Que le gentil vent caresse
Et la pousse et la presse
Dans les bras de la tendresse

¹⁰²⁷ RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 10.

¹⁰²⁸ C'est ce que confirme d'ailleurs Saloua Chatti, en prenant pour exemple les travaux de Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson ou encore André Martinet. SALOUA, Chatti, « Ricoeur, lecteur de Frege sur la référence », *art. cit.*, p. 92.

Les oiseaux et les poissons
Dansent et tournent en rond
Sur un tapis de roses fanées
Pour Nelly qui va se marier » (*Jdn*, p. 52-53)

Le discours du personnage s'établit à partir de plusieurs métaphores qui entretiennent une relation entre le sens porté par la métaphore elle-même et sa référence (la guerre civile libanaise, entre autres). Mais plus encore, l'analogie correspond également à une façon de *redécrire* le strict cadre du réel, afin de mettre en exergue les conséquences qu'ont la guerre civile sur les personnages. Ainsi, Nelly n'est plus uniquement la fille de Nazha mais « la belle au bois dormant ». Elle est décrite comme « endormie », forcée à un état de léthargie et de profonde tristesse car la guerre entrave son mariage – d'ailleurs, nous ne connaissons pas encore son fiancé, à ce stade de la pièce, probablement retenu à la guerre. L'emprunt à l'univers des contes produit un décalage entre un univers peut-être plus enfantin – ou disons, un registre didactique – et la brutalité, la violence des conflits. Remarquons aussi la métaphore florale visant à qualifier le sexe de Nelly. Cette dernière *ne sera pas*, en effet, « cueillie » dans sa robe « fleurie », par une « bombe qui rit » : métaphore ici de la non-défloration de cette dernière qui laisse bien sûr entendre un mariage qui n'aura pas lieu. Cette figure de style se transforme alors en prophétie et semble prédire la fin de la pièce, pourtant entièrement fondée sur l'espoir de cette union, dernier rempart face à la violence des combats. Enfin, une dernière métaphore est visible, *in absentia* cette fois-ci, puisque le discours de Nazah fait écho à celui d'Ophélie, personnage secondaire du *Hamlet* de Shakespeare. Cette parole versifiée, *a priori* dénuée de sens, se structure de la même manière chez les deux auteurs¹⁰²⁹ et peut en effet résister à la compréhension des lecteur.trice.s. Toutefois, d'aucuns pourraient ici saisir le jeu de correspondance entre le destin macabre de Nelly... et celui d'Ophélie. En ce sens, là où la sœur de Laërte se noie, la fille de Nazha prend éventuellement le chemin de la mort, en ce que le personnage est entouré d'animaux dansant en rond « sur un tapis de roses fanées », linceul de son mariage ou alors, peut-être même, de sa propre existence¹⁰³⁰. Par

¹⁰²⁹ Voir SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, *op. cit.*, Acte IV, scène 5, p. 187-191.

¹⁰³⁰ L'image est encore plus rude chez le dramaturge anglais puisque le lexique de la floraison fanée, ou la mise en place d'un *decorum* particulièrement sombre, se double de l'annonce de la noyade d'Ophélie : « LAËRTE. Noyée ? Où s'est-elle noyée ? / LA REINE. Tout auprès d'un ruisseau un saule se penche / Qui mire dans les eaux son feuillage gris, / C'est là qu'elle est allée tresser des guirlandes / Capricieuses, d'orties et de boutons d'or, / De marguerites et des longues fleurs pourpres / Que [...] nos chastes vierges appellent doigts des morts [...]. Et voulut-elle alors, aux branches inclinées, / Grimper pour accrocher sa couronne florale ? / Un des rameaux, perfide, se rompit / Et Ophélie et ses trophées agrestes / Sont tombés où l'eau pleure. [...] Alourdis / Par tout ce qu'ils buvaient, ses vêtements / Prirent l'infortunée à sa musique, / Et l'ont vouée à une mort fangeuse. », SHAKESPEARE, William, *ibid*, Acte IV, scène 7, p. 209-210. Chez Wajdi Mouawad, Nazha part de chez elle

conséquent, et pour en revenir aux enjeux poétiques de la métaphore, nous observons que cette dernière ne vient pas strictement reproduire le réel, mais qu'elle se propose plutôt comme une manière pour les personnages et le public de redéfinir le réel sans pour autant le déformer. L'enjeu de la métaphore consiste dès lors à construire une relation « langage-monde¹⁰³¹ » en ce qu'elle permet, par une opération de transfert du sens des mots (Nazha est elle-même en même temps que la belle au bois dormant et Ophélie) de se doter d'une fonction poétique qui construit une nouvelle représentation du réel, voire du personnage lui-même. La situation que Wajdi Mouawad souhaite alors représenter reste la même mais est déplacée, puisqu'imaginée, et devient, *in fine*, une manière de peut-être délivrer un enseignement à qui sait le recevoir.

Ainsi la métaphore construit-elle, en se déployant dans le langage des personnages, un discours poétique qui vise finalement à « redécrire la réalité par le chemin détourné de la fiction heuristique.¹⁰³² » Toutefois, il faut nous interroger ici sur la présence de ces tropes dans les tragédies de la filiation : quel est précisément leur sens et que nous apprennent-ils ? Nous distinguerons pour ce faire deux enjeux majeurs. Le premier est que la métaphore illustre, sinon « incarne », la quête des origines des héritiers. Cela fonctionne pour l'exemple de Nawal Marwan, que nous mentionnions précédemment, mais également pour d'autres pièces du répertoire mouawadien. Dans *Tous des oiseaux* par exemple, tragédie dans laquelle David apprend la vérité sur ses origines grâce à l'image de l'*afikomen*¹⁰³³, la métaphore illustre la quête des origines et crée un véritable retournement de situation :

« DAVID. Elle, que j'ai toujours cherchée, que je ne trouvais pas et qui me brisait le cœur, à cause de quoi j'ai si souvent éclaté en sanglots, inconsolable, inconsolable, je la vois enfin, oui, elle est là, pardon, pardon, David, David, elle est où la petite cachette où est dissimulée l'*afikomen* ? elle est où la cachette, David ? elle est là, maman, je l'ai trouvée, je l'ai trouvée, j'ai trouvé l'*afikomen*, maman, maman, maman, maman, maman, maman, maman, maman, maman, maman. »

Il tombe. » (*Tdo*, p. 80)

sous les bombes, avec son fiancé, sans qu'on ne sache s'ils seront bel et bien destinés à cette même « mort fangeuse ».

¹⁰³¹ SALOUA, Chatti, « Ricoeur, lecteur de Frege sur la référence », *art. cit.*, p. 92.

¹⁰³² RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 311. D'ailleurs, cette fonction poétique est à « opposer », en quelque sorte, à la fonction dite rhétorique qui, elle, « vise à persuader les hommes en donnant aux discours des ornements qui plaisent. », *ibid.*

¹⁰³³ Voir ce qui a déjà été dit à ce propos dans la deuxième partie de cette thèse (chap. II, I.2).

Là aussi, il s'agit d'une métaphore *in absentia* en ce que la réalité explicitement désignée (l'*afikomen*, dans notre cas) renvoie, par jeu analogique, à une autre réalité qui n'est, à l'inverse, pas clairement exprimée : celle de la quête des origines. Car, si nous tentons de bien analyser les enjeux de cette réplique, il est aisé de remarquer que l'impossibilité pour David de trouver cette fameuse *afikomen* évoque, dans une autre mesure, son incapacité à connaître son passé et son histoire personnelle. Dès lors, le glissement sémantique s'opère tout au long de cet extrait, puisque les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s en viennent finalement à saisir que le personnage « tombe », comme le précise la didascalie, après qu'il a appris la vérité sur ses origines (dévoilée quelques lignes auparavant, par son père). Ce qu'il « a *toujours* cherché » (l'insistance provoquée par l'adverbe est à souligner) a « enfin été trouvé » : David pense maintenant avoir découvert « la cachette où était dissimulée » la part de matza et, métaphoriquement, la cachette qui contenait la vérité sur ce qu'il « est » vraiment. L'*afikomen* n'est plus seulement l'*afikomen*, elle est aussi l'image du dévoilement poétique d'une autre vérité, aussi dure soit-elle à entendre. À nouveau, la métaphore ne vise pas « à copier » le réel mais plutôt à le mettre en scène poétiquement, afin que le retournement de situation proposé soit encore plus marquant. Il s'agit par-là de *signifier* différemment, par le biais du symbole, et de créer de nouvelles interrelations entre le texte, les comédien.ne.s et les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. D'ailleurs, la situation est similaire dans *Sœurs* bien que la métaphore n'ait pas tout à fait le même sens. En effet, lorsque les deux personnages ont presque mené leur quête originelle et mémorielle, Layla Bintwarda finit par affirmer :

« LAYLA BINTWARDA. Je vais repasser tes vêtements.

Elle regarde autour d'elle.

Elle aperçoit la planche à repasser.

Elle se dirige vers celle-ci, l'installe, trouve le fer à repasser dans le placard et se met à repasser la robe de Geneviève.

Elle repasse et plie.

Elle finit.

LAYLA BINTWARDA. Bon, je ne suis pas arrivée à effacer tous les plis mais j'ai fait de mon mieux, au moins c'est présentable... Bon. » (*S*, p. 48-49).

L'image métaphorique du repassage et, plus encore, du pli semble aisée à analyser. Elle est une façon de mettre un point final à la quête des origines de Geneviève Bergeron, bien que cette dernière soit encore incomplète. Cette réalité externe, sur laquelle s'appuie le trope pour se développer, doit donc être dépassée pour que le personnage puisse faire le deuil de son passé. Les gestes du repassage et du pliage se proposent ici comme une

manière, sans aucun doute poétique, d'aller au-delà de la quête originelle et de se forcer à faire preuve d'acceptation. C'est en tout cas ce qu'il faut entendre, à notre avis, par l'expression « au moins c'est présentable ». Certes, tout n'a pas été découvert, tout n'est pas aussi parfait que les personnages le souhaiteraient, mais le passé a été exhumé, « repassé », en quelque sorte, et est finalement prêt à être « plié ». Layla Bintwarda et Geneviève Bergeron doivent passer à autre chose, se construire leur propre chemin de vie. Dans les deux pièces, par conséquent, la métaphore incarne la quête des personnages, signifie leur violence ou la nécessité de leur intériorisation.

Puis, parallèlement à cela, l'image métaphorique est une nouvelle manière de remettre la question de l'émotion, voire du sentiment, au centre de la création mouawadienne – ce que nous avons déjà pu sensiblement constater au regard des deux exemples précédents. Paul Ricoeur s'appuie en ce sens sur la pensée de Northrop Frye pour insister sur la capacité du langage poétique, rendu entre autres possible par l'usage de la métaphore, à être « tourné « vers le dedans » et non vers « le dehors » [et qu'il] structure ainsi un *mood*, un état d'âme, qui n'est rien hors du poème lui-même.¹⁰³⁴ » L'idée est donc que le texte, en s'appuyant sur une réalité extérieure, crée, chez celui ou celle qui le lit, un « *mood* », une nouvelle façon de percevoir la réalité dans laquelle il ou elle vit par le biais de ses émotions qui construisent, pour reprendre les termes du philosophe, un « état d'âme ». Mais l'écrivain va encore plus loin lorsqu'il affirme :

« Le paradoxe du poétique tient tout entier en ceci que l'élévation du sentiment à la fiction est la condition de son déploiement mimétique. [...] N'étant pas intérieur, le sentiment n'est pas pour autant subjectif. La référence métaphorique conjoint plutôt ce que Douglas Berggren appelle « les schèmes poétiques de la vie intérieure » et « l'objectivité des textures poétiques. » [...] Ainsi le « lac de glace » au fond de l'Enfer de Dante ; dire, avec Northrop Frye, que l'énoncé poétique est dirigé dans un sens « centripète », c'est dire comment [...] quelque chose est dit sur la manière d'être de quelques âmes qui, *en vérité*, sont de glace.¹⁰³⁵ »

Ce que tend à démontrer Paul Ricoeur, *a priori*, est la capacité d'une œuvre d'art à n'être ni dépendante, ni indépendante de sa relation référentielle. Ainsi, si elle conserve des liens avec une référence précise, elle opère néanmoins une nécessaire distance avec celle-ci pour finalement proposer une redescription de la réalité et du monde. En fait, l'œuvre d'art va et vient entre « les schèmes de la vie intérieure » et « l'objectivité des textures poétiques », entre un « dedans » et un « dehors », donc, un dialogue entre une vision

¹⁰³⁴ RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 308.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 309-310.

plutôt « subjective » et « objective » de la réalité qu'entend peindre l'œuvre en question. Car, tout comme le lac de glace dantesque renvoie à la froideur de certaines personnes ; la quête des origines de nos personnages ne serait-elle pas plutôt, à son tour, une façon de questionner les spectateur.trice.s de manière ontologique ? En ce sens, la quête des origines de Jeanne et Simon, dans *Incendies*, devient peut-être alors la métaphore choisie par Wajdi Mouawad qui, orientée par une force « centripète », interroge *in fine* « les véritables portraits de [notre] vie intérieure¹⁰³⁶. La situation des jumeaux ne renvoie, par conséquent et de façon métaphorique, qu'à notre propre incapacité à être en paix avec notre passé s'il reste opaque. La quête de David quant à elle, dans *Tous des oiseaux*, engage une réflexion sur notre rapport à la langue maternelle et à nos propres rapports de parenté. Aussi, lorsqu'Eitan et Wahida se séparent, le jeune homme utilise la métaphore ornithologique pour imaginer leur nouvelle relation. C'est en même temps une manière de peindre le paysage intérieur des personnages et des spectateur.trice.s :

« EITAN. 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. » (*Tdo*, p. 72)

En effet, les oiseaux sont employés comme une métaphore de notre propre existence et, en dépeignant ces physionomies non-humaines, le dramaturge fait appel à notre intériorité. La réplique du personnage vient effectivement faire appel à nos émotions et sentiments (nous sommes peiné.e.s, bouleversé.e.s, de voir ce jeune couple se déchirer à cause de la guerre) pour nous inviter à nous « repositionner » ontologiquement au sein de cette « réalité externe »¹⁰³⁷. Il n'y a pour ainsi dire aucun diktat de pensée, bien sûr, puisque chacun.e des membres du public pourra analyser cette métaphore par le prisme de son propre paysage intérieur, de sa propre histoire, mais cela aura au moins le mérite d'engager une réflexion plus large et d'inviter les spectateur.trice.s à reconsidérer leur rapport au monde. Car la métaphore des oiseaux oblige à entendre que certain.e.s d'entre nous serons toujours « au midi des deux mers », en voyage, constamment à la recherche d'eux-mêmes. Comme l'exemple de Dante que soulevait Paul Ricoeur, celui de Wajdi Mouawad laisse à son tour entendre la possibilité d'une réinterprétation du réel, à partir (entre autres) des émotions de toutes et tous. Ainsi, et pour conclure sur les fonctions *a*

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 310.

¹⁰³⁷ C'est là que se joue tout l'intérêt de la métaphore, dans ce rapport mimétique à la réalité en même temps que de distanciation ; ce que voulait très certainement signifier Paul Ricoeur lorsqu'il parlait du « paradoxe du poétique ».

priori poétiques de la métaphore, il est intéressant de rappeler celle que tisse Wajdi Mouawad lui-même dans *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad* :

« Je vois où vous voulez en venir : « Si l'on reprend la situation du citoyen par rapport à son pays, selon la métaphore du théâtre, alors qui sont les spectateurs ? Je crois que ce sont les générations à venir ; on joue ce pays devant les générations à venir. À naître. Ils nous regardent sans être encore là à travers nos propres yeux. Je crois à cette idée de transmission qui passe par l'invisible à venir. Quand il n'y a pas de jeu, quand il n'y a pas d'incarnation, quand les citoyens ne savent pas quoi incarner, qu'est-ce qu'ils vont jouer, quel spectacle vont-ils donner aux enfants qui vont les suivre ?¹⁰³⁸ »

Derrière les images que développe le dramaturge libano-québécois, derrière l'ensemble des métaphores qui se déploient dans les tragédies de la filiation, se cacheraient, peut-être, les chemins d'un dialogue intergénérationnel. Pour en revenir aux oiseaux quantiques, dont parlait Eitan, ils sont une manière de symboliser les « paysages intérieurs » de chacun.e d'entre nous mais ils donnent accès, plus largement, à une réflexion sur les relations entre aîné.e.s et héritier.ère.s. Faire en sorte que l'image poétique se développe dans le texte et sur la scène théâtrale équivaut alors à participer, selon nous, à la construction du monde de demain. Ainsi le théâtre devient-il geste, articulation d'une parole qui vise à transmettre ce que se construira comme une réalité qui, pour l'heure, reste encore tapie dans l'ombre, car non-advenue. Nous en revenons de fait à la fonction « miraculeuse » de l'écriture métaphorique qui donne vie à ce qui ne l'est pas encore, qui fait chair, qui incarne et, par analogie, qui renouvelle le dialogue entre les générations. Il est donc bel et bien possible d'être des « oiseaux quantiques », comprenons par-là que si les ascendant.e.s et les descendant.e.s ne vivent pas la même réalité et ne vivront pas dans la même époque, il n'en reste pas moins qu'ils se déplacent tout de même « au milieu des deux mers », au milieu d'un monde en ruines, effacé, et d'un monde à (re)construire, dans lequel tout semble de nouveau possible. Il n'y a donc pas rupture mais continuité¹⁰³⁹, incarnation et dialogue. Là se jouent également les fonctions poétiques de la métaphore : elle retisse les relations, permet de nouveau au dialogue d'advenir et fait en sorte que le théâtre devienne un art qui regarde devant lui, qui peut jouer son rôle dans la cité pour tout à chacun.e, ontologiquement donc, tout d'abord, mais aussi « poélitiquement » dans un second temps.

¹⁰³⁸ CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur, op. cit.*, p. 48-49.

¹⁰³⁹ Ce qu'affirme Wahida elle-même : « WAHIDA. Ce n'est pas parce qu'on se sépare qu'on se sépare. » (*Tdo*, p. 72)

III.2. La métaphore comme écriture « poétique »

Enzo Cormann, dans les différents essais ou entretiens qu'il a pu écrire et accorder, définit précisément ce qu'est la « poétique ». Néologisme forgé au XXI^e siècle – puisque les écrits de l'écrivain sont relativement récents – ce terme vise à qualifier une œuvre qui porte en elle une dimension tout d'abord poétique, mais aussi politique. S'il faut mieux définir ces termes, précisons alors que, selon ce dernier, une pièce serait poétique en ce qu'elle favoriserait une « opération consistant à inventer le réel, du réel.¹⁰⁴⁰ » Dès lors, il y aurait bien, comme nous l'avons d'ailleurs précédemment souligné au regard de la pensée ricœurienne, une métamorphose de la réalité rendue possible par la fiction théâtrale : un « nouveau » réel serait inventé, à partir de lui-même. Toutefois, ces affirmations ne peuvent être entendues qu'à partir du moment où la question de la *langue* est soulevée, ce que fait très justement Enzo Cormann pour renforcer sa définition d'un drame « poétique » :

« L'assemblée répond à l'écriture, et ce sur plusieurs registres. Elle lui répond tout d'abord en tant qu'elle l'arrache à la page, c'est-à-dire, peut-être, à l'engourdissement voire au sommeil de la langue – à sa chosification : les verbes agissent, les épithètes se gestualisent, les mots touchent ou blessent ou enveloppent, les phrases bougent, courent ou rampent, entrent ou sortent, etc... [...] Ce peut et ce doit être une des grandes ambitions du théâtre que de s'affirmer comme une des réponses possibles et nécessaires à ce dévoiement, pour ne pas dire cette marchandisation de la langue.¹⁰⁴¹ »

La pensée du dramaturge est très claire : la construction poétique d'une pièce ne dépend que de sa capacité à faire de la langue / du verbe, un espace de construction et de dialogue. En effet, c'est « l'assemblée », c'est-à-dire l'ensemble des personnes rendant une représentation possible, qui « répond » à l'écriture en l'arrachant à son « engourdissement ». En ce sens, aucune œuvre ni aucune littérature n'est possible sans lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, puisque ce sont précisément ces dernier.ère.s qui donnent vie au texte. Car, comme le précise Enzo Cormann, les mots « blessent ou enveloppent », ils ont une incidence sur celles et ceux qui y sont confronté.e.s ce qui forme, bien sûr, une large part de la beauté de la littérature. Le théâtre fait dès lors figure de résistance en ce qu'il lutte, peut-être même sans le savoir, contre la marchandisation du

¹⁰⁴⁰ CORMANN, Enzo, « Considérations poétiques », conférence donnée le 2 juillet 2005, Université d'été « Prima del teatro », San Miniato, Italie, p. 11. Ressource en ligne et consultable sur le site du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/enzo-cormann>.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

verbe¹⁰⁴². À partir de là, penser la question poétique de la langue, et de notre rapport à cette dernière, oblige nécessairement à réfléchir à une définition politique du théâtre contemporain. En luttant contre la marchandisation de la langue et en imposant un art fait par les humains à destination d'eux-mêmes – dans toute leur singularité – Enzo Cormann ancre *in fine* sa réflexion dans des intentions qui concernent, nous semble-t-il, la *polis* et, par extension, ce qui est propre au politique. Soyons néanmoins vigilants et précisons que la question « politique » n'est pas nécessairement synonyme « d'engagement ». Certes, penser un théâtre « poétique », c'est envisager un théâtre qui soit tout à la fois « poétique » et « politique », mais c'est avant tout imaginer un « sentir-ensemble » au sein duquel chacun.e peut (re)trouver sa place. Cela équivaut à dessiner les contours d'un art inclusif, qui renouvelle une vision du monde contemporain, où tout individu est libre s'exprimer et dans lequel les rapports de hiérarchie sont rompus. Il s'agit de proposer la vision d'un monde fondé sur les émotions, les sensations des individus pour, dans un deuxième temps, faire société autrement. Bernard Stiegler en propose d'ailleurs certaines caractéristiques :

« Je ne veux évidemment pas dire que les artistes doivent « s'engager ». Je veux dire que leur travail est originairement engagé dans la question de la sensibilité de l'autre. Or, la question politique est essentiellement la question de la relation à l'autre dans un sentir ensemble, une sympathie en ce sens. Le problème du politique, c'est de savoir comment être ensemble, vivre ensemble, se supporter comme ensemble à travers et depuis nos singularités (bien plus profondément encore que nos « différences ») [...] L'être-ensemble est celui d'un ensemble sensible.¹⁰⁴³ »

Ces propos répondent *a priori* à nos interrogations, en ce qu'ils apportent une définition relativement novatrice à la façon dont pourrait se définir un théâtre « politique ». Il s'agit d'un partage des sensibilités et, surtout, de l'avènement d'une ou de nouvelle(s) relation(s) non plus fondée(s) sur nos différences et sur ce qui nous désunit, mais plutôt basée(s) sur une réflexion qui inviterait à réfléchir à la possibilité d'une vie en société

¹⁰⁴² Enzo Cormann met en tension, tout au long de sa conférence, un théâtre qu'il qualifierait de « bourgeois », au sein duquel « l'acteur-vedette » viendrait des coulisses et participerait, de ce fait, à un théâtre de « marchandisation » au sein duquel la langue est dévoyée puisque épousant les codes du langage dominant et médiatique. L'acteur n'est plus réellement, dans ce cas, un acteur mais devient « une vedette, une icône, un... machin. », *ibid.*, p. 3. *A contrario*, il existerait aussi un théâtre où le comédien viendrait plutôt de la salle (et serait donc issu de ses semblables) et s'adresserait uniquement à elle, évitant ainsi une certaine « usurpation libidinale ». C'est au sein de ces représentations-là qu'une pièce de théâtre pourrait justement lutter contre la marchandisation de la langue. L'auteur rappelle alors : « Penser un acteur qui se penserait venant de la salle suppose d'examiner l'entière de l'agencement de la représentation théâtrale comme fondé, impulsé, par ce geste implicite et symbolique. Il ne s'agit pas d'une pose morale mais d'une posture politique, en tant que prise de poste dans l'agencement collectif de la représentation. », *ibid.*, p. 3.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 7. Les propos de Bernard Stiegler ne sont référencés, dans les notes de la conférence, que par la mention : « *Le Monde* du 11 octobre 2003 ».

« sensible », poétique peut-être. C'est là qu'advierait le rôle essentiel de la langue et de l'art, qui en représentant un réel s'éloignant du nôtre – tout en en faisant sa référence – nous obligent à penser autrement et à imaginer un nouveau vivre-ensemble relativement pérenne, et dont l'assemblée théâtrale serait la première dépositaire.

Mettons en lien, à présent, ces différentes considérations avec le théâtre de Wajdi Mouawad afin de confirmer la thèse d'un art qui peut tout à la fois s'affirmer comme poétique et politique. En ce sens, la métaphore opère entre autres le passage de l'intime au collectif. Il ne faut toutefois pas comprendre ce qui relève de l'*intime* comme quelque chose qui dépend d'un retour à la sphère domestique, ou comme une façon de prôner un théâtre « intimiste », recentré sur chacun.e d'entre nous. Non, l'intime serait plutôt, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Sarrazac, ce qui « est ma relation la plus grande, la plus tendue, la plus forte avec l'autre. Ce qui est ma plus grande proximité avec l'autre. Et non pas le for intérieur, le privé. L'intime c'est au fond une façon de dire le politique dans *ce jeu du moi et du monde*.¹⁰⁴⁴ » Le domaine du poétique permet dès lors, notamment par la langue et les images qui se déploient dans le texte et sur scène, d'aller à la rencontre de l'autre, de celle ou celui que je ne connais pas mais qui pourtant, sur scène, joue celle ou celui que je pourrais être, à côté de personnes qui vivent et ressentent ce qui est représenté, en même temps que moi. C'est dans la construction de cette assemblée théâtrale, si chère à Enzo Cormann, que se déploie l'intime (qui est donc en lien avec la relation) dans l'espace politique (qui serait le lieu où peuvent se jouer de nouvelles manières de vivre-ensemble). Ce déploiement est alors visible dans le théâtre du dramaturge libano-québécois en ce que la métaphore semble autoriser ce va-et-vient entre un théâtre relationnel et politique. Prenons-en pour preuve *Seuls* que nous relirons par le prisme de l'article particulièrement lumineux d'Edgar Davidian pour *L'Orient Le Jour*, intitulé « *Seuls* de Wajdi Mouawad, ou la métaphore pour une renaissance ». Le journaliste y plante le décor du seul en scène :

« Décor presque monacal. Une chambre d'étudiant. Un lit, une table encombrée de boîtes, une fenêtre avec stores, un téléphone à moitié détraqué, un laptop... Et surgit Wajdi Mouawad dans le plus simple appareil, boxer noir en stretch sur un corps blanc. [...] Et sur un tempo mi-narquois, mi-sérieux s'enclenchent les petites et grandes obsessions de Mouawad. Avec l'enfance, les tiraillements culturels et

¹⁰⁴⁴ CORMANN, Enzo, SARRAZAC, Jean-Pierre, « Poétique », extrait d'entretien au Théâtre National de la Colline, le 6 décembre 2004, p. 2. Ressource en ligne et consultable sur le site du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/enzo-cormann>. Nous soulignons.

éducationnels avec un père autoritaire et bourru, les problèmes identitaires, les stigmates de la guerre, le rapport avec la langue arabe, l'exil.¹⁰⁴⁵ »

La description qui est faite du début du spectacle laisse entrevoir ce qui serait l'inverse d'un théâtre prétendument « bourgeois », pour reprendre les termes d'Enzo Cormann. En effet, pas d'entrée en vedette pour Wajdi Mouawad qui, presque nu, fait face à ses spectateurs, égaré, incapable d'imaginer pouvoir soutenir son sujet de thèse devant un jury. Et puis, progressivement, l'artiste instaure un cadre « intime », terme à entendre cette fois-ci de manière polysémique. Intime, tout d'abord, puisque nous entrons vraiment, en tant que spectateur.trice, dans la sphère privée d'Harwan, le personnage incarné par le dramaturge. Il commence d'ailleurs par téléphoner à son père et à sa sœur (*Se*, p. 129), se confesse sur ses problèmes de famille, parle en français tandis que sa famille lui répond en arabe : « VOIX DE LAYLA (*en arabe*). Alors... tu es où ?... » (*Se*, p. 129), etc. Mais l'intime rejaillit aussi et surtout, dans *Seuls*, par la mise en place d'une relation entre Wajdi Mouawad (qui est le seul comédien sur scène) et les spectateur.trice.s. En effet, le spectacle se joue surtout dans « ce jeu du moi et du monde » car, en téléphonant à son père, Harwan expose plutôt son incapacité à dialoguer avec lui, ainsi que ses « tiraillements culturels » et identitaires principalement dus aux exils successifs qu'il a vécus. De la même manière, lorsque sont insérées des captations de la mise en scène dans *Seuls*, la légende indique : « Avec le père. » (*Se*, p. 137 et 146). L'article défini – qui aurait très logiquement pu être un déterminant possessif « avec *mon* père » – avertit de cette volonté, pour Wajdi Mouawad, de créer un théâtre qui ne relève pas seulement de la sphère intimiste mais qui s'ouvre progressivement aux autres. Il ne s'agit pas uniquement de l'histoire d'Harwan et de son ascendant, mais de celle de chacun.e des spectateur.trice avec le leur. Ce jeu de correspondance est sensible dans l'ensemble de la pièce et donne lieu à de magnifiques métaphores. Ainsi, lorsque « Harwan décolle au milieu d'une tempête de neige » (*Se*, 154-155), plongé dans le noir sur scène, il nous renvoie à notre propre image et à notre propre tempête intérieure. La neige se caractérise comme un motif visant à introduire la froideur des relations qu'entretient le personnage avec son entourage et la dureté des épreuves qui l'attendent (là où l'espace de l'enfance, à la fin de la pièce, est défini par son extrême chaleur). Mais

¹⁰⁴⁵ DAVIDIAN, Edgar, « *Seuls* de Wajdi Mouawad, ou la métaphore pour une renaissance », *L'Orient Le Jour*, 1^{er} juin 2013. Ressource en ligne : <https://www.lorientlejour.com/article/817134/-seuls-de-wajdi-mouawad-ou-la-metaphore-pour-une-rennaissance.html>

il est encore plus révélateur de constater que ce « jeu du moi et du monde » appelle par ailleurs des questionnements beaucoup plus politiques :

« Alors là, voilà une crise démentielle qui prend des allures et des dimensions impressionnantes. [...] Pots de peinture renversés, couleurs qui éclaboussent murs, corps nu et panneaux déployés comme les voiles de trirèmes fuyant dans le large sous les vents, pour cette renaissance, reniement et oubli du présent, du passé. [...] Libération, allégorie et métaphore flamboyantes pour l'être qu'on a perdu en route, pour celui qu'on aurait pu être, devenir. [...] Une pièce iconoclaste qui bouscule les conventions et parle en termes ludiques, graves et métaphoriques de toute destinée humaine menacée par l'anarchie, la mouvance, le vide et le chaos. Mouawad la ramène ici dans son cadre et giron libanais. Originel. [...] Sans sophistication ni emphase. Et sa communion avec son public d'origine a quelque chose de plus que touchant, de plus qu'émouvant.¹⁰⁴⁶ »

Si, au début de la pièce, le corps et l'esprit du comédien semblaient égarés, ils retrouvent toute leur force et toute leur énergie dans les dernières scènes. Plongé dans le coma, Harwan revient sur ses terres natales, encore épargnées par la guerre. Il retourne sur le lieu de l'innocence, de la joie pure, de la naïveté. Les oiseaux chantent, les chiens aboient. Il fait partie d'une nature qui, il le sait, disparaîtra de nouveau lorsqu'il deviendra de nouveau conscient. Par conséquent, et comme le précise justement Edgar Davidian, la pièce entière se meut en une grande et solide métaphore (voire une allégorie) qui nous invite à repenser, par-delà l'expérience singulière du personnage, l'ensemble de notre condition humaine et de nos capacités à vivre-ensemble. La pièce est en ce sens une ode au dialogue et à la relation – et d'ailleurs le journaliste emploie le pronom « on », comme pour davantage nous inclure dans son propos. Wajdi Mouawad ne peint pas que pour lui, mais aussi pour nous, pour nous mettre sous les yeux un monde façonné par des couleurs primaires, vives¹⁰⁴⁷ et qui peuvent contraster la noirceur de nos existences. Ce langage fait de peinture propose alors une nouvelle manière de tisser des relations avec le public et de l'intégrer au drame autrement. Bien que silencieux, le geste artistique symbolise même une certaine renaissance : celle du personnage, après celle des spectateur.trice.s. La peinture offre la possibilité, tant pour le dramaturge que pour le public, d'imaginer qu'il est possible de s'affranchir du passé, des guerres et des exils successifs, pour retrouver, même aveugle, toute la beauté des couleurs d'une vie collective pouvant de nouveau faire sens après le chaos. Cela *est* possible – et c'est en partie le message de l'auteur. Mais ce public n'est pas que libanais, bien sûr, la pièce s'adresse à toutes et tous et nous invite aussi à « aborder le rivage des sensations retrouvées... » (*Se*, p. 182), à nous

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ Voir l'annexe 13, scénographie de la pièce (3. Extraits et captations de la mise en scène de *Seuls*).

ouvrir à l'ouverture (autorisons-nous le pléonasma), à l'insoupçonné, bref, à l'espace de nouvelles relations. Après la philosophie glissantienne – déjà évoquée – la magie des images et de la langue est un outil, chez Wajdi Mouawad, pour créer un art en partie métaphorique, peut-être même allégorique, organisé autour de la possibilité d'une relation avec son public, pour qu'adviennent de nouvelles manières d'aborder le réel et de faire société. Il ne convient pas, encore une fois, de verser dans une conception utopique du théâtre mais simplement de signifier qu'il est un espace *vivant*, propice aux échanges et aux réflexions. Il nous semble en ce sens essentiel, dans ce travail de recherche, de souligner la complémentarité des dimensions poétiques et politiques de l'art – et plus particulièrement du théâtre contemporain. En tout cas, Wajdi Mouawad favorise dans l'écriture de ses pièces, mais aussi dans ses mises en scène, leur dialogue pour fonder son esthétique et engager son public à réfléchir à ses propres émotions et sensations, à sa relation avec lui-même, en même temps qu'à sa relation avec les autres. Ce questionnement est certes individuel et « ontologique », pourrait-on dire, mais aussi collectif et politique, puisqu'il favorise la création de nouvelles relations, maintenant pensées différemment grâce à la beauté de la langue et des images qu'elle charrie avec elle.

Et c'est précisément en ce sens que le théâtre devient un acte de civilisation¹⁰⁴⁸. L'art théâtral peut se définir comme un art de la relation parce qu'il favorise des espaces de réunion et de communion, où l'assemblée peut vivre et éprouver la même représentation au même moment. D'ailleurs, ce moment de partage s'affirme comme une occasion de briser son quotidien, de s'extraire d'une routine et d'une société qui, pour reprendre les termes du dramaturge nous rend « blasés » afin de nous faire vivre / ressentir, plutôt, « un acte de civilisation extrêmement puissant. » Le théâtre laisse place à nos émotions, à nos sensations et amène à repenser (voire à retisser ?) ce lien que nous

¹⁰⁴⁸ Ce qu'affirme d'ailleurs Enzo Cormann dans l'un de ses entretiens : « Je crois que le fait de déployer de l'intime dans ce lieu qui est une assemblée, où tous ceux qui constituent cette assemblée sont réunis dans un même espace-temps, à même dimension d'échelle, produit quelque chose de tout à fait singulier qui bien sûr pour nous, habitués que nous sommes et peut-être blasés que nous sommes, semble aller de soi, mais qui en définitive est un acte énorme, quelque chose de tout à fait considérable [...] et que je vois, moi, que je lis, que je ressens profondément, comme *un acte de civilisation extrêmement puissant*. [...] Et, en fait, quel est le sujet de l'examen ? C'est l'assemblée elle-même. C'est-à-dire ce qui nous permet d'être ensemble et ce qui fait obstacle à ce que nous soyons ensemble. Et donc, c'est pour ça que l'intime a une charge formidablement subversive, c'est-à-dire qu'à la fois il relève censément du privatif absolu, de l'interindividuel, alors qu'en définitive il concerne *l'espèce*. Il concerne le présent et l'avenir de l'espèce. Et de ce point de vue-là, poétique, en tout cas pour moi, c'est un embrayeur de rêve et de réflexion. » CORMANN, Enzo, SARAZAC, Jean-Pierre, « Poétique », extrait d'entretien au Théâtre National de la Colline, le 6 décembre 2004, *art. cit.*, p. 2-3. Nous soulignons.

avons perdu au sein de nos sociétés modernes, très clairement caractérisables par l'hyper-individualisme et la « marchandisation de la langue ». Et si cette relation peut de nouveau advenir, c'est car le sujet principal du théâtre contemporain (du moins, celui du dramaturge libano-qubécois) est l'assemblée elle-même. Ce qui se joue devant les yeux des lecteur.trice.s / spectateur.trice.s les concerne en effet et apparaît comme une clef de compréhension de leur existence et de leur manière d'être ensemble. Le théâtre est, en ce sens, introspectif et cette introspection concerne tout à la fois le regard que portent les individus sur eux-mêmes et sur celui qu'ils portent sur leur « espèce ». L'emploi de ce dernier terme n'est donc pas anodin, puisqu'il est emprunté aux sciences naturelles et à l'anthropologie : il qualifie l'espèce humaine, l'ensemble des humains contraints de vivre ensemble, au sein d'un même espace et d'une même temporalité. De ce fait, aucun individu n'est mis à l'écart, le théâtre s'adresse à toutes et tous, sans distinction et, à travers le langage et la poésie qu'il charrie, tend à redonner du *sens* à nos rêves et à la manière dont nous voulons construire les sociétés de demain. L'une des missions de l'art contemporain est, en ce sens, de lier et de fédérer. Ainsi pouvons-nous faire écho à la métaphore qu'emploie Wajdi Mouawad dans *Sœurs*. Dans cet extrait, Geneviève Bergeron donne une formation à plusieurs futur.e.s médiateur.trice.s en zone de conflits. Elle explique alors le rôle fondamental de la langue :

« GENEVIÈVE BERGERON. 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. [...] Au pouvoir brutal de l'humiliation, vous aurez à opposer, toujours, malgré les doutes, les échecs et les incertitudes, la puissance du langage. » (*S*, p. 16)

Ne peut-on pas voir ici un discours qui s'adresse autant aux futur.e.s médiateur.trice.s qu'aux spectateur.trice.s ? De la même manière, cet extrait ne pourrait-il pas fonctionner comme une définition cachée de ce que pourrait être, de nos jours, le théâtre ? Car l'intention de Wajdi Mouawad, par l'emploi manifeste de la double énonciation, semble ici de nous amener à réfléchir aux enjeux de sa création : elle promet de mettre en avant « la puissance du langage » qui, rappelons-le, selon le dramaturge lui-même, aurait une fonction miraculeuse par le biais de la métaphore. La réplique de Geneviève Bergeron répond visiblement à cet impératif de vouloir faire du langage et de l'art un réel « fil d'or », une table d'orientation pourrait-on dire, utile à quiconque voudrait tenter de comprendre le monde dans lequel il vit et de s'extraire des conflits qui l'habitent. Ce fil

d'or, s'il a aidé Thésée à sortir du labyrinthe, pourrait alors être utile à celles et ceux qui souhaiteraient, à leur tour, se hisser hors des turpitudes du présent pour construire les nouveaux chemins ou tracés d'un vivre-ensemble dégagé du « pouvoir brutal de l'humiliation ». Ici, la métaphore engage à entrer, d'une certaine manière, en *résistance*. Ce terme est d'ailleurs employé par Jean-Pierre Sarrazac et Enzo Cormann, dans leur entretien, non pas comme un écho direct aux grand.e.s résistant.e.s de notre histoire qui ont, pour beaucoup d'entre eux et elles, sacrifié leur vie pour que nous puissions aujourd'hui vivre librement ; mais plutôt comme une nouvelle « posture¹⁰⁴⁹ », peut-être politique, que doit tenir l'artiste contemporain. S'agit-il là, par la *responsabilité* liée au statut de l'artiste, de faire de lui une vigie des temps modernes ? Ou faut-il voir, plus simplement, une volonté de faire du théâtre un art nécessaire à la construction de la cité en ce qu'il se caractérise comme une manière de voir et de mettre en scène « l'essentiel » ? Si les deux interrogations pourraient trouver leur réponse au regard de la création mouawadienne, soulignons néanmoins qu'à notre avis, les fables du dramaturge libano-québécois sont avant tout des espaces de résistance en ce qu'elles cherchent bien à provoquer un nouvel acte de civilisation. Ce dernier s'exprime grâce à la « puissance du langage » qui, chez Wajdi Mouawad, veille certes à rendre les individus plus sociables¹⁰⁵⁰, mais vient surtout modifier le regard qu'ils portent sur eux-mêmes et sur le monde dans lequel ils vivent. Que ce soit donc l'image du fil d'Ariane ou de celle du couteau planté dans la gorge, les aplats de peinture ou la polyphonie que le dramaturge met en œuvre, ces tropes / matériaux servent à construire un nouveau sens « au-delà » les mots, dissimulé derrière les images, les couleurs ou les sons. Le langage n'est plus que verbal, mais trouve sa substance dans l'interprétation de chacun.e, dans notre rapport au texte et à la scène, ainsi que dans les échanges et les relations qui naissent de l'écriture. Là se trouve sans doute la poésie chez Wajdi Mouawad, dans sa capacité à réunir et à fédérer par un théâtre que l'on pourrait qualifier de « total », puisque tout à la fois textuel, visuel et auditif. L'ensemble de ces éléments extra-verbaux sont finalement autant de manières de renouveler le geste du théâtre contemporain, désireux de toujours se réinventer pour poser les jalons d'une perception du réel en constante évolution.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁵⁰ Le dictionnaire de l'Académie française rappelle que le verbe « civiliser », au XVIII^e siècle, signifiait justement : « ce qui rend les individus plus sociables. » Ressource en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C2448>

III.3. « J'ai pris mon père sur mes épaules » : métaphore d'un changement d'époque qui ne dit pas son nom

Il nous semblait essentiel, pour terminer ce chapitre, d'étudier une dernière métaphore, principalement présente dans le premier texte du *Sang des promesses*. Nous nous souvenons en effet que, Wilfrid, le fils d'Ismail, souhaite offrir une sépulture « décente » à son père là où ce dernier est né. Dès lors, les deux hommes s'enfuient, comme le rappelle l'un des personnages¹⁰⁵¹, pour un pays qui semblerait être le Liban. Pourtant, une fois arrivés « là-bas » (*L*, p. 65), le père semble ne plus vraiment marcher mais plutôt être porté par son fils, voire par celles et ceux avec qui il voyage. Cela est par exemple remarquable grâce aux indices didascaliques suivants : « *Wilfrid et Simone transportent le père.* », « *Ils déposent le corps.* » (*L*, p. 75). Aussi faudrait-il relire certaines répliques du fils qui témoignent très clairement du fardeau qu'est d'avoir à supporter le poids de l'ascendant :

« WILFRID. Chevalier Guiromelan, aide-moi. C'est trop lourd.

LE CHEVALIER. Wilfrid, tu me demandes de te secourir pour des choses contre lesquelles je ne peux rien. [...] Que veux-tu que je fasse ? Tu transportes ton père et moi, pauvre rêve, j'erre toujours, je ne peux rien soutenir, rien supporter, rien ! [...]

WILFRID. Amé, tu ne veux pas le transporter ?

AMÉ. Je ne toucherai jamais à ton cadavre. » (*L*, p. 87-88)

Les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s sont ici confrontés à une drôle de piéta inversée, où ce n'est plus la mère qui tient son fils sur ses genoux, mais plutôt ce dernier qui porte littéralement son père, sur ses épaules. Ce voyage devient par conséquent éprouvant en ce que le corps mort d'Ismail affaiblit celui qui marche, l'adverbe « trop » dénotant l'incapacité de Wilfrid à poursuivre son voyage dans ces conditions. D'ailleurs, ne précisera-t-il pas, quelques scènes plus tard, la chose suivante : « WILFRID. [...] Je suis épuisé, vraiment. On va s'arrêter ici. » (*L*, p. 103) ? Pour autant, ce geste de porter son ascendant sur ses épaules pour lui offrir une sépulture ou, tout simplement, pour le protéger, s'inscrit dans une tradition littéraire que nous devons souligner et dont la paternité revient au poète latin Virgile. En effet, dans l'*Énéide* déjà, Énée transportait Anchise vers ce qui allait être la Rome de demain. Si ce texte fondateur en a inspiré d'autres, il nous semble ici judicieux de le mettre en relation avec deux autres textes du répertoire contemporain, *Littoral*, d'une part, et *J'ai pris mon père sur mes épaules* de Fabrice Melquiot, d'autre part. L'analyse comparée que nous souhaitons alors mener

¹⁰⁵¹ « LE PÈRE. Fuyons ! On s'expliquera après ! » (*L*, p. 46)

n'est pas le fruit du hasard mais s'inscrit dans la volonté de confronter trois textes qui, chacun à leur manière, explorent cette image du fils portant son père sur ses épaules, image qui se meut d'ailleurs au fur et à mesure en une métaphore qui, selon nous, « ne dit pas son nom ». Il conviendra alors de revenir sur l'épopée virgilienne¹⁰⁵² et d'en lire les *topoi* réinvestis, des siècles après, par les dramaturges contemporains. Ensuite, la confrontation des textes de Wajdi Mouawad et de Fabrice Melquiot sera une manière de lire la métaphore filiale comme une volonté de signifier le passage d'une époque à une autre, puisque le geste de porter son père sur ses épaules, s'il est un geste « poétique », construit surtout « la condition la plus nécessaire d'une reconquête de l'humanité.¹⁰⁵³ » L'analyse diachronique que nous proposerons viendra progressivement brosser les contours d'un théâtre contemporain qui s'implique dans la construction des cités de demain en ce qu'il revendique pleinement un discours s'adressant au présent et au futur de « l'espèce » humaine.

Pour commencer, rappelons que l'*Énéide* est une épopée latine célébrant les origines troyennes et divines de Rome, en même temps qu'elle semble glorifier Auguste et sa parenté avec le héros épique¹⁰⁵⁴. Mais concentrons-nous sur le fait que l'épopée est portée par un héros qui a su traverser les siècles, au point d'inspirer la création théâtrale contemporaine : Énée. Ce dernier est un jeune troyen, fils d'Anchise et de Vénus qui, à la suite de l'incendie de Troie, décide précisément de prendre son père sur ses épaules pour rejoindre le Latium. Les récits de ce voyage de sept ans se transforment alors en une œuvre épique au sein de laquelle se déploient des aventures et des péripéties dignes des grands textes fondateurs du bassin méditerranéen antique. Observons alors pour

¹⁰⁵² Il est également utile de rappeler ici que *Littoral* et *J'ai pris mon père sur mes épaules* s'affirment comme deux pièces épiques. Concernant Wajdi Mouawad, voir la deuxième partie de cette thèse, chapitre premier, III. Fabrice Melquiot et Arnaud Meunier (le metteur en scène de la pièce, spécialement créée à la Comédie de Saint-Étienne en 2019), précisent également que la pièce a, au regard du texte du Virgile, un caractère épique : « Arnaud Meunier : [...] Je compte donc aussi beaucoup sur le travail collectif avec la troupe pour être inventif dans notre manière d'écrire cette traversée épique. Au théâtre, je pense qu'il ne s'agit jamais de « résoudre » mais plutôt d'ouvrir un champ des possibles laissant de l'espace pour l'imaginaire et la poésie. » Dossier de presse de la Comédie de Saint-Étienne, ressource en ligne : https://www.lacomédie.fr/files/2018/05/DP_JPMP2.pdf

Une précision, également, concernant ce motif qui contraste avec celui par exemple développé dans *Le Roi des Aulnes*, de Michel Tournier, où Abel Tiffauges est fasciné, dans son pensionnat, par la représentation de Saint Christophe portant sur son dos un enfant – qui serait le Christ.

¹⁰⁵³ LEROUX, Georges, « Les Chemins du père », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, septembre 2009, p. 112.

¹⁰⁵⁴ VIRGILE, *L'Énéide*, traduction et annotations de Jacques Perret, Paris, Gallimard, 1991, p. 8 : « Le protagoniste du poème ne serait pas Octave Auguste, mais Énée, lointain ancêtre d'Auguste, remodelé par le poète pour préfigurer le rôle et la personne de l'empereur [...] ». Ainsi le texte antique porte-t-il en lui, par conséquent, un propos politique (relatif à l'Empire romain) en même temps que filial (en ce que l'empereur appartient à la descendance de celui qui, de toute évidence, a été le premier fondateur de Rome).

commencer que l'élément déclencheur du voyage d'Énée n'est autre que le saccage de Troie par les Grecs, « jaillissant en essaims de leurs bataillons meurtriers¹⁰⁵⁵ ». La ville, prisonnière des flammes, apparaît ensuite dès le deuxième chant comme un piège se refermant sur Anchise et sur son fils qui ne finissent par avoir d'autres issues que la fuite, tout comme les personnages contemporains de Wilfrid et d'Énée (FM¹⁰⁵⁶) :

« Et là je constate avec admiration qu'un nombre immense de nouveaux venus s'est joint à eux, pour marcher avec nous, des femmes, des hommes, *une jeunesse rassemblée pour l'exil*, foule bien digne de pitié. Il se sont ralliés de partout, avec leur courage et leurs biens, tout prêts, quels que fussent les pays où je voudrais les conduire par la mer. Et déjà Lucifer s'élevait sur les plus hauts sommets de l'Ida, nous amenait le jour ; les Danaens avaient occupé les issues des portes, il ne nous restait plus aucun espoir de rien pouvoir. Je cédaï et, *prenant mon père sur mes épaules*, je gagnai les montagnes.¹⁰⁵⁷ »

Nous retrouvons le registre épique qui annonce ici l'avènement d'un grand voyage. La foule se joint à Énée, lui conférant un statut somme toute héroïque. Il est celui qui va conduire cette « jeunesse rassemblée pour l'exil », puisque le pronom personnel sujet « je » insiste sur son rôle de guide et de rassembleur du peuple troyen. Il apparaît alors comme le seul capable de faire survivre les siens en dehors des enceintes de la ville en feu. La description héroïque du personnage est d'ailleurs renforcée par sa capacité à porter seul son père sur ses épaules, guidé par Lucifer, l'astre du matin dans la mythologie romaine, ainsi que par les Danaens qui, à leur tour, l'engagent au départ. Le jeu de correspondance avec les pièces de Wajdi Mouawad et de Fabrice Melquiot est dès lors assez aisé à opérer. Comme nous le savons, Wilfrid est contraint de porter son père sur ses épaules, non pas à la suite des ravages causés dans sa ville natale, mais plutôt car sa famille refuse que son père soit enterré aux côtés de sa mère. Si le contexte est différent, nous constatons néanmoins que c'est une situation de crise qui oblige le personnage à prendre la fuite afin d'honorer, si ce n'est la mémoire de son père, du moins celle de sa sépulture. De plus, le personnage mouawadien, à l'instar de celui de Virgile, s'entoure aussi d'une jeunesse « rassemblée pour l'exil » - ce qui ne fait que confirmer, par ailleurs, l'extrême actualité de l'épopée antique. Notons alors que Simone, « la voix [qui rappelle] aux vivants les morts » (*L*, p. 72) rejoint le père et le fils dans leur quête, suivie d'Amé, le poseur de bombes (*L*, p. 84) ou encore de Sabbé, l'assassin de son propre père (*L*, p. 98). Si Wajdi Mouawad n'a jamais mentionné, à notre connaissance, un intertexte

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰⁵⁶ Le personnage de l'*Énéide* et de *J'ai pris mon père sur mes épaules* ayant le même prénom, nous préciserons la mention (FM) lorsqu'il s'agit de celui de Fabrice Melquiot, afin d'éviter toute confusion.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 103. Nous soulignons.

quelconque avec le texte virgilien, il paraît toutefois intéressant de rapprocher les deux œuvres puisqu'elles portent, de toute évidence, la même intention : utiliser le motif filial (à travers la fuite) pour peindre la ferveur d'une jeunesse qui refuse l'ancien monde, façonné par les guerres et les désastres. L'exil symbolise la seule possibilité, par le déplacement, d'échapper au passé pour construire un avenir débarrassé de ses turpitudes. La situation est enfin similaire dans le texte de Melquiot, puisqu'Énée décide de partir avec son père sur ses épaules après la trahison de leur ami Grinch¹⁰⁵⁸ :

« ÉNÉE. Rien. Je veux rien. Je le porterai, mon père. S'il le faut, je le porte. Je sais ce que c'est, 150€. Pour vous comme pour moi, je sais ce que c'est. Je le porterai. Papa, on s'en va. On n'est pas dans une publicité : ça me gêne pas que par les fenêtres, la terre semble à ce point faite pour les perdants. Ça me correspond. J'ai déjà perdu un paquet de trucs. Je peux continuer. C'est avec mon cœur que je veux défier les choses. Pas avec le biff des autres. La partie, je la joue avec mon cœur et mes épaules. Mon père va crever, pardon Papa, mais je crois que l'idée a fait son chemin, on peut en causer sans mouchoir devant la bouche. Si Grinch a piqué nos 3 000 balles, c'est pour nous dire : vous n'avez pas besoin de 3 000 balles, les mecs.

ROCH. Allons nous décharner au soleil.

ÉNÉE. Cette fois adieu. Ne nous regardez pas partir. Volons l'instant du départ.¹⁰⁵⁹ »

Une situation de crise pousse ici l'héritier à prendre les chemins du voyage (plutôt, d'ailleurs, que de l'exil). La triple répétition du syntagme verbal « je le porte[rai] » rappelle la détermination d'une jeunesse qui n'a pas dit son dernier mot et qui souhaite définir les contours d'un futur qui est encore à écrire. Ce qui paraît d'ailleurs intéressant au sein de cet extrait est qu'Énée ne semble pas partir dans un esprit de revanche. De toute évidence, il n'éprouve aucun sentiment de colère pour l'ami qui a volé l'argent. Au contraire, il analyse cet acte comme la possibilité, pour lui, de se dépasser et de laisser le passé au passé, pourrions-nous dire. C'est surtout ce qui va advenir qui l'intéresse : le futur simple est employé à deux reprises comme pour marquer la nécessité de regarder devant soi, et non plus derrière. « La partie » est donc prête à être jouée, avec « le cœur » et « les épaules ». Nous sommes donc confronté.e.s à la

¹⁰⁵⁸ MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, Paris, L'Arche, 2019. Pour recontextualiser, Roch, le père d'Énée, lui apprend dès les premières scènes qu'il est atteint d'un cancer et qu'il est destiné à la mort. Afin d'offrir à son père une mort à hauteur d'homme, Énée décide alors de l'amener au Portugal, le « bout de l'Europe, vers l'Ouest. John Wayne. Clint Eastwood. » (p. 115) Cependant, Grinch, le meilleur ami de Roch, leur vole le peu d'économies qu'ils étaient parvenus à réaliser. C'est cette trahison qui enclenchera le départ des deux héros.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 112.

même situation dans les trois textes¹⁰⁶⁰ qui finissent par dresser la métaphore, peut-être, d'une jeunesse amorçant en fait une transition, un changement d'époque¹⁰⁶¹.

C'est sur cette affirmation que nous clôturerons ce chapitre car elle nous semble éclairer l'ensemble du propos que nous avons développé. En effet, le geste de porter son père devient une métaphore structurante des pièces et, surtout, éclaire quant aux desseins d'une partie du théâtre contemporain. Derrière la volonté pour un fils de conduire son père vers un lieu de sépulture, se cache *in fine* l'idée que la fable pourrait construire l'image d'un monde au sein duquel une nouvelle génération d'héritiers incarne précisément les fondements d'un nouvel espace de vivre-ensemble. L'analogie avec l'*Énéide* fait ici pleinement sens : Énée part dans le Latium pour protéger son père, certes, mais surtout pour y construire une nouvelle cité prospère et suffisamment éloignée du danger grec. De la même manière, Wilfrid et Énée (FM) s'exilent ou voyagent, errent en tout cas, à leur tour, afin de trouver cet espace qui n'existe pas encore, ce « tiers-lieu » de tous les possibles. Le philosophe québécois Georges Leroux l'affirme par ailleurs, à propos de *Littoral* et de *Seuls* :

« Ni Wilfrid ni Harwan ne connaissent donc pas encore la vérité de leur quête, car cette vérité est le secret de l'abandon, le secret de la sépulture. Pour ces héros en qui cohabitent à la fois le drame existentiel d'une mémoire trouée et la vigueur effervescente du Nouveau Monde exonéré en apparence de toute culpabilité, le littoral final ne prend son relief qu'à la fin. L'histoire de Wilfrid atteint sa dimension tragique dans un rituel de réconciliation, où aucune tradition n'a encore sa place.¹⁰⁶² »

La dichotomie présentement soulevée, entre « le drame existentiel d'une mémoire trouée » et « la vigueur effervescente du Nouveau Monde » s'applique pleinement à nos deux pièces. Wilfrid ne sait rien de ses origines, ni de la guerre qui a « troué » son lignage généalogique. Le personnage de Fabrice Melquiot, quant à lui, a un passé quelque peu différent, tracé par un déterminisme social écrasant et qui, à défaut de trouer la mémoire du personnage, l'a rendue presque inexistante. En effet, étouffés par les blocs de béton de leur HLM stéphanois, les héros

¹⁰⁶⁰ À la différence peut-être que Roch et son fils ne partent qu'à deux, comme le précise Anissa : « ANISSA. [...] Énée / Porte Roch / Sur ses épaules / Devenues larges / Par pauvreté / Épaules de mon jeune amour / Délestées / Des illusions / Qui ont fait son enfance. [...] Le père fond sur / Les épaules du fils / Comme un bloc de / Glace humaine. », *ibid.*, p. 112-113.

¹⁰⁶¹ La métaphore peut donc se comprendre ainsi : en se fondant sur une comparaison implicite, les auteurs utilisent pour désigner la transmission intergénérationnelle et le changement d'époque, dans leur texte, l'image du fils qui porte son père sur ses épaules. Cette image renvoie, au sens propre, à l'acte physique tandis qu'elle symbolise autre chose, métaphoriquement, au sens figuré. À ce propos, il serait aussi intéressant de constater la limite de cette analyse comparative, qui ne met en exergue que des pères et des fils... qu'en est-il, dès lors, des mères et des filles ? Une étude pourrait sans doute être menée sur ce sujet, afin de dépasser le carcan d'une étude peut-être trop centrée sur le personnage masculin.

¹⁰⁶² LEROUX, Georges, « Les Chemins du père », *art. cit.*, p. 116-117. Nous soulignons.

de *J'ai pris mon père sur mes épaules* n'ont rien à raconter de leur passé, qui n'en est peut-être pas un, tant ils vivent en marge de la société, relégués dans les périphéries, eux qui ne sont « rien », si ce n'est « des confettis [...] Des confettis dans la main d'un géant qu'en a rien à foutre.¹⁰⁶³ » De ces deux passés respectifs subsiste pourtant l'idée de porter son père sur ses épaules, seul gage de survie, d'accès à ce « Nouveau Monde », dont parle Georges Leroux, qui pourrait être un espace « où aucune tradition n'a encore sa place. » Entendons alors ce voyage comme une image, un trope, qui amorce l'idée d'une transition : marcher, se déplacer à travers le monde, vers les littoraux du Liban et du Portugal, se conçoit comme une façon de se débarrasser de l'ancien monde pour en construire un nouveau. L'image se veut *poétique* : poétique, tout d'abord, puisqu'elle permet aux personnages et aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s d'habiter le réel différemment, par la force du langage et des images déployées ; politique, ensuite, en ce que le nouveau monde pourrait être le nôtre : celui de la réconciliation ou de l'espoir, de l'utopie cette fois-ci. Ainsi ce déplacement offre aux personnages la possibilité de se conduire enfin en adultes, d'être en quelque sorte « à la hauteur » de ce qui pourrait être *leur* monde. Le fils d'Ismail l'avoue effectivement, lorsqu'il dit à son Chevalier : « WILFRID. L'enfance est terminée, chevalier, et tu vas me manquer. » (*L*, p. 140), signe d'un nouveau départ vers l'âge adulte. Il en va de même pour Énée, puisqu'Anissa concède à son tour : « ANISSA. [...] L'enfance a retiré son bonnet [...].¹⁰⁶⁴ » C'est donc la tête découverte, nus et débarrassés de leurs anciens vêtements, que les deux héritiers avancent vers leur futur. Leur déplacement a dès lors valeur d'enseignement : il s'agit de faire *mourir* en eux tout ce qui est inutile, les années d'incompréhension, de guerres, de mémoires familiales trouées ou abîmées. Le passé s'estompe progressivement à mesure que les héros s'approchent du littoral – image, là aussi, en ce que le littoral est le lieu du départ, là où tout peut commencer. Ainsi Wilfrid ne confesse-t-il pas, toujours au Chevalier :

« WILFRID. Ne t'inquiète pas. J'ai bien appris ce que tu m'as montré. Appris à mourir surtout, qui est la plus grande leçon, mais maintenant je dois faire le dur apprentissage de la vie et pour ça, je dois être seul, sans filet, sans rien, je dois marcher dans le vide à mon tour, sans fantôme pour me tenir la main, mais avec un esprit dans le cœur. » (*L*, p. 139-140)

L'apprentissage de la mort est symbolique ici, le personnage tait en lui tout ce qui l'empêchait jusqu'alors d'avancer. Son enfance, bien sûr, puisque le Chevalier disparaît dès la scène suivante ; ses peurs et ses craintes, également, héritées de son passé et avec lesquelles il doit

¹⁰⁶³ MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 113.

finalement composer. Avancer seul, vers l'avenir, équivaut à se reconstruire, à ré-apprendre à marcher à mesure que l'enfant devient adulte, et à faire société, non plus au regard de ce qui a été transmis, mais plutôt en pensant à *ce qui peut être construit*, avec « un esprit dans le cœur ». C'est le même apprentissage que fait Énée (FM), quant à lui, aux portes de l'Enfer¹⁰⁶⁵. Il y entre avec, comme il le dit lui-même, des « mots [qui] étaient couverts / De fossiles¹⁰⁶⁶ », vestiges du passé qui déterminent même la langue de l'héritier.ère. Pourtant, il fait un tout autre constat au moment de remonter sur terre et après avoir éprouvé sa propre catabase :

« ÉNÉE. Une phrase était écrite / Au-dessus d'une porte / Barrée / « Ici l'effort de pureté est inutile » / C'était les Enfers [...] / Il y avait la foule / Des gens rencontrés / Dans ma vie / Puis / Oubliés / Jamais revus / Ils étaient tous là / Et je me suis dit / Putain mec t'en as déjà / Perdu / Du monde / La Perte / Était là / Souple étincelante / Très flamant rose / Madame la Perte / Je vous dois tout [...].¹⁰⁶⁷ »

De la même manière que pour Wilfrid, Énée apprend visiblement à s'extraire de son passé. Il fait mourir en lui toutes celles et ceux qu'il a rencontré.e.s, celles et ceux qui ne font désormais partie que de son passé, pour en venir à remercier « Madame la Perte », allégorie de la mort intérieure, puisqu'il avoue tout lui devoir. Nous remarquons que les personnages héritier.ère.s, au fur et à mesure qu'ils s'approchent des littoraux, espaces symboliques du départ, tendent à l'ataraxie. Il s'agit de se délester des passions pour gagner une certaine tranquillité de l'âme, une profonde quiétude, seul salut possible pour les nouvelles générations qui doivent en fait être résilientes pour espérer construire un « Nouveau Monde » habitable et débarrassé des rancunes du passé. C'est ainsi que les pères peuvent enfin mourir puisque les descendant.e.s sont prêt.e.s à construire les rivages d'un nouveau vivre-ensemble. Deux scènes seulement après avoir quitté le Chevalier, Wilfrid dit logiquement adieu à son père, dont le corps sera « emmeré » et, ainsi, offert une dernière fois au voyage (*L*, p. 143). De la même manière, c'est en remontant des Enfers qu'Énée découvre le corps mort de son père, dans une Smart, « Sur une / Frontière / Donc loin de tout / Loin de la France / Loin de l'Espagne / Et loin du Portugal [...] ». ¹⁰⁶⁸ » Le père peut bien mourir maintenant que l'enfant s'est pleinement délesté de son héritage. La mort matérialise symboliquement, on s'en doute, le changement d'époque. Les plaies ont peut-être été pansées et seul l'avenir compte à présent. En ce sens, relisons une dernière fois les propos de Georges Leroux qui affirme, à propos de *Seuls* :

¹⁰⁶⁵ Le passage d'Énée par les Enfers est directement emprunté à l'épopée virgilienne dans laquelle le héros s'aventure sur les bords de l'Achéron. VIRGILE, *l'Énéide*, op. cit., livre VI, p. 186-213.

¹⁰⁶⁶ MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, op. cit., p. 143.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 145-146.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 149-150.

« [La métamorphose d'Harwan n'est] non pas [une] conversion religieuse, mais cette transformation de l'esprit qui, abandonnant les vêtements anciens, se dépouille, accepte la nudité, l'aveuglement et la vulnérabilité de celui qui n'est plus rien et accède enfin à lui-même. [...] Baigné du sang maternel, il renaît pour revivre, délivré désormais du poids de la culpabilité, mais pas seulement ; car dans cette séparation déchirante avec le monde des anciennes certitudes, quelque chose est sacrifié, et comme Isaac devant le couteau d'Abraham, un lien est abandonné pour en créer un autre.¹⁰⁶⁹ »

Cette lecture de la pièce la plus autobiographique de Wajdi Mouawad peut tout à fait se lire au regard des analyses que nous venons de fournir. Les deux personnages, que sont Wilfrid et Énée, se « dépouillent » de leurs anciens habits, de leur ancienne peau pourrait-on dire, afin d'aller chercher les ressources nécessaires, au plus profond d'eux-mêmes, pour poursuivre leur quête des origines et fonder un avenir qui leur ressemblerait. En effet, il s'agit de sacrifier, d'une certaine manière, l'ancien monde, celui des pères, pour en faire jaillir un nouveau, lavé de tous les crimes commis. « À la mort de mon père / Il y eut un lendemain » concède Énée (FM) encore hanté par celui qui vient de le quitter. Cependant, cette phrase résonne à la frontière franco-portugaise comme la promesse de tous les possibles. Le lendemain est celui que s'octroient les personnages, faisant de leur quête des origines un tremplin pour redevenir libres et pour s'affirmer non plus en tant qu'héritier.ère.s mais en tant que citoyen.ne.s du monde. Wilfrid n'est plus le fils d'Ismail, il est celui qui doit « rage[r], et enrage[r], / Au bout des routes, / Au bout des villes [...] / Au bout du temps. » (L, p. 144) De la même façon, Énée n'est plus le fils de Roch, mais bien celui qui refuse de rentrer « tant qu'[il n'aura] pas la réponse.¹⁰⁷⁰ » Les fils ne sont plus des fils mais deviennent des adultes qui se définissent par leur capacité à poser leurs propres choix et à ne plus être déterminés par un passé dont ils étaient d'ailleurs dépositaires malgré eux. Le geste de prendre son père sur ses épaules se fait ici, tout à la fois, métamorphose et métaphore. Métamorphose, tout d'abord, car cette image met en scène les changements physiques et moraux de jeunes héros, *a priori* déterminés par la mort de leur père, mais qui la surmontent pour se construire en tant qu'individus, conscients des gestes qu'ils auront à poser pour fonder un futur pacifié et non plus déterminé par le passé. Métaphore dramatique et dramaturgique, ensuite, puisque porter son père sur ses épaules introduit implicitement la comparaison de ce geste avec la bascule entre un ancien et un nouveau monde. Le voyage se matérialise comme le symbole d'un changement d'époque et confère au théâtre contemporain une fonction éminemment politique, nous semble-t-il. Car en mettant en scène des personnages qui bâtissent de nouvelles sociétés, les dramaturges nous

¹⁰⁶⁹ LEROUX, Georges, « Les Chemins du père », *art. cit.*, p. 118.

¹⁰⁷⁰ MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, *op. cit.*, p. 150.

invitent à réfléchir à notre propre capacité à influencer sur le monde de demain. De la fiction au réel, il n'y qu'un pas « politique », pourrions-nous dire, et ce sera bien sûr l'objet du dernier chapitre de cette thèse.

CHAPITRE NEUVIÈME

Un théâtre des filiations qui se veut finalement... politique ?

« Des artistes soutiennent que chanter n'est pas de la politique mais de l'art. Non. Ce n'est pas seulement de l'art. Au moment où je vous parle, l'art est éminemment politique. Car en ce moment, dans « ma » Kiev bombardée, les artistes, ceux qui travaillent avec moi mais d'autres aussi, se réfugient dans les abris. »

Vlad Troitskyi¹⁰⁷¹

Nous ouvrons ce chapitre le cœur lourd, puisqu'au moment où ces lignes sont rédigées, l'armée russe, dirigée par Vladimir Poutine, viole allègrement le droit international en marchant sur un pays souverain, l'Ukraine. Cette mention paraît nécessaire car un travail de recherche en littérature contemporaine n'a de sens que s'il est, d'une certaine manière, le reflet de son époque. Qui plus est, si ce chapitre entend s'intéresser au rôle politique de l'art, il est évident que la situation à laquelle l'Europe et ses artistes sont confrontés depuis plusieurs jours maintenant, peut servir à éclairer notre propos. En effet, la situation russo-ukrainienne, si elle a bouleversé l'organisation mondiale et européenne, a aussi remis sur le devant de la scène une question qui, de tout temps, a interrogé l'histoire des idées : l'art est-il politique ? Car, depuis l'ingérence russe, nombreux sont les artistes qui se sont prononcés, allant parfois jusqu'à faire de leur art un acte justement politique, justifiant ou condamnant la position du chef de guerre russe, en témoignent les mots de Vlad Troitskyi, cités en amorce de ce propos. D'autres dramaturges et metteur.e.s en scène se sont aussi prononcé.e.s, à commencer par Ariane Mnouchkine qui, toujours dans les colonnes de *Télérama*, scande « Pour Kiev, accepterons-nous au moins de nous geler les fesses ?¹⁰⁷² », tandis qu'un appel à la solidarité envers l'Ukraine a été lancée par soixante-dix structures culturelles, dont fait partie le Théâtre National de la Colline, toujours dirigé par Wajdi Mouawad¹⁰⁷³. Ces diverses prises de position nous invitent dès lors à questionner le théâtre contemporain et

¹⁰⁷¹ GAYOT, Joëlle, TROITSKYI, Vlad, « Vlad Troitskyi, metteur en scène ukrainien : « Au moment où je vous parle, l'art est éminemment politique », *Télérama*, Débats & Reportages, le 01 mars 2022.

¹⁰⁷² MNOUCHKINE, Ariane, « Pour Kiev, accepterons-nous au moins de nous geler les fesses ? », *Télérama*, Débats & Reportages, le 01 mars 2022.

¹⁰⁷³ Ressource en ligne, <https://sceneweb.fr/les-theatres-francais-solidaires-avec-lukraine/>. Consultée le 09 mars 2022.

sa légitimité à prendre position dans la société au sein de laquelle il s'engage. Car, au risque d'enfoncer des portes déjà ouvertes, il est aisé de convenir qu'un théâtre qui réagit à l'actualité n'est pas forcément politique et qu'un théâtre qui se dit précisément politique, ne l'est pas automatiquement.

De ces contradictions naîtra la première partie de ce chapitre qui tentera de définir les réalités que recouvre l'épithète « politique », que l'on accole, à raison ou à tort, au syntagme « théâtre ». Il faut ici préciser que la critique littéraire, journalistique et universitaire a déjà fourni un travail définitionnel de grande ampleur, à commencer par les récents travaux de Bérénice Hamidi-Kim qui soulèvent « l'impossible définition transhistorique et [la] galaxie terminologique¹⁰⁷⁴ » qu'appelle la notion de « théâtre politique ». D'aucuns ne sauraient livrer, en ce sens, une définition claire et figée de ce concept tant il a été discuté, retravaillé, déformé, voire galvaudé depuis les origines du théâtre. Dès lors, nous ne tenterons pas de dresser l'inventaire des travaux portant sur ce sujet mais plutôt de sélectionner les discours pertinents au regard de notre dramaturge et de notre sujet. Pour cela, nous tâcherons de nuancer les connotations que soulève l'expression de « théâtre politique » pour l'inscrire dans une perspective contemporaine, tout d'abord, mais aussi *francophone*. En effet, l'immense majorité des travaux portant sur ce domaine s'arrêtent aux tracés de l'Hexagone et oublient trop souvent ce qui s'écrit au-delà de nos frontières. Donner la parole à Wajdi Mouawad, et à d'autres, sera alors une manière d'apporter notre pierre à l'édifice et de tenter de proposer une vision plus juste, peut-être, d'un art qui répond à d'autres schémas de construction et de pensée.

Cela nous permettra, dans un deuxième temps, de recentrer notre propos sur le théâtre des filiations et d'analyser en quoi les tragédies mouawadiennes, en interrogeant les transmissions et les héritages, renouvellent en même temps la portée politique de l'art. Il conviendra d'analyser comment le dramaturge se sert du motif filial comme d'un enjeu précisément politique. Ainsi cela nous offrira la possibilité d'apporter une nouvelle déclinaison sémantique à cette notion que nous soumettons à l'étude.

Puis, progressivement et après avoir dressé cette nouvelle cartographie, nous essaierons de voir comment le motif des filiations, devenu politique, est une façon d'interroger la notion « d'utopie ». La création de Wajdi Mouawad (ainsi qu'une partie

¹⁰⁷⁴ HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Sciences de l'Homme et Société. Thèse effectuée sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, Université Lyon II, 2007, p. 13.

de la création francophone contemporaine) cherche en effet à faire du théâtre un art du renouvellement des possibles, notamment en « décolonisant nos imaginaires ». Dans cette perspective, le motif politique des filiations sera lu à l'aune de ce qu'il implique en termes de déconstruction des idées. Nous tenterons alors de démontrer qu'une partie des fables écrites de nos jours tiennent un discours engagé, prônant le vivre-ensemble et exigeant souvent de nouvelles manières d'habiter le réel, collectives et partagées. Cela dessinera enfin les contours d'une « solidarité des ébranlés » (Jan Patočka), sur laquelle il conviendra de porter notre attention.

I. QU'EST-CE QUE LE THÉÂTRE POLITIQUE ? RAPIDE ÉTAT DES LIEUX

« Au contraire, les présidents, les députés que nous élisons, les ministres censés nous gouverner, ne cessent de dire qu'ils ne peuvent rien contre la catastrophe étalée dans le temps que génèrent les marchés financiers. Peut-être les hommes politiques devraient-ils davantage aller au théâtre ! Car il faut certes du courage pour oser dire que l'on peut intervenir dans le débat politique et que cela sert à quelque chose. Et nous allons tenter de prouver ici que ce courage n'est pas de l'inconscience. [...] Car attendre que l'histoire passe ne saurait être une façon de donner sens à la vie. La tâche première du théâtre politique est donc de se positionner face à l'histoire, or cela ne saurait se faire en niant celle-ci.¹⁰⁷⁵ »

Pascal Vacher

I.1. Le « théâtre politique » : modeste approche d'une notion¹⁰⁷⁶

Bien qu'approcher le concept de « théâtre politique » de manière transhistorique et diachronique puisse paraître complexe, il faut néanmoins en revenir aux premiers soubresauts de la tragédie grecque. Car nous savons, d'une part, que Wajdi Mouawad s'en est fortement inspiré et, d'autre part, que plusieurs chercheurs ont démontré, dans leurs travaux, une réelle proximité entre le genre théâtral et ce qui a trait au politique. Ainsi Jacqueline de Romilly n'écrit-elle pas :

« Entrée dans la vie athénienne par l'effet d'une décision officielle, s'insérant dans toute une politique d'expansion populaire, la tragédie apparaît liée, dès ses débuts, à l'activité civique. Et ce lien ne pouvait que se resserrer lorsque ce peuple, ainsi réuni au théâtre, fut devenu l'arbitre de ses propres destinées. Il explique que le genre tragique soit lié à l'épanouissement politique. Et il explique la place qu'occupent, dans les tragédies grecques, les grands problèmes nationaux de la guerre et de la

¹⁰⁷⁵ VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et politiques théâtrales contemporaines*, op. cit., p. 119.

¹⁰⁷⁶ Cette première partie sera quelque peu descriptive, mais il nous paraissait difficile d'appliquer la notion de « théâtre politique » aux pièces de Wajdi Mouawad, sans avoir pris le temps d'expliquer la construction de ce concept qui, de toute façon et nous l'avons précisé, se caractérise par sa constante évolution définitionnelle.

paix, de la justice et du civisme. Par l'importance qu'ils leur accordent, les grands poètes se situent bien, ici encore, dans le prolongement de l'impulsion première.¹⁰⁷⁷ »

Remarquons tout d'abord quelques nuances sémantiques qui sont ici établies. En effet, le théâtre antique ne semble pas tant relié à la politique et aux structures du pouvoir qu'à « l'activité civique » des Athéniens, à savoir leurs rapports individuels et collectifs à la cité. En d'autres termes, si les représentations tragiques connaissent leur âge d'or lors des grandes conquêtes et batailles d'Athènes¹⁰⁷⁸, elles font surtout sens en ce qu'elles favorisent la construction des relations entre les citoyens qui deviennent, entre autres, les « arbitres de [leurs] propres destinées ». Une réelle *doxa* civique se construit en aval de l'acte théâtral qui confère à la tragédie, semble-t-il, une fonction presque propédeutique. Elle prépare, en quelque sorte, la citoyenneté de demain puisque les spectateur.trice.s (constitué.e.s en très grande majorité d'hommes dans la Grèce antique) peuvent réfléchir au corps social qu'ils forment, à travers la mise en scène de problématiques qui concernent le vivre-ensemble – telles que « la guerre [et] la paix, [...] la justice et le civisme ». Ce n'est pas, évidemment, la seule fonction de la tragédie grecque et nous en sommes conscients. Néanmoins, l'argument défendu par Jacqueline de Romilly est similaire à celui que soulève Michel Fartzoff qui, après avoir souligné que la tragédie grecque semble « bien loin de toute considération politique¹⁰⁷⁹ », concède finalement :

« Dans les trois pièces que nous avons mentionnées [*Œdipe à Colone*, *Les Suppliants* et *Les Héraclides*], Athènes affirme en effet ses valeurs de manière ferme et unanime face au danger que représente un ennemi venu de l'extérieur : la cohésion de la cité se perçoit dans la décision du roi athénien de protéger le suppliant menacé par un dangereux poursuivant dont la cité ne pratique pas les mêmes valeurs de piété et de compassion qu'Athènes. [...] Cette présentation du politique « aux frontières » est donc hautement significative.¹⁰⁸⁰ »

À nouveau, nous constatons que la tragédie grecque amène les citoyens à réfléchir aux valeurs qu'ils partagent et qu'ils construisent ensemble. Par exemple, ce qui concerne Œdipe – qui vient trouver l'asile à Athènes après s'être exilé de Thèbes – n'implique pas tant une considération sur *la* politique de la cité athénienne que plutôt sur *le* politique. Il

¹⁰⁷⁷ ROMILLY (de), Jacqueline, *La Tragédie grecque*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁷⁸ Ce que souligne d'ailleurs Jacqueline de Romilly, lorsqu'elle affirme que le déploiement de la tragédie est conjoint à l'apogée de l'impérialisme athénien : « La tragédie grecque, avec sa moisson de chefs-d'œuvre, dura en tout quatre-vingts ans. Par une relation qui ne peut être de hasard, ces quatre-vingts ans correspondent exactement au moment de l'épanouissement politique d'Athènes. [...] Après vingt-sept ans de guerre, en 404, Athènes perd toute la puissance qu'elle s'était acquise au lendemain des guerres médiques. A cette date, Euripide était mort depuis trois ans, Sophocle depuis deux. [...] Et puis ce fut tout. », *ibid.*, p. 6-7.

¹⁰⁷⁹ FARTZOFF, Michel, « La politique dans la Tragédie grecque », in DOUXAMI, Christine (dir.), *Théâtres politiques : (en) mouvement(s)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 19.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

n'est pas tant question de savoir, semble-t-il, si Thésée a pris la bonne décision mais plutôt d'inviter les membres de la cité athénienne à réfléchir aux valeurs de « piété et de compassion » qui renforcent de toute évidence leur cohésion. Cela est plutôt clair puisque en fait celui qui légifère ne prend pas la décision d'accueillir Œdipe selon son libre-arbitre de législateur, mais plutôt parce qu'il « perçoit », à Athènes, les valeurs nécessaires pour que cet acte soit réalisable. C'est une première nuance sémantique que nous pouvons apporter pour guider la suite de notre étude : le théâtre politique ne concerne pas tant *la* politique (en tant qu'« art, manière de diriger [...] toutes les activités d'une société¹⁰⁸¹ »), mais bel et bien *le* politique, c'est-à-dire :

« [...] ce qui], sans doute parce qu'il est imparfait, critiquable, mobile, transformable, historique et qu'il est l'espace de la mise en œuvre *d'une idéologie ou d'un système de valeurs* – est le nécessaire lieu de *l'expression d'une liberté individuelle et d'une responsabilité collective touchant à l'organisation du vivre-ensemble*, ici et maintenant, et à la décision d'un avenir commun.¹⁰⁸² »

Le constat est le suivant : le théâtre antique est politique parce qu'il induit entre autres une réflexion sur le vivre-ensemble. Les pièces, à destination de citoyens qui observent et se projettent dans ce qui est mis en scène, interrogent en définitive les valeurs démocratiques. La représentation sert dans ce cas à faire réagir celui qui y assiste, à interroger sa liberté individuelle et le fondement de ses valeurs, ainsi que son positionnement au sein du corps social. D'ailleurs, nous constatons que les réflexions soulevées par Michel Fartzoff, à partir d'*Œdipe à Colone*, trouvent quelques échos dans le monde contemporain. La situation dans laquelle le peuple athénien se trouve pour accueillir Œdipe, demandeur d'asile et réfugié d'une cité où il n'est plus en paix, voire en danger, n'évoque-t-elle pas la crise migratoire que nous traversons depuis quelques années ? Nous observons que l'interpellation « politique » du théâtre antique s'avère atemporelle puisqu'elle représente des situations de fait qui, de tout temps, ne cessent de se reproduire bien que sous différentes formes. Reste maintenant à constater l'échec de la civilisation occidentale à y faire face alors que la fiction tente de nous montrer, depuis des siècles, comment appréhender autrement ce collectif qui peut être ouvert aux autres et non plus simplement fermé sur lui-même. La permanence de certains motifs et de certaines considérations dans la création théâtrale est alors à souligner, à l'image de cette nécessité d'un propos *a priori* politique. Et ce sont bien ces valeurs de vivre-ensemble et

¹⁰⁸¹ Article « Politique » du dictionnaire de l'Académie Française. Ressource en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P3188>

¹⁰⁸² PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, Paris, Orizons, 2014, p. 24. Nous soulignons.

de communauté qui ont résisté au temps, même si cela paraît lointain, comme le soulève Bérénice Hamidi-Kim :

« Plus encore que la forme tragique telle qu'elle fut théorisée par Aristote dans *La Poétique*, c'est le parallèle entre le théâtre et l'agora et la fonction d'« assise mentale du politique » que revêtait alors le théâtre dans la démocratie naissante, qui fascine les artistes. C'est là qu'ils puisent la métaphore de « l'espace public » qui leur sert à penser ce qu'ils aiment à nommer « l'assemblée théâtrale », et la référence au « théâtre populaire » comme théâtre qui rassemble l'ensemble de la communauté des citoyens.¹⁰⁸³ »

Probablement existe-t-il tout de même un hiatus entre la manière dont les Grecs entrevoyaient la potentialité politique de la tragédie et la nôtre ; mais nous avons néanmoins reçu en héritage la possibilité de croire en un théâtre fédérateur, capable d'unir les gens ou, du moins, de les faire réfléchir aux valeurs collectives qui peuvent les guider. C'est en tout cas qu'affirme aujourd'hui la critique même s'il faut remettre ces propos en perspective, puisque le théâtre contemporain n'est pas uniquement le dépositaire de la tragédie grecque, mais aussi des bouleversements socio-politiques de son époque.

Nous en venons donc à la manière dont a été pensé le théâtre au XXe siècle. Car ce n'est qu'à partir de ce constat qu'il nous sera possible de saisir, ensuite, les enjeux du théâtre contemporain en ce que les deux siècles sont évidemment liés l'un à l'autre. Pour commencer, lisons de nouveau les mots de Bérénice Hamidi-Kim, qui affirme :

« La perspective historique permet de mettre au jour deux polarités dans les acceptions prises par l'expression « théâtre politique », sources de deux lignées qui ont coexisté en se confrontant, voire en s'affrontant, et qui s'inscrivent dans le cadre des clivages idéologiques majeurs du XXe siècle.¹⁰⁸⁴ »

Selon elle, et malgré la difficulté de circonscrire précisément les différentes acceptions que peuvent revêtir la notion de « théâtre politique », deux principales « polarités » se dessinent tout de même, bien qu'elles se soient de temps à autre opposées ou confrontées. Il s'agit, d'une part, d'un théâtre que l'on pourrait qualifier de « révolutionnaire de combat », théâtre véritablement impulsé par la publication du *Théâtre politique* d'Erwin Piscator, en 1929. Les racines de cet ouvrage naissent au cœur de la pensée marxiste, qui trouve son apogée quelques années seulement après la création de l'URSS. Dans son texte, le penseur allemand définit le rôle décisif que peut jouer le théâtre pour « éclairer » la classe prolétarienne et lui faire prendre conscience de son action – ce qui, nous le

¹⁰⁸³ HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

savons, est au cœur du projet politique marxiste. De ce fait, un glissement s'opère en ce que ce théâtre n'est plus simplement pensé selon son aspect « artistique » et esthétique, mais plutôt abordé par la question des enjeux de son activité ou de son « activisme » politique. Erwin Piscator dresse ici les contours d'une dramaturgie militante, fondée sur le dialogue avec ses spectateur.trice.s¹⁰⁸⁵. Bérénice Hamidi-Kim écrit d'ailleurs, à son tour :

« De fait l'on peut à partir de ce texte tisser la lignée d'un théâtre dont le réel constituerait en quelque sorte l'épreuve de vérité, au sens où la situation politique constitue l'aune à laquelle ce théâtre est jugé. Il s'agit d'un « théâtre politique » [...], un théâtre révolutionnaire de lutte de classes, puis marxiste, voire communiste. Ses racines profondes se situent dans l'émergence de la classe prolétarienne à la fin du XIXe siècle.¹⁰⁸⁶ »

Le théâtre dit « révolutionnaire de combat » s'affirme en définitive comme un théâtre militant en ce que sa *praxis*, l'inclination première de son action, et la lecture qu'on fait de lui demeure par essence politique. C'est un art qui, en plus de représenter le réel, le met à l'épreuve et le critique explicitement. Nous pouvons ici parler, semble-t-il, de théâtre engagé. Pensons dès lors au Groupe Octobre, compagnie de théâtre d'agit-prop des années trente dont l'un des chefs de file n'est autre que Jacques Prévert et dont la poésie tout autant que le théâtre portent un sens très affirmé du politique¹⁰⁸⁷. Si ce théâtre demeure relativement éloigné de celui de Wajdi Mouawad, il n'en reste pas moins important dans l'histoire des idées, car il a réactivé un théâtre de lutte qui met en scène les rapports de force entre deux classes, dites « dominée » et « dominante ». Le théâtre « documentaire » succèdera à ces dynamiques de création, à partir des années soixante. Tout comme le théâtre révolutionnaire de combat, il n'aura de cesse de toujours se placer « du côté des faibles [...] dans une conception bipolaire des rapports de force idéologiques et politiques – sur le plan national comme international – [...]»¹⁰⁸⁸ C'est à la lumière de cette réflexion que nous pouvons penser au théâtre du dramaturge libano-

¹⁰⁸⁵ Cette considération sur le théâtre militant est également mentionnée par Céline Lachaud, au sein de son travail de recherche. Selon elle, le théâtre qui naît de cette réflexion peut également se définir comme « étant un théâtre avant tout militant, ayant pour mission principale d'éduquer les masses en exerçant une influence directe et immédiate sur le public. », LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁸⁶ HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007*, op. cit., p. 14.

¹⁰⁸⁷ La pièce *Citroën*, écrite en 1933, en est un exemple tout comme le recueil *Paroles*, publié quant à lui en 1946. Dans sa pièce, l'artiste soutient en effet le mouvement de grève, initié par les ouvriers de Citroën, après d'importantes baisses de salaire ; tandis que nous pouvons relire ces quelques vers, issus de « L'effort humain » : « L'effort humain porte un bandage herniaire / et les cicatrices des combats / livrés par la classe ouvrière / contre un monde absurde et sans lois / L'effort humain n'a pas de vraie maison / il sent l'odeur de son travail / et il est touché aux poumons / son salaire est maigre / ses enfants aussi [...] », PRÉVERT, Jacques, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949, p. 93. Par conséquent, il s'agit bien ici d'une littérature éminemment engagée.

¹⁰⁸⁸ HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007*, op. cit., p. 15.

québécois qui se place toujours du côté des opprimé.e.s, de celles et ceux qui, obligé.e.s de fuir l'exil et la guerre, se trouvent contraints de reconstruire une vie dans un pays étranger au leur. Pas de bipolarité ou de pensée manichéenne chez Wajdi Mouawad, en revanche, qui se laisse volontiers aller à la peinture d'un monde contemporain complexe dont il est difficile (et peut-être inutile) de nommer les coupables. Ce qui importe, chez ce dernier, n'est pas tant une démarche militante qu'humaniste, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, et qui fait entrer dans l'espace du théâtre les notions de vivre-ensemble et de fraternité. En ce sens, et si nous poursuivons à détailler les deux grandes polarités du théâtre au XXe siècle, le théâtre de Wajdi Mouawad se rapproche davantage, à notre avis, de ce que Bérénice Hamidi-Kim nomme un « théâtre ontologiquement politique ». Quoique partageant certaines caractéristiques avec le théâtre révolutionnaire de combat, il se définit ainsi :

« Au théâtre de la lutte des classes, qui vise à entériner et à renforcer le clivage pour inciter le peuple à la lutte révolutionnaire, répond le théâtre du Peuple Français, ni bourgeois ni prolétaire, qui rassemble toutes les classes et fédère la communauté civique et nationale. Cette lignée de théâtre du Peuple Français a prospéré dans le contexte républicain et patriotique de la première moitié du XXe siècle [... et prend] aujourd'hui volontiers le nom de « théâtre citoyen », dans le contexte contemporain précédemment évoqué d'une défiance à l'égard de la « politique », dans la bouche des artistes mais aussi de la critique.¹⁰⁸⁹ »

Sous l'impulsion des analyses de Bernard Dort¹⁰⁹⁰, il s'agit de dresser les attributs d'un art qui ne souhaite plus mettre en exergue les rapports de force sociaux, que de réunir l'assemblée théâtrale, composée de spectateur.trice.s issu.e.s de classes socio-économiques différentes et qui pourtant, le temps d'une représentation, ne formeraient qu'un seul corps de citoyen.ne.s. Il convient de « fédérer une communauté civique et nationale », ce qui revient plus ou moins à ce que nous soulignons quant au théâtre antique. Le rêve d'un théâtre citoyen est réactivé, parfois pensé sur le mode de l'utopie et de l'irréalisé. Il dessine les contours d'un art qui, en se méfiant de « la » politique, interroge tout de même « le » politique, en favorisant un rapprochement des individus et l'expression d'un vivre-ensemble. L'exemple qui illustre au mieux la démarche de ce théâtre, au XXe siècle, est celui d'un Jean Vilar¹⁰⁹¹, fondateur du Théâtre National

¹⁰⁸⁹ HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007*, op. cit., p. 17-18.

¹⁰⁹⁰ Analyses développées au sein des articles suivants : « La vocation politique » (1965), « Une propédeutique de la réalité » (1968) et « Un renversement copernicien » (1969).

¹⁰⁹¹ La mention de ce comédien, metteur en scène et directeur de théâtre est aussi reprise par Céline Lachaud, qui explique le fait suivant : « Dès 1951, Jean Vilar avec son TNP participe largement à cette expérience du théâtre « citoyen » ou de « service public ». Cette forme spécifique d'art a pour objectif de reproduire au maximum les différents codes de la démocratie au sein du théâtre. De plus, son but est principalement d'ouvrir l'art au plus grand

Populaire, selon qui l'espace du spectacle doit être un espace ouvert à toutes et tous. Il n'est plus question de cliver la société et d'entretenir de possibles tensions entre un.e spectateur.trice dit bourgeois.e et un autre *a priori* prolétaire ; mais plutôt de les faire s'asseoir dans la même salle pour qu'ils pensent, ensemble, aux problématiques communes qui habitent leur époque. Ce théâtre politique ontologique et œcuménique, a survécu et correspond encore aux démarches de certaines scènes subventionnées. Pensons au Théâtre National Populaire de Lyon, qui a permis la création de nombreux spectacles cités au sein de cette thèse. Dirigé de 2002 à 2020 par Christian Schiaretti, et à présent par Jean Bellorini, il marque la volonté de faire entrer en son sein une grande diversité de publics. Pour les cent ans du théâtre, son directeur artistique écrivait :

« Pour cette saison forcément particulière, nous nous souviendrons du passé pour construire la mémoire de l'avenir. Nous tenterons de réhabiliter ce projet d'un théâtre d'Art, d'un théâtre de création, d'un théâtre engagé pour *les publics*, d'un théâtre de la pratique artistique, [...] d'un théâtre dont la principale recherche aura été depuis plus de cent ans de s'adresser au plus grand nombre d'individus.

La quête de nouveaux publics doit toujours être renouvelée et réinventée. [...] L]e public doit être mélangé. Au théâtre, personne n'entre les mains vides. Chacun apporte avec lui sa charge de passé, de culture, de désir, sa capacité à activer son regard, à condition que l'œuvre reflète la complexité humaine. La reconnaissance poétique peut alors advenir. Et nous nous sentons reliés au monde.¹⁰⁹² »

Jean Bellorini s'inscrit sciemment dans ce « théâtre populaire », non pas en ce qu'il s'adresse uniquement aux classes prolétariennes, ou plutôt défavorisées, mais à toutes et tous. L'adjectif populaire est compris dans son acception étymologique (du latin *populus*) : c'est un art à destination du peuple. L'emploi du pluriel est volontaire, il s'agit de faire entrer « les publics » dans l'espace de la représentation, et non pas un public disons « standardisé ». L'approche semble de s'adresser à un ensemble multiculturel, intergénérationnel de spectateur.trice.s et qui comprend la totalité du spectre socio-économique. Le rapport relativement dichotomique du théâtre révolutionnaire de combat (spectateur.trice.s bourgeois versus spectateur.trice.s prolétaires) vole de fait en éclats. Et ce n'est qu'à ce prix que le théâtre devient un art « ontologiquement politique » puisqu'il favorise une réflexion sur l'humain et sur la manière dont nous habitons, ensemble, le monde. À notre avis, c'est au sein de cette dynamique que s'inscrit Wajdi Mouawad, en

nombre sans aucune distinction de classe. », LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁹² Propos liminaires de Jean Bellorini, pour le livret de présentation de la saison 2021-2022 au TNP de Villeurbanne, p. 1-3. Edité également consultable en ligne : <https://fr.calameo.com/tnp-villeurbanne/read/0009561746f60c702c54f?page=17> . Nous soulignons.

ce que son théâtre ne paraît pas militant. En revanche, il souhaite favoriser, et nous y reviendrons, un espace de dialogue et d'échanges entre des spectateur.trice.s issu.e.s de générations, de cultures et d'origines différentes.

Enfin, et pour terminer de dresser une rapide historiographie de l'expression « théâtre politique », il est nécessaire de s'arrêter sur les considérations de Muriel Plana. Elle tente en effet de décrypter, à son tour, les relations entre le théâtre et *la* ou *le* politique dans la période contemporaine. Pour ce faire, elle distingue quatre grands « types » de théâtre, conditions nécessaires pour une théorisation efficace de cette notion. Ainsi admet-elle qu'il faut distinguer le théâtre à thèse, « lieu de l'affirmation d'une vérité objective et de la démonstration¹⁰⁹³ », d'un théâtre engagé où « l'artiste [...] se doit de penser et d'éclairer la société dans laquelle il vit¹⁰⁹⁴ », puis d'un théâtre que l'on pourrait aussi qualifier de « militant » ou de, tout simplement, « politique ». Toujours selon Muriel Plana, un théâtre militant aurait en fait « une intention polémique¹⁰⁹⁵ » et pourrait se définir comme étant surtout une action plutôt qu'un discours – et c'est le constat que nous avons précédemment établi pour le théâtre révolutionnaire de combat. Enfin, le théâtre dit « politique » serait « le lieu d'un questionnement et d'une recherche sur l'état du monde et l'action des hommes dans leurs aspects politiques et publics.¹⁰⁹⁶ » Cette classification n'est certainement pas exhaustive, mais fait autorité puisque d'autres critiques, à l'instar de Pascal Vacher, l'utilisent également comme point de départ de leur réflexion¹⁰⁹⁷. Il semble alors judicieux de nous en servir pour inscrire l'œuvre de notre dramaturge dans un théâtre qui nous semble tout à la fois être un théâtre *engagé* et *politique*, en reprenant les précédents cadrages définitionnels. En effet, selon nous, l'art mouawadien est bel et bien engagé en ce qu'il émet, de temps à autre, de véritables prises de position sur la société qu'il met en scène. À cet égard, *Sœurs* attaque frontalement, par le discours de Geneviève Bergeron, les politiques d'assimilation linguistiques au Québec :

« GENEVIÈVE BERGERON. [...] 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

¹⁰⁹³ PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁹⁷ VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines*, op. cit., p. 53, « Situation politique : des scènes politiquement engagées ».

love you too my heart, my sweet, sweet, heart... et tout cela, aujourd'hui, c'est comme fantôme, c'est comme figé, c'est des fleurs séchées dans leur jus de plastique pour être posées sur l'étagère du salon : une belle langue maternelle perdue. » (S, p. 43)

Les politiques coloniales au Québec sont ici pointées du doigt, notamment parce qu'elles entraînent des conséquences plurielles, tout à la fois collectives et individuelles. L'engagement de l'œuvre littéraire est dès lors tangible en faisant se rencontrer la sphère publique (les politiques d'assimilation) et la sphère intime (les conséquences de cette dernière entre une mère et sa fille), pour faire en sorte que chacun.e d'entre nous puisse s'imaginer à la place du personnage. D'ailleurs, le recours au motif de la filiation est d'autant plus percutant qu'il s'agit peut-être moins de dénoncer l'assimilation elle-même que d'inviter les spectateur.trice.s à y réfléchir, à se positionner face à ces événements historiques. Bien sûr, les deux dynamiques sont complémentaires mais ce qui importe réellement est le discours sur la langue et sur la transmission des paroles de générations en générations. Car, de toute évidence, ce n'est pas la mère de Geneviève Bergeron qui conteste la disparition de sa langue maternelle, mais plutôt sa fille, dépositaire d'un héritage blessé, étouffé par la marche de l'Histoire. Les modalités interrogatives et exclamatives viennent d'ailleurs accentuer le propos comme s'il était destiné au public. Enfin, la comparaison finale clôt une longue tirade pensée sous le mode du brûlot politique : « [...] et tout cela, aujourd'hui, c'est comme fantôme, comme figé, c'est des fleurs séchées dans leur jus de plastique pour être posées sur l'étagère du salon. » Le motif de la fixité contrevient à celui de la mobilité, qui caractérise en principe une langue qui, par définition, ne cesse d'être en mouvement. Le français s'est figé – comme ces fleurs fanées – au profit de l'anglais. Il a été rangé sur les étagères de milliers de salons québécois et ce n'est qu'une génération plus tard qu'il ressurgit, dans le texte théâtral, comme ce vieux phénix renaissant de ses cendres. C'est précisément ici que se joue alors le théâtre engagé mouawadien : dans la mise en scène de situations qui ne donnent pas de réponses mais qui soulèvent plutôt des questions. En effet, le dramaturge n'impose pas son point de vue aux spectateur.trice.s – bien qu'on le devine sensiblement – mais interroge plutôt, grâce à un système argumentatif indirect favorisant le recours à la fiction, celui ou celle qui regarde, tout en le confrontant à un moment de crise pour qu'il y réagisse. Dans cet extrait, l'enjeu est d'interpeller le regard des membres du public sur la contrainte linguistique et le système colonialiste tout en restant, pour ainsi dire, « ouvert ». L'artiste stimule la position critique des spectateur.trice.s, par un discours qui a rapport à l'Histoire, mais dont le but demeure avant tout d'ouvrir une réflexion tout à la

fois individuelle et collective. Muriel Plana conclut d'ailleurs en ce sens une partie de son propos, lorsqu'elle affirme :

« [...] le théâtre politique est donc fondamentalement philosophique, expérimental et non inféodé. L'œuvre est dialogique (ouverte) dans sa construction, dans son sens et dans son rapport au spectateur. Virtuellement, l'auteur, l'œuvre et le spectateur sont libres.¹⁰⁹⁸ »

C'est au sein même de cette libre circulation des idées qu'une partie de la création contemporaine trouve toutes ses lettres de noblesse. D'ailleurs, cela est aussi une raison supplémentaire pour faire du théâtre de Wajdi Mouawad un art qui peut être caractérisé tout à la fois comme *engagé* et *politique*, toujours selon la classification établie par la critique. Il est en effet, comme nous venons de le démontrer, le lieu d'un questionnement et d'une interpellation perpétuels¹⁰⁹⁹, d'une recherche de sens collective autant qu'individuelle (ce qui nous renvoie, par ailleurs, d'une certaine manière, aux enjeux poétiques de sa démarche artistique). Le dessein d'une telle pratique est de confronter les individus à leur environnement, au monde dans lequel ils évoluent pour le repenser ou le reconsidérer à la lumière d'un art désireux peindre une réalité toujours perfectible.

I.2. Le théâtre politique francophone : quelle(s) définition(s) ?

Pour donner suite à ce désir de recontextualisation, précisons à nouveau que Wajdi Mouawad est un dramaturge du monde francophone. Il se nourrit donc d'une

¹⁰⁹⁸ PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁹⁹ Là aussi, des nuances sont à apporter, car chacun.e des dramaturges adopte des positions différentes sur ce que l'on pourrait nommer « l'interpellation politique au théâtre ». Wajdi Mouawad, nous l'avons déjà évoqué, interpelle et invite son public à réfléchir sans jamais condamner frontalement. Rares sont en effet les noms de « coupables » mentionnés dans les textes du dramaturge libano-québécois : les différents « responsables » si l'on peut dire, de la guerre civile libanaise, ne sont jamais nommés ; ni même les prédicateurs de l'assimilation linguistique québécoise. La fiction contourne, pourrait-on dire, le réel. La pièce de théâtre se construit comme une matière autonome et ne vise pas à faire le procès de quiconque mais, simplement, de manière plus modeste peut-être, à amener les spectateur.trice.s à travailler sur leur propre lecture du monde. *A contrario*, des metteurs en scène comme Stanislas Nordey font d'autres choix. Lors de son adaptation du roman d'Edouard Louis, *Qui a tué mon père* au TNS, ce dernier explique : « La naissance du théâtre c'est le théâtre grec, c'est l'Agora, c'est Eschyle, Sophocle, Euripide qui n'arrêtaient pas d'interpeller leurs contemporains. On l'a beaucoup oublié en France. [...] En France, ça nous érafle plus les oreilles [qu'en Allemagne] car on n'a pas une tradition qui est comme celle-ci. » BROUÉ, Caroline, NORDEY, Stanislas, « En France, l'interpellation politique au théâtre surprend », émission « L'invité culture », France Culture, 16 mars 2019. Et, en effet, ni Edouard Louis, ni Stanislas Nordey n'hésitent à « érafler » les oreilles de leurs lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. Les deux hommes font entrer les noms dans l'Histoire et dans l'espace du texte littéraire : « **août 2017** – le gouvernement d'Emmanuel Macron retire cinq euros par mois aux Français les plus précaires, il retient cinq euros par mois sur les aides sociales qui permettent aux plus pauvres en France de se loger, de payer un loyer. [...] Emmanuel Macron t'enlève la nourriture de la bouche. / * / Hollande, Valls, El Khomri, Hirsch, Sarkozy, Macron, Bertrand, Chirac. L'histoire de ta souffrance porte des noms. » LOUIS, Edouard, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018. La démarche artistique est totalement différente – l'un préfère la dénonciation indirecte, les deux autres nomment, dénoncent et condamnent – mais la finalité n'en reste pas moins relativement identique, nous semble-t-il : faire réfléchir, faire penser, interpeller celle ou celui qui entre au théâtre.

matière artistique qui ne se réduit pas à la construction d'une histoire culturelle française ou européenne. Porter notre regard sur la notion de « théâtre politique » dans les arts dramatiques orientaux (du Machrek et plus particulièrement du Liban), mais aussi ceux du Québec évite alors de réduire la notion de « théâtre politique » à la production artistique occidentale. Pour ce faire, nous désirons aller au-delà de nos frontières pour comprendre le théâtre francophone, toujours en mouvement, et que nous aurions tort de croire uniquement arrimé à la construction du théâtre occidental¹¹⁰⁰.

Dès lors, débutons cette réflexion, dans un premier temps, en revenant au théâtre contemporain du Machrek qui se construit très souvent en réaction aux conflits géopolitiques du Proche et Moyen Orient. De manière générale, il est déjà aisé d'affirmer que le théâtre contemporain francophone (mais aussi arabe), écrit par-delà nos frontières métropolitaines, apparaît comme un « théâtre de résistance et un théâtre de dénonciation, plus « témoin » que participant¹¹⁰¹ », selon Christine Douxami. Elle précise ensuite : « Distincts des uns et des autres, ils répondent néanmoins à une situation de violence ou d'oppression.¹¹⁰² » Cette affirmation paraît tout à fait juste si l'on en croit l'histoire du théâtre libanais que Chekri Ganem inaugure en écrivant la première pièce libanaise en langue française, *Antar*, jouée en 1910 à l'Odéon. Ce texte, qui a aujourd'hui déserté les scènes françaises, témoigne d'un propos éminemment politique en ce qu'il met en exergue la situation complexe de l'indépendance libanaise. Dès ses premiers pas, le théâtre francophone libanais se saisit alors des problématiques coloniales et postcoloniales, dont il est le témoin, pour proposer un art engagé, soulevant de lourdes questions géopolitiques et annonçant, il faut l'admettre, les indépendances des pays maghrébins. Le théâtre de Georges Boustany, quant à lui, s'inscrit à son tour dans les réalités politiques de son époque. Katia Haddad le rappelle à l'aune de la pièce *Aladin in memoriam* :

« [Cette pièce] peut-être lue comme une réflexion politique consécutive au traumatisme de la guerre des six jours à l'issue de laquelle la rapidité de la défaite des Arabes, pourtant bien plus nombreux que les Israéliens, a constitué un véritable séisme dans la conscience individuelle et collective.¹¹⁰³ »

¹¹⁰⁰ Ce qui est également une manière d'étudier les théâtres politiques « d'ailleurs », souvent invisibles et peu exploités. Lire à ce propos DOUXAMI, Christine (dir.), « Avant-propos », *Théâtre politiques : (en) mouvement(s)*, op. cit., p. 9.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁰² *Ibid.*

¹¹⁰³ HADDAD, Katia (dir.), *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique (2^e édition)*, op. cit., p. 67.

Nous apercevons ici deux invariants du théâtre francophone libanais. D'une part, l'expression de réflexions politiques, voire de traumatismes, dus aux conflits qui agitent le monde arabe – et qui sont directement ou indirectement liés aux mandats français et britannique – et, d'autre part, la tension constante entre une écriture de la collectivité et de l'intime. Cette caractéristique, que nous retrouvons par ailleurs chez Wajdi Mouawad, est essentielle à qui souhaite comprendre les écritures extra-occidentales du Machrek. Elle nous invite dès lors à les considérer comme des écritures engagées puisqu'elles permettent d'éclairer le spectateur.trice.s sur ce qu'ils et elles voient et de les amener à réfléchir à leur propre condition. Cependant, et c'est sur ce point qu'il faut insister, la mise en scène cette matière « politique » diverge de celle qui prévaut en Occident. Valérie Cachard et Noha Nemer le rappellent à propos du Liban : si la guerre civile n'empêche pas le florissement de l'écriture théâtrale, la loi d'amnistie générale, votée le 26 août 1991, déploie cependant une censure significative sur le monde artistique. Les écritures dramatiques sont scrutées et relues par le gouvernement et doivent bénéficier d'un « tampon au préalable¹¹⁰⁴ » pour être jouées. L'art oscille donc entre « défi et consensus », pour reprendre le titre de l'article cité, et ce n'est qu'assez tardivement, au tournant des XX^e et XXI^e siècles, que la scène libanaise connaît un nouvel essor¹¹⁰⁵. Ce dernier se fera entre autres du côté du renouvellement des formes théâtrales, à l'instar de *Riding on a cloud*, du couple Rabih Mroué et Lina Saneh. Cette dernière avoue, en effet, quant au phénomène de censure qui touche le Liban :

« Réaliser tout ce qu'on accumule et intègre dans son inconscient sans s'en rendre compte et s'en débarrasser est plus libérateur que de se débarrasser de la censure officielle. C'est là que commence le courage. *On commence à découvrir et à creuser des formes inattendues au niveau du contenu et de la forme.*¹¹⁰⁶ »

¹¹⁰⁴ CACHARD, Valérie, NEMER, Noha, « La production théâtrale libanaise contemporaine face à la censure. Entre défi et consensus », *Théâtre/public*, « Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient », n°233, ROTHSTEIN, Bernard (dir.), juillet-septembre 2019, p. 64.

¹¹⁰⁵ Essor néanmoins relatif, puisqu'aucune institution nationale n'existe aujourd'hui : « Depuis 1975, il n'existe toujours pas de théâtre national au sens de lieu ou d'école théâtrale. Face à un État absent [...] les artistes subissent l'absence de politique culturelle, ce qui empêche les visions et, à long terme, la sérénité dans la création [...]. Ils rencontrent par ailleurs un public rarement préparé, mais par vocation ou par passion, ils savent être obstinés. », *ibid.*, p. 67. Le Liban est un pays dans lequel l'écriture dramatique et dramaturgique demeure *de facto* incertaine, mais tenue par des artistes qui, de toute évidence, témoignent de suffisamment de force et d'envie pour rendre pérenne un art qui aurait plutôt tendance à s'effacer sous la contrainte politique. Il est important de rendre compte de cette réalité, au sein de ce travail de recherche, en ce que la situation française est évidemment, de nos jours, bien différente.

¹¹⁰⁶ Propos cités dans CACHARD, Valérie, NEMER, Noha, « La production théâtrale libanaise contemporaine face à la censure. Entre défi et consensus », *art. cit.*, p. 65. Nous soulignons.

Les dramaturges, abandonnés par la politique artistique nationale, et confrontés à la censure n'ont de cesse, en réaction, de renouveler les formes dramatiques. Le théâtre, par cette double contrainte, se pense autrement de l'autre côté de la Méditerranée, en cette fin de XX^e siècle. D'ailleurs, *Riding on a cloud*, dont le texte et la captation de sa mise en scène nous ont été confiés par le dramaturge lui-même, le confirme. Rédigé en anglais¹¹⁰⁷, ce dernier met en scène les traumatismes de la guerre civile libanaise, éprouvés par l'artiste. Nous sommes dans une définition relativement « traditionnelle » du théâtre politique, en ce que le détour par l'expérience individuelle (le dramaturge nous présente sa famille, son contexte personnel pendant le conflit, etc.¹¹⁰⁸) porte une réflexion plus large sur le collectif et, ainsi, sur le politique. Cependant, le texte prend la forme d'un long poème en vers libres, qui ne cherche pas tant la cohérence du récit que l'exposition de cette « blessure », ressentie et vécue, et du rapport de l'artiste à la question de la représentation. Le théâtre devient ici engagé et favorise une écriture textuelle repensée, par exemple en déployant « les formes inattendues », dont parle volontiers Lina Saneh. La mise en scène, quant à elle, est abordée dans le même esprit. Cela est clairement exprimé lorsqu'est projeté au plateau, au milieu de la représentation (ou du texte) : « Ceci n'est pas une pièce de théâtre.¹¹⁰⁹ » Cette formulation, renvoyant probablement au très connu « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte, conforte l'idée d'un objet artistique hybride qui tient davantage de la performance que de la mise en scène traditionnelle. Le couple libanais joue en effet, durant tout le spectacle, sur les frontières entre les différents « outils » mis à sa disposition : le corps et la voix de l'acteur, mais aussi la vidéo, la musique, les effets sonores, etc. Rabih Mroué devient un performeur, un plasticien ; et sa création, par voie de conséquence, une véritable performance¹¹¹⁰. Le théâtre contemporain libanais s'inscrit dans cet effort de réinvention du geste artistique, que *Seuls* de Wajdi Mouawad prolonge. Dans cette pièce, Harwan, seul sur scène, est confronté à l'expérience du coma, au même titre Rabih Mroué¹¹¹¹. Et ce motif dramatique partagé se double d'une volonté de renouvellement des codes du spectacle. Le dramaturge libano-québécois s'adresse directement aux spectateur.trice.s et l'effet de double énonciation s'appuie sur des « outils » et « matériaux » bien particuliers. La peinture invite les spectateur.trice.s à voir

¹¹⁰⁷ L'œuvre de Mroué est avant tout anglophone, mais la traduction du texte, en français, est présente lors de la mise en scène. S'il paraît difficile de le « classer » parmi les auteurs francophones, il est en même temps impossible de ne pas le convoquer ici, tant son œuvre paraît pertinente au regard de notre propos.

¹¹⁰⁸ Voir annexe 16, extrait 1.

¹¹⁰⁹ Voir annexe 16, extrait 2.

¹¹¹⁰ Voir le rappel définitionnel au chapitre précédent.

¹¹¹¹ Voir annexe 16, extrait 3.

se déployer devant eux/elles un espace muséal, aux significations plurielles. La projection d'œuvres d'arts en fond de scène renforce ce rapport renouvelé au plateau, et la vidéo est utilisée pour matérialiser le dédoublement du personnage, ce qui interpelle le public sur sa fracture identitaire. La scène est maintenant pensée comme une expérience collective qui déroge aux représentations « traditionnelles » ayant tendance, à quelques exceptions près, à marquer une certaine frontière entre la scène et la salle. Ce constat peut aussi être effectué à l'aune de *Two Heads and a Hand*, mis en scène par la compagnie Zoukak, ou *Jogging* de Hanane Hajj Ali, d'ailleurs programmée au théâtre Benoît XII pour la 76^{ème} édition du Festival d'Avignon. Ce deuxième exemple répond aux mêmes exigences de renouvellement de la scène théâtrale, puisque Léna Saadé Gebran écrit à son propos :

« La pièce est considérée par son autrice comme un *work in progress*, littéralement, théâtre « en chantier » ouvert. [...] Par moment, elle [la comédienne] s'arrête et interpelle directement les spectateurs. [...] Elle remonte jusqu'aux héroïnes du théâtre grec antique, rompt avec toutes les conventions théâtrales et entraîne le spectateur à la découverte d'autres visages de la cité et des citadines : voilées, dévoilées puis voilées à nouveau.¹¹¹² »

Nous retrouvons les exigences d'un théâtre engagé qui souhaite demeurer « ouvert », c'est-à-dire en construction en même temps que désireux de permettre au public de s'interroger sur des faits de société¹¹¹³. En ce sens, le théâtre contemporain libanais, quelle que soit la langue dans laquelle il est rédigé ou mis en scène, joue entre tradition et contemporanéité¹¹¹⁴. Il utilise certains codes pour mieux s'en affranchir et créer un art qui relève en même temps du théâtre et de la performance. Le théâtre se politise peut-être ainsi, mais se construit surtout à la manière d'un *objet* politique, car il interroge la collectivité et la cité, dans le renouvellement des formes qu'il propose. Il s'agit toujours,

¹¹¹² SAADÉ GEBRAN, Léna, « Dramaturgies libanaises contemporaines. Crise de l'écriture ou écriture « autre » ? », *art. cit.*, p. 70.

¹¹¹³ Notamment en mettant en perspective le destin de Médée et celui de plusieurs femmes, dont les situations sont complexes. Ainsi pouvons-nous suivre les histoires d'Yvonne, la citoyenne libanaise ou celle de Zahra, la femme traditionnelle vivant dans la banlieue sud de Beyrouth, etc. Toutes ces mentions recréent un discours engagé quant à la société contemporaine, libanaise tout d'abord, internationale ensuite. Le texte est publié en trois langues (anglais, français et arabe) et semble autoédité. HANANE HAJJ ALI, *Jogging, Theatre in progress. Théâtre en chantier*, 2018.

¹¹¹⁴ La pièce d'Hanane Hajj Ali s'y prête particulièrement bien. Elle réinvestit de grands *topoi* théâtraux : le mythe de Médée, le recours à la crainte et à la pitié, une scénographie pensée et structurée selon une narration bien précise et maîtrisée. Mais, à l'inverse, l'autrice se joue constamment de son public, en multipliant les effets de distanciation ou les ruptures du quatrième mur. Elle aborde aussi des thèmes éminemment contemporains : la question du voile, de la sexualité des femmes musulmanes et va jusqu'à flirter avec le blasphème : « Hanane. [...] Une question majeure me traverse alors l'esprit : / Peut-on invoquer Dieu en faisant caca ? », *ibid.*, p. 42. En bref, cette pièce est aussi politique parce qu'elle renouvelle les codes du théâtre écrit et joué. Ce n'est qu'au prix de cette rencontre de plusieurs traditions que le renouvellement du genre théâtral peut sans doute s'effectuer.

in fine, de faire résonner en nous le sens de l'Histoire et de se questionner, individuellement ou collectivement, sur le sens de notre époque.

Interrogeons ensuite la place de la création québécoise au sein du travail de Wajdi Mouawad. Nous le savons, ce dernier s'est formé au Québec et est d'ailleurs diplômé de l'École nationale du théâtre du Canada (1991). En ce sens, il connaît les pièces du répertoire québécois, qu'il a étudiées et côtoyées, à commencer par celles de Robert Lepage qui sont des sources d'inspiration clairement revendiquées. Cependant, rappelons en quelques lignes la manière dont le théâtre québécois s'est construit dans la deuxième moitié du XXe siècle et pourquoi il peut certainement être considéré comme un espace si ce n'est politique, du moins engagé. Il faut tout d'abord mentionner que le théâtre est un genre tardif au Québec dont le véritable essor n'intervient qu'au tournant des années 1945-1960, soit aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale¹¹¹⁵. Ce n'est qu'à cette époque que commence à se constituer un répertoire théâtral exclusivement québécois, distinct du répertoire classique. Dans un même temps, l'émergence de troupes professionnelles est à soulever ainsi que la constitution d'un public qui se rend plus fréquemment dans les salles de théâtre, parce que le genre « acquiert une nouvelle légitimité sociale en même temps qu'un plus grand rayonnement auprès du public cultivé.¹¹¹⁶ » Pourtant, et pour relier ces réflexions au sujet qui nous intéresse, les créations proposées ne se présentent pas, *a priori*, comme des « objets » politiques. Les critiques affirment à cet égard : « L'écriture dramaturgique, comme une bonne part de la littérature canadienne-française de l'après-guerre, se définit davantage par l'émergence d'un certain réalisme et de l'analyse psychologique.¹¹¹⁷ » Il faut donc attendre le tournant historique de 1968¹¹¹⁸, qui draine de profonds bouleversements sociaux et littéraires. Cela concerne aussi le théâtre québécois, puisque *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay vient rebattre les cartes d'un art qui se veut à présent concerné par la question de l'engagement. Au Québec et jusqu'à la publication de cette pièce, la création théâtrale assure

¹¹¹⁵ BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, p. 353. C'est aussi ce qu'avait précisé Sylvain Lavoie, doctorant québécois, lors de la conférence, à laquelle nous avons assisté, « La ménagerie d'un p'tit gars de Chicoutimi », le 18 novembre 2019, à l'UCAQ. Selon ce dernier, le théâtre francophone québécois débute réellement avec *Les Belles-Sœurs* de M. Tremblay.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 356.

¹¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹¹⁸ Précisons qu'entre temps, des années 1960 à 1968 environ, le genre théâtral continue d'évoluer, même s'il reste mineur. Il prend entre autres, comme le rappelle les critiques, une valeur proprement littéraire grâce, par exemple, aux pièces d'Anne Hébert dont *Le Temps sauvage* pourrait être considérée comme la plus aboutie de sa création.

principalement des missions éducatives¹¹¹⁹, même si quelques exceptions, à l’instar de *La Tête du roi* de Jacques Ferron, viennent annoncer un changement de paradigme. Par conséquent, ce n’est que très progressivement que les pièces outre-Atlantique trouvent une autre tonalité et mettent en scène le monde à partir de nouveaux enjeux :

« Autant le langage théâtral vers 1965 paraît sage, châtié et même quelque peu figé, indifférent aux particularités de la scène, autant celui qui émerge dans les dernières années de la décennie se fait tapageur, contestataire, humoristique et brûlant d’actualité. L’évolution est extrêmement rapide, parfois même au sein d’une seule et même œuvre comme c’est le cas de Françoise Loranger.¹¹²⁰ »

Nous le remarquons, un point de bascule s’opère en ce que le théâtre se réinvente peut-être ou essaie d’esquisser les premiers traits d’un changement consistant à soulever un nouveau rapport au réel. Certain.e.s dramaturges, au sein d’une même œuvre, peuvent illustrer ces tressaillements qui conduisent à l’écriture des *Belles-sœurs* (1968 pour la première représentation), pièce totalement révolutionnaire qui représente des personnages populaires s’exprimant en joul tout au long du texte. C’est un renversement total puisqu’une création, pour la première fois, décide de représenter le quotidien cru, violent et misérable de cinq femmes ne cessant de se chamailler à tour de rôle. D’ailleurs, la structure globale de l’œuvre en témoigne, puisque Linda Sauzon l’ouvre et la ferme en utilisant le joul : « LINDA LAUZON. Misère, que c’est ça ? Moman !¹¹²¹ » ; « LINDA LAUZON. Ça va être une vraie job, toute nettoyer ça !¹¹²² » Cette pièce devient le reflet d’une québécoisité à présent revendiquée, dont le fonctionnement s’organise sur le mode d’un huis-clos intime, en même temps que collectif. Car si ces femmes sont mises en scène dans leur intimité et révèlent leurs conflits d’intérêts, elles expriment aussi des problématiques relevant de la communauté, à savoir, dans un premier temps, celle de la langue. Ainsi le joul s’impose dans l’art québécois qui acquiert, *de facto*, une tonalité politique. L’engagement de Michel Tremblay se joue ainsi du côté du texte et de la matière linguistique qui jugulent la perte de vitesse d’un théâtre qui, s’il témoigne d’un relatif essor, a pourtant du mal à se trouver une « identité » suffisamment forte pour être visible. Mais le renouvellement du texte théâtral s’accompagne aussi d’une renégociation de la forme, comme le précise plusieurs critiques :

« Mais le joul n’est qu’un des aspects du théâtre de Tremblay, qui mêle adroitement le monologue et le chœur pour créer une forme originale, mi-parodique, mi-tragique,

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 463.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 464.

¹¹²¹ TREMBLAY, Michel, *Les Belles-Sœurs*, op. cit., p. 7.

¹¹²² *Ibid.*, p. 83.

où la parole est tantôt un pur soliloque, tantôt l'expression de toute une collectivité, mais jamais un échange véritable entre deux êtres.¹¹²³ »

Il s'agit là d'une pièce de rupture qui « réoriente » le genre théâtral en posant les jalons d'une création beaucoup plus libre et décomplexée. *Les Belles-Sœurs* n'hésite pas à faire entrer en son sein l'ensemble des problématiques contemporaines – notamment les complexités socio-politiques – afin de provoquer la réaction du public. De ce fait, il est possible de souligner l'étroite correspondance entre le théâtre de Michel Tremblay et celui de Wajdi Mouawad. Les remarques concernant cette « forme originale » à la frontière du tragique et du parodique peuvent également s'appliquer à *Littoral*, à notre avis, dans laquelle Wilfrid est, à l'instar de la scène du salon funéraire (*L*, p. 43), au centre d'une dispute presque burlesque en même temps que tragique. Les longs monologues d'Ismaïl, poétiques et lyriques, tranchent quant à eux avec certaines de ses invectives, humoristiques et décalées. C'est le cas de cette réplique où il demande étrangement à son fils, après être revenu sous la forme d'un spectre : « LE PÈRE. [...] On va boire un coup ? » (*L*, p. 48) S'esquissent ainsi quelques invariants d'un genre qui s'empare progressivement de la question politique et devient engagé. La parole fait office de matériau privilégié pour amener sur scène la question linguistique qui déchire le Québec. Le théâtre se tourne cependant aussi vers des questions d'ordre social, politique et historique qui questionnent la *polis* et, de manière plus pragmatique, les spectateurs. Pour continuer ce rapide panorama, il convient de réaffirmer l'importance des *Belles-Sœurs* dans l'essor du genre théâtral à partir des années 70. Dès lors, une sorte de « radicalité » de la création s'empare des pièces francophones québécoises, maintenant éloignées de ce que l'on pouvait trouver avant la pièce de Michel Tremblay. Cela est principalement dû au fait que ces dernières acquièrent une relative visibilité et une légitimité sociale, tout en réaffirmant l'enjeu politique du théâtre. La pièce du dramaturge québécois s'inscrit dans cette dynamique :

« Le théâtre se donne une fonction nettement politique, en relation étroite avec les bouleversements que connaît la société québécoise. Il s'adresse, souvent de manière délibérément provocante, voire scandaleuse, à un public qui déborde de loin l'élite habituée à fréquenter les salles de théâtre. Les happenings, le théâtre d'agitation-propagande et les manifestes se multiplient, de « Place à l'orgasme » (1968), inspiré par *Refus global* et lu par Jean-Claude Germain au milieu d'une messe à la basilique Notre-Dame, jusqu'au *Manifeste pour un théâtre au service du peuple* (1975) signé par le Théâtre Euh ! et d'autres groupes de théâtre politique. [...] [M]ais le plus souvent, on préfère parler simplement d'engagement théâtral. Plusieurs pièces font

¹¹²³ BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 468.

directement écho au conflit linguistique, au combat nationaliste, aux luttes ouvrières, à l'émancipation des femmes et aux vertus de l'écologie.¹¹²⁴ »

Nous constatons alors l'évolution d'un genre qui s'empare, petit à petit, de la question politique. Cette construction se fait d'ailleurs à la lumière des problématiques du Québec, à commencer par celles de l'assimilation linguistique et de la question diglossique qui, à l'époque, divisent le pays¹¹²⁵. De plus, précisons que le renouvellement du genre théâtral s'opère selon une double dynamique puisqu'il est d'abord textuel, comme nous l'avons vu avec l'exemple des *Belles-Sœurs*, mais aussi « formel » /structurel et scénique. Se développent en effet les happenings ou les théâtres proches de l'agit-prop qui, cette fois-ci, se déploient aussi dans la métropole française. De part et d'autre de l'Atlantique, le public se diversifie, s'élargit, comme l'avouent les trois critiques, et n'est plus réservé à une « élite » sociale. Ce théâtre se veut plus populaire et n'aura de cesse de réaffirmer son ambition politique, comme nous le voyons encore aujourd'hui dans certaines créations occidentales. Au Québec, cet éclatement des formes et des thèmes se prolongera jusqu'aux années 1975, avec des pièces qui resteront dans les anthologies dramatiques. La pièce *Wouf wouf* de Sauvageau est par exemple régulièrement citée parce qu'elle condenserait « la radicalité des mutations du théâtre québécois¹¹²⁶ ». Dans cette pièce, qui rappelle sans conteste *Forêts* de Wajdi Mouawad, les matériaux scéniques sont multiples et de nombreux langages se côtoient, tour à tour évoqués par Biron, Dumont et Nardout-Lafarge : « la poésie, le chant, la danse, le jazz, le music-hall, le cinéma, le lettrisme, le langage exploréen de Gauvreau, mais aussi les graffitis, les jeux de mots, les prières profanées [...] le babil de la radio, la télévision, le cri des animaux [...].¹¹²⁷ » En plus de la mise en scène d'un zoo urbain, la présence du cri et de l'animal, chez Sauvageau, renvoie bien sûr au zoo mouawadien, dans lequel sont élevées Léonie et ses sœurs. L'espace que représente *Forêts*, là aussi, dresse les contours d'un théâtre qui, par la fable et l'emploi de différents genres, questionnent notre réalité et notre humanité. Il est question, chez Sauvageau, de se servir de cet amas de matériaux pour questionner le langage humain et peut-être son incapacité à faire sens, dans un monde en pleine

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 511.

¹¹²⁵ Le théâtre écrit en France, à la même époque, ne répond d'ailleurs pas nécessairement aux mêmes réalités. Il nous semble par exemple que la question écologique y reste très timide, encore à notre époque. Le théâtre consacré à la question des femmes, ou au féminisme, est lui aussi tardif – bien que certaines troupes, à l'instar du collectif Marthe, tentent aujourd'hui de combler ces lacunes en proposant des spectacles où « la question des féminismes est centrale [...tout en inventant] des formes inspirées d'ouvrages théoriques et de matériaux de recherches divers [...] ». Voir la présentation du collectif, en ligne : <https://collectifmarthe.fr/qui/>

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 514.

¹¹²⁷ *Ibid.*

mutation, tandis qu'il renvoie, chez Wajdi Mouawad, à une contre-utopie qui interroge nos rapports sociaux et notre (in)capacité à vivre-ensemble. Les métamorphoses de l'art théâtral paraissent relativement importantes puisqu'elles ancrent les textes et les spectacles dans une autre dimension et portent un sens politique en présentant, par exemple, des modèles de société différents des nôtres, d'ailleurs souvent en échec. Cependant, le théâtre dit politique au Québec, « victime » de dynamiques de rupture et de contre-rupture jusqu'au tournant de l'année 75, s'essouffle finalement – comme si tout avait déjà été dit, en l'espace d'une dizaine d'années. L'article, relativement polémique, nous semble-t-il, d'Adrien Gruslin en témoigne, titrant : « Le théâtre politique au Québec : une espèce en voie de disparition¹¹²⁸ ». Ce dernier, après avoir rappelé l'expansion colossale d'un théâtre en quête de sujets d'actualité et désireux de s'emparer de la question politique, constate l'affaiblissement de sa production jusqu'à affirmer : « En 1985, combien de petites et moyennes compagnies peuvent encore se coiffer du chapeau du théâtre politique ? Bien peu.¹¹²⁹ » Pourtant, et malgré tout, la conclusion de son article tend à une forme d'optimisme, sous la forme d'une question rhétorique :

« À l'heure actuelle, la critique de la société – quand elle existe – se fait à la pièce ; elle est morcelée, vidée de toute vision d'ensemble. Si on constate un désenchantement de la chose politique tant sur la scène que sur les scènes du Québec, cela rend-il un théâtre politique moins nécessaire ?¹¹³⁰ »

Si Adrien Gruslin dresse un constat d'échec – celui d'un théâtre qui ne parvient plus à s'emparer de la question politique – il clôture toutefois son propos sur l'importance et la nécessité d'un art qui puisse, malgré tout, résonner avec son époque. Car ce que veut nous faire comprendre le critique, en creux, est qu'un théâtre politique est *nécessaire*, si ce n'est vital à la vie en collectivité. Mais il faudra attendre la fin des années 80 pour voir de nouveau advenir un art dramatique et dramaturgique qui s'empare des questions politiques, au Québec, bien que d'une manière différente¹¹³¹. Le statut du dramaturge s'efface en effet au profit de celui du metteur en scène, voire du performeur. La forme théâtrale se caractérise à présent par un éclatement formel et les créateurs font entrer, dans le texte et sur scène, d'autres arts : le mime, la danse, la photographie, mais aussi le

¹¹²⁸ GRUSLIN, Adrien, « Le théâtre politique au Québec : une espèce en voie de disparition », *Jeu : revue de théâtre*, 36 (3), « 1980-1985 : L'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies », DENIS, Jean-Luc (dir.), 1985, p. 32.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹³¹ Ici, les critiques ne sont pas forcément d'accord. Adrien Gruslin, qui écrit son article en 1985, témoigne d'un essoufflement du théâtre politique alors que Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge font de l'année 80 un tournant dans le monde du théâtre qui s'orienterait davantage vers la performance.

montage-vidéo, le cinéma et la musique. Les spectacles sont « totaux », mobilisent l'ensemble des sens et s'éloignent ainsi du théâtre traditionnel et classique. La création qui symbolise réellement ce tournant n'est autre que *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard. Nous retrouvons une écriture épique, dans une mise en scène de quinze heures, et qui répond, là aussi, étrangement, aux caractéristiques du *Sang des promesses* :

« À mi-chemin entre le théâtre de variétés et la tragédie shakespearienne (à l'origine, le cycle s'intitulait *Shakespeare Follies*), cette « épopée sanglante et grotesque en six pièces et un épilogue » multiplie les références à des traditions diverses, de la tragédie antique (Eschyle, Sophocle) ou classique (Racine) au théâtre et la littérature modernes (Bertolt Brecht, Gabriel Garcia Marquez, Günter Grass), avec une place de choix faite à la littérature du Québec (Michel Tremblay, Victor-Lévy Beaulieu). Les cultures et les langues se croisent et se mêlent. Le roi est boiteux comme Œdipe, s'appelle Richard comme chez Shakespeare et s'en va consulter l'oracle de Delphes qui lui parle en latin.¹¹³² »

A priori, Wajdi Mouawad semble être le dépositaire de ces nouvelles esthétiques théâtrales. Nous retrouvons un intertexte fort avec la tragédie antique et la tragédie shakespearienne. Les pièces du dramaturge sont souvent construites autour de gros formats – mises en scène de plusieurs heures et qui représentent le monde dans sa « totalité » et dans sa complexité. La scène construit l'espace d'un « tout-monde » où s'exerce une coprésence des époques, des traditions littéraires et des influences. Il s'agit de faire du plateau le lieu d'une performance, d'une théâtralité exacerbée qui accueille tout : la filiation antique et classique, mais aussi la modernité. Les influences sont plurielles et parfois géographiquement éloignées : elles viennent du théâtre allemand, sud-américain, québécois. Les langues et les cultures s'entrecroisent et se répondent, favorisant l'essor d'un art justement politique, car il ne fait l'économie de rien, favorise à l'inverse l'« ensemble », le multiple et ne s'enferme pas dans une dramaturgie pauvre de ses frontières¹¹³³. Il se dresse finalement comme une façon de résister dans un monde qui, aujourd'hui, a plutôt tendance à se refermer sur lui-même, et à construire des murs au lieu d'ouvrir et de partager les espaces du savoir. Ce théâtre francophone, pensé certes comme une performance et écrit aux quatre coins du monde (Liban, Québec, France,

¹¹³² BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise, op. cit.*, p. 583.

¹¹³³ Ces nouvelles dynamiques répondent aussi à ce que l'on appelle les « écritures migrantes » qui, dans les années 80, prennent de plus en plus de place dans la littérature québécoise. Certain.e.s écrivain.e.s arrivent au Québec après de multiples exils, comme c'est le cas de Wajdi Mouawad, et amènent avec eux/elles une nouvelle manière d'appréhender le texte et la scène : ils sont les porteurs d'une hybridité culturelle, aux confluences de plusieurs territoires, modifiant en profondeur les créations de l'époque. Voir le chapitre consacré à ces questions, in BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise, op. cit.*, p. 561.

concernant notre étude) est aussi celui de Robert Lepage¹¹³⁴, « père spirituel » de Wajdi Mouawad ou, encore, de Mani Soleymanlou qui questionne l'identité, l'individu et les relations qui l'unissent au monde, dans son triptyque *Trois*.

Pour conclure sur ces premiers éléments historiographiques, admettons donc que la notion de « théâtre politique » est complexe à définir, d'autant plus dans le monde francophone. Olivier Neveux le constate par le biais d'un propos très simple :

« Quoi qu'il en soit, comme le note Jacques Rancière, « Si tout est politique, rien ne l'est » [...]. Se satisfaire de réciter que le théâtre est « par essence politique », assurer que le « théâtre est politique ou il n'est pas théâtre », produit chaque fois le même effet : évincer la politique.¹¹³⁵ »

Nous ne souhaitons pas, au sein de ce propos, dresser une axiologie du théâtre politique, ou de définir les invariants nécessaires à un art, quel qu'il soit, afin qu'il puisse se revendiquer comme étant justement *politique*. Sans être « idéologique », notre travail a surtout essayé de décrypter, de manière succincte bien que descriptive, la construction d'un genre qui, en traversant le XXe siècle, a connu de nombreuses ruptures et mutations. En ce sens, il semble essentiel d'en venir à l'idée que le théâtre contemporain, dans lequel s'inscrit Wajdi Mouawad, est le dépositaire de ces tensions et qu'il se construit au regard d'artistes qui, dans le passé, en ont permis le constant renouvellement. Le théâtre politique, tel que nous le connaissons aujourd'hui, est tout à la fois l'héritier des bouleversements sociaux et politiques qui ont fait naître, en France, le théâtre révolutionnaire de combat et le théâtre engagé mais aussi ceux du Liban et du Canada, pays habités par de nombreuses crises auxquelles les dramaturges ont dû faire face. Ces différents renouvellements, qu'ils concernent les textes ou les espaces scéniques, ont eux aussi eu une importance notable dans la pensée politique du théâtre, qui oscille à présent entre le *work-in-progress*, la performance ou le happening. Pourtant, là aussi, gardons-nous d'affirmer que ces évolutions *sont* le lieu du politique. Ce serait une erreur¹¹³⁶. Elles y participent simplement et répondent à la volonté de l'artiste qui décide de donner à sa création la tonalité et le sens qu'il souhaite. Ce qui est en revanche certain, et cela est relativement éclairant au regard du théâtre francophone, est qu'il n'existe plus, à présent, « un » théâtre politique, mais plutôt « des » théâtres politiques. Ils se construisent au carrefour des Histoires et de leurs influences, autant qu'à la confluence des géographies,

¹¹³⁴ Dramaturge qui, dans *La Trilogie des dragons*, s'intéresse aussi à la Chine.

¹¹³⁵ NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, op. cit., p. 10.

¹¹³⁶ Erreur d'ailleurs toujours mise en exergue par Olivier Neveux : « En d'autres termes, il n'y pas d'automatisme des dispositifs pour la politique. », op. cit., p. 194.

représentées sur la scène francophone dans leur pluralité. Il s'agira donc, dans un deuxième temps, d'observer la manière dont Wajdi Mouawad se positionne lui-même et élabore une création sans nul doute politique, au moins au regard de sa capacité à s'adresser / à participer au collectif¹¹³⁷.

II. WAJDI MOUAWAD ET LE THÉÂTRE POLITIQUE : DE LA GUERRE AUX FILIATIONS.

« ÉNÉE. La famille, c'est la cité. La famille, c'est vivre.
CÉLESTE. Si tu le dis.¹¹³⁸ »

Fabrice Melquiot

II.1. Le théâtre de Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?

Dressons maintenant un état des lieux de la création du dramaturge et de son rapport au politique. Pour ce faire, il faut lui laisser la parole pour saisir la manière dont il envisage son statut d'artiste. En effet, ce dernier s'est déjà positionné, à maintes reprises, et a bien souvent tenté de prendre ses distances avec la notion de « théâtre politique », voire de la nier. C'est par exemple le cas de cet entretien, accordé à Laure Dubois :

« Rien d'autre que d'être du théâtre ! C'est difficile de faire du théâtre. Je ne fais rien d'autre qu'une tentative de donner de la transparence au spectateur, de lui faire comprendre comment tout cela s'est passé. Je n'ai pas de mission. Je cherche vraiment à faire en sorte que le regard du spectateur soit détourné du fabriquant, qu'il regarde l'objet. [...] Certes, c'est une tautologie, mais s'il n'y a pas ça, il n'y a rien, et il faut qu'il soit sublime ou rien. Je ne cherche pas à sauver le monde mais à rien d'autre que de faire une pièce limpide et transparente, afin que le spectateur soit entièrement submergé. C'est ainsi que la beauté de la pièce révèle ses messages, même les plus violents. C'est un dialogue avec le public. De là donc, peut surgir beaucoup de choses.¹¹³⁹ »

La première phrase de l'extrait cité est claire : le théâtre de Wajdi Mouawad n'a qu'une seule prétention, celle, précisément, de *faire du théâtre* – n'en déplaie à celles et ceux

¹¹³⁷ La réflexion autour du collectif, dans le théâtre contemporain, est l'un des traits caractéristiques, selon Christine Douxami, qui participe du théâtre politique : « La notion de « collectif » constitue sans doute ce qui relie ces théâtres politiques dans leur diversité mais il est possible d'y ajouter la quête de poésie, de la création et surtout de l'émotion esthétique. [...] *Performers*, à la jonction entre art plastique et théâtre engagé, dramaturges ou metteurs en scène actuels de théâtre politique, tous s'inscrivent dans une démarche artistique de création contemporaine plaçant au centre une quête d'émotion esthétique. », DOUXAMI, Christine (dir.), *Théâtres politiques : (en) mouvement(s)*, op. cit., p. 12.

¹¹³⁸ MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, op. cit., p. 111.

¹¹³⁹ VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines*, op. cit., p. 57. Propos relevé de l'entretien entre Wajdi Mouawad et Laure Dubois, « Conversation sur le théâtre avec émotions – Interview de Wajdi Mouawad », Evene.fr, octobre 2006.

qui tenteraient de dégager de sa création d'autres enjeux. D'ailleurs, l'emploi de l'exclamative révèle la détermination de l'auteur à donner du crédit à son affirmation. Pourtant, et paradoxalement, peut-être, cette formule nous paraît assez creuse. Devrions-nous voir ici, comme l'affirme le dramaturge, une tautologie, une volonté de « théâtre pour le théâtre », si l'on souhaite paraphraser les Parnassiens ou devrions-nous plutôt interpréter cela comme une volonté de contourner la question et de se « dédouaner » de tout parti pris ? Quoi qu'il en soit, ce que souhaite démontrer Wajdi Mouawad est qu'il existe une séparation très nette entre son statut d'artiste et son œuvre d'art. Ce dernier n'a pas « de mission », si ce n'est celle de créer un spectacle, et seule importe alors la relation que parviendra à tisser le.la spectateur.trice avec le texte ou la mise en scène¹¹⁴⁰. C'est, si l'on suit les dires de Wajdi Mouawad, le seul dialogue qui importe, dialogue duquel, soit dit en passant, pourrait « surgir beaucoup de choses » (est-ce à dire que le politique pourrait surgir de l'une de ses pièces ?) Nous le comprenons dès lors, l'artiste ne se positionne qu'à demi-mots, pour finalement former un discours qui ne paraît pas entièrement convaincant. Car, même si nous pouvons entendre cette volonté de ne pas créer un art qui soit politique, force est de constater que son travail l'est pourtant en grande partie. En effet, certaines de ses positions le laissent clairement entendre. Wajdi Mouawad enjoint par exemple la jeunesse libanaise à faire « de la politique par le décloisonnement, l'intelligence et la sensibilité¹¹⁴¹ », en observant les traumatismes hérités de son passé pour mieux les dépasser, tandis qu'il confesse à Sylvain Diaz :

« Je me suis toujours dit que chaque époque avait inventé une manière de tuer sa jeunesse. [...] Notre époque a réussi à « déshéroïser » sa jeunesse. À la domestiquer, l'émasculer. Si au moins on lui faisait peur avec un monstre, mais non ! On lui fait peur avec des bêtises, des nullités qui ennuient tout le monde. Cette déshéroïsation me donne envie d'écrire, de contester et de faire la révolution.¹¹⁴² »

¹¹⁴⁰ Cela est par ailleurs contredit par certains critiques qui observent chez Wajdi Mouawad une posture « interventionniste » dans ses pièces. Le dialogue entre la pièce et le.la lecteur.trice/spectateur.trice serait alors tronqué, puisque partiellement parasité par la présence de l'artiste. Muriel Plana écrit en ce sens : « Autre problème, posé par la dramaturgie de W. Mouawad [...] : l'anticipation de la mise en scène, l'inscription de la mise en scène (par des auteurs souvent metteurs en scène de leurs œuvres) dans le texte, une inscription qui, depuis Beckett et Duras, manifeste un désir de contrôle accru des auteurs sur leur œuvre et sur son devenir. Ce désir, qui s'exprime par la multiplication des indications scéniques et des didascalies internes ou externes [...] peut fragiliser l'ouverture de l'œuvre dramatique à l'interprétation et à l'altérité [...] et donc, sa politicalité. » PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, 2014, p. 105.

¹¹⁴¹ MOUAWAD, Wajdi, HOBEIKA, Joséphine, « Wajdi Mouawad : « Aller vers l'ennemi, contre sa propre tribu, c'est aussi le rôle du théâtre... » », *art. cit., ressource en ligne* : <https://www.lorientlejour.com/article/1089037/wajdi-mouawad-aller-vers-lennemi-contre-sa-propre-tribu-cest-aussi-le-role-du-theatre.html> Wajdi Mouawad ne s'exprime pas ici en qualité d'artiste, mais plutôt de citoyen, mais cette parole révèle tout de même, nous semble-t-il, une volonté de tendre vers la considération politique, notamment par le motif des filiations.

¹¹⁴² DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : tout est écriture*, op. cit., p. 100-101.

Le dramaturge soutient deux arguments bien distincts : il prend position contre un état de fait jugé discriminant et révoltant (la « déshéroïsation » de la jeunesse) et enjoint les victimes, ou les principaux et principales concerné.e.s, à se mobiliser. Il est alors facile d'observer que ce positionnement se traduit, chez le dramaturge, par l'acte d'écriture. La dernière phrase de l'extrait cité l'exprime : la « déshéroïsation » de la jeunesse répond directement à l'envie de « faire la révolution », syntagme placé à la fin d'une gradation, comme pour renforcer cet élan nécessaire qu'est la représentation, par l'écriture, d'un monde qui n'est pas en accord avec les valeurs de l'écrivain. L'art forme une réponse à cette observation du réel, qui demeure injuste et inéquitable, et qui pousse Wajdi Mouawad à prendre son stylo, meilleure arme pour peut-être établir un semblant de justice. Qui plus est, certaines de ses positions, en tant qu'homme et en tant qu'auteur, ont déjà démontré sa capacité à faire valoir un art orienté vers le politique. En 2007, par exemple, lorsque Wajdi Mouawad accède à la direction artistique du Centre National des Arts d'Ottawa, Stephen Harper, alors Premier Ministre du Canada, décide avec l'appui des majorités libérales et conservatrices d'amputer de près de 30 millions de CAD le budget alloué à la culture. Les réactions à ces coupes budgétaires sont multiples, à commencer par celle de Yann Martel qui décide d'envoyer un livre au ministre, tous les quinze jours, pour le persuader que l'art demeure « un moyen vital d'explorer la vie, de la comprendre.¹¹⁴³ » Wajdi Mouawad, quant à lui, déplore dans son texte « La Rive miroir », « l'annulation des programmes de subventions fédérales dans le domaine de la culture.¹¹⁴⁴ » Le dramaturge est d'ailleurs, quelques lignes plus loin, relativement direct et s'adresse en ces termes au Premier Ministre : « Vous venez de déclarer la guerre aux artistes.¹¹⁴⁵ » De plus, c'est aussi en 2007, le 22 juin exactement, que les troupes militaires canadiennes parquent dans les rues d'Ottawa, la veille de leur départ pour le champ de bataille afghan. Ces deux événements renforcent dès lors la volonté, pour Wajdi Mouawad, d'articuler sa réflexion entre la guerre, l'art et le politique. En toute logique, ce dernier ouvre *sa première* (cela a son importance) saison au CNA, en septembre 2008, par l'assertion : « Nous sommes en guerre ». Le dramaturge est ici explicitement engagé et articule sa programmation autour de symboles forts, contestataires et visant à exposer

¹¹⁴³ Propos de Yann Martel, extraits de l'invitation du 25 février 2011 envoyée aux adhérent.e.s du CNA.

¹¹⁴⁴ MOUAWAD, Wajdi, « La Rive miroir », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du Théâtre français*, Mouawad, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre National des Arts, Ottawa, 2008, p. 25.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 26.

clairement son parti-pris¹¹⁴⁶. Bien qu'il considère ne pas avoir « de mission » et que son rôle ne soit pas « de sauver le monde », pour en revenir aux propos qu'il affirmait à Laure Dubois, son théâtre n'est pourtant pas un théâtre à la prétention purement « esthétique ». Son orientation paraît aussi politique, puisqu'il s'adresse par exemple à l'ensemble de la *polis*. En ce sens, les prises de positions de Wajdi Mouawad concernent le collectif, le vivre-ensemble et tendent à dénoncer, dans les exemples mentionnés, les actions économiques (les coupes budgétaires), sociales (la « déshéroïsation » de la jeunesse) ou militaires (la guerre en Afghanistan) qui, d'une certaine manière, vont soit à l'encontre de l'humain, soit empêchent le développement de la culture comme espace de partage commun et ouvert à toutes et tous. Malgré les propos *a priori* contradictoires du dramaturge, nous ne pouvons finalement que souligner sa démarche politique, au moins dans une partie de son travail, ce qui explique en partie son rapport à l'art.

De plus, la mention de certains travaux de recherche permettra d'introduire, *in fine*, une réflexion sur les filiations. Nous le savons, Céline Lachaud a rédigé une thèse entière sur le caractère politique du théâtre mouawadien ; travail d'ailleurs polarisé autour de trois grandes problématiques : sa filiation littéraire (c'est-à-dire la façon dont le dramaturge crée au regard de ses « pères » : Piscator, Brecht et Adamov¹¹⁴⁷), la « politisation » de son théâtre et, enfin, son positionnement en tant qu'artiste engagé. Nous nous appuyons uniquement sur certaines de ses analyses, que nous souhaitons par ailleurs mettre en relation avec d'autres ouvrages, comme ceux de Pascal Vacher et de Muriel Plana. C'est en effet l'analyse croisée de ce corpus qui constituera la meilleure méthode, à notre avis, pour dégager les enjeux principaux du théâtre politique chez Wajdi Mouawad¹¹⁴⁸. Premièrement, chacun.e s'accorde à dire que nous pouvons observer la présence d'une « intention » politique lorsque le propos de la fable introduit une réflexion sur le collectif. Cet état de fait concerne déjà le théâtre antique, en ce qu'il est presque entièrement tourné, aux dires de Jacqueline de Romilly, vers cet appel à l'activité civique et à celle du vivre-ensemble. De la même manière, la création du dramaturge libano-

¹¹⁴⁶ D'autres actions sont présentées dans le travail de Céline Lachaud, qui consacre tout une partie de son deuxième chapitre à ces questions-là : « Le « politique » et l'engagement au-delà de la création théâtrale », LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, *op. cit.*, p. 193-211.

¹¹⁴⁷ Ce choix nous paraît *a priori* réducteur car, comme nous l'avons vu dans ce travail de recherche, la création de Wajdi Mouawad n'est pas uniquement amarrée aux productions européennes du XXe siècle, telles que celles de Piscator, Brecht ou Adamov. D'ailleurs, s'il en est le lecteur, Wajdi Mouawad s'inscrit peu, à notre avis, dans leur sillage, puisqu'il n'en fait que très peu mention, par exemple, dans les entretiens qu'il a accordés.

¹¹⁴⁸ Il est facile de constater que les exemples mentionnés s'arrêtent bien souvent à ceux de la tétralogie. En conséquence, nous tenterons d'ouvrir ce propos à d'autres pièces de Wajdi Mouawad afin de proposer une analyse supplémentaire concernant sa création plus récente.

québécois s'ouvre à la dimension collective, notamment par « le texte, le verbe, les émotions et les mots qui vont faire éclater l'espace scénique¹¹⁴⁹ », affirme Céline Lachaud – qui éloigne par ce biais Wajdi Mouawad d'Erwin Piscator en ce que le sens du politique, chez ce dernier, provient davantage du rôle éducatif et didactique de son théâtre. Le constat établi est le même chez Pascal Vacher, puisqu'il semble expliquer que les textes de Wajdi Mouawad n'ont pas, *stricto sensu*, d'orientation politique. En effet, s'ils « disent » quelque chose du monde et expriment, malgré tout, la pensée de leur auteur, il n'en reste pas moins qu'ils se détachent des discours politiques dominants et laissent ainsi les spectateur.trice.s libres de leurs interprétations et positionnements¹¹⁵⁰. Les nuances sont fines, nous en convenons, mais force est de constater que le théâtre de Wajdi Mouawad, s'il est politique, ne l'est néanmoins aucunement par sa relation avec les discours dominants. Il « soumet » plutôt davantage « quelque chose à la pensée du spectateur », et le verbe « soumettre » est à souligner en ce qu'il exprime une proposition, une invitation – laissant celui ou celle qui reçoit l'information totalement libre d'exercer son propre jugement. En d'autres termes, la création échapperait presque au dramaturge en ce qu'elle serait autonome, mouvante et viendrait interroger chacun.e des spectateur.trice différemment, en fonction de sa propre lecture / analyse de la représentation. En ce sens, le travail de Wajdi Mouawad devient une « nécessité vitale », justement car il pose des questions, invite à la réflexion critique des lecteur.trice.s / spectateur.trice.s., plutôt que de leur proposer des réponses et d'orienter leur pensée. Le théâtre se veut alors politique par l'ouverture d'un dialogue qui favorise pleinement l'activité civique. De plus, et pour être davantage à l'écoute des textes, deux autres caractéristiques reviennent régulièrement, qui ne sont pas sans liens avec le rapport au collectif, et qui rendraient l'écriture de Wajdi Mouawad politique. Il s'agit du recours au récit, favorisant la structure presque « policière » des pièces, mais aussi de la réflexion quant aux violences de l'Histoire.

Muriel Plana, tout d'abord, met en exergue ce lien entre récit et enquête policière pour aboutir à ce constat : l'intime et le collectif se mêlent souvent pour faire advenir le politique. Encore une fois, la perception d'une société régie par des règles de collectivité

¹¹⁴⁹ LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad, un théâtre politique ?*, op. cit., p. 72.

¹¹⁵⁰ VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines*, op. cit., p. 15 : « « [...] le théâtre politique étudié ici est une nécessité vitale pour la cité, parce qu'il se définit comme un théâtre engagé qui ne se cache pas d'avoir quelque chose à dire et à soumettre à la pensée du spectateur, concernant la vie de la cité, sans être inféodé aux discours politiques, que ce soient ceux du pouvoir ou ceux d'une opposition qui se situe et se structure toujours par rapport au pouvoir. » Nous soulignons.

et de vivre-ensemble émerge puisque la question de la quête des origines se construit automatiquement par le biais de cette dialectique :

« [...] cette quête des origines se situe toujours aussi à un niveau macro/structurel : *le lieu du crime originel est le lieu d'un crime collectif*, d'un conflit global, c'est-à-dire d'un état de guerre entre les sexes, entre les nations, entre les religions ou entre les idéologies ; le héros traverse des « paysages dévastés » et relit les pages sombres de l'Histoire dont il est issu.¹¹⁵¹ »

Par cette pensée, la critique rend sensible le lien entre l'expérience individuelle et singulière vécue par l'héritier.ère¹¹⁵² et la tension qu'elle établit avec le monde et donc, conjointement, avec ses contemporains. C'est précisément ce va-et-vient entre l'expérience de la généalogie et la confrontation avec l'Histoire qui devient, chez Wajdi Mouawad, politique en ce qu'elle est structurée par des codes souvent « narratifs », qui amènent le public à se mettre à la place des personnages et donc, dans un second temps, de réévaluer sa place dans la société. Ainsi est-ce la structure narrative des fables¹¹⁵³ qui est une manière de faire dialoguer l'intime et le collectif, tout en ouvrant la possibilité d'un rapport mimétique entre les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s et les textes et spectacles¹¹⁵⁴. Nous pouvons alors aisément relier la mise en scène de la mort du parent à la lecture de l'Histoire. Dans *Forêts* par exemple, Aimée refuse d'avorter le 7 décembre 1989, au lendemain de la tuerie de l'École polytechnique de Montréal « où un tireur fou a tué quatorze personnes et fait treize blessés. » (*F*, p. 35) Ce qui est intéressant, et profondément politique d'ailleurs, n'est pas tant de savoir ce que pense le dramaturge de ces assassinats (et comment il intégrerait cette réflexion dans ses textes) mais d'observer comment la suite de la pièce, et la mise en place du récit dramatique et de la quête des origines, donne de la profondeur au choix du personnage. Car cela fait résonner en nous la volonté d'Aimée, pourtant associée à sa propre généalogie mais qui semble liée à quelque chose qui la/nous dépasse, à savoir la matière historique. La situation à laquelle

¹¹⁵¹ PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Pour un théâtre politique contemporain, op. cit.*, p. 92. Nous soulignons.

¹¹⁵² Muriel Plana fait d'ailleurs plusieurs fois référence aux généalogies et aux filiations (à travers le *topos* de l'enquête policière). Nous essaierons, nous concernant, de voir comment le motif filial constitue explicitement un motif « politique ».

¹¹⁵³ Voir, à ce propos, les développements sur l'introduction de l'épique dans le théâtre de Wajdi Mouawad, chapitre 4, III.

¹¹⁵⁴ Le théâtre narratif de Wajdi Mouawad (qui recoupe ce que nous avançons sur le « théâtre épique », en deuxième partie de cette thèse) est défini de la manière suivante par Muriel Plana : « [...] un théâtre/roman, qui se caractérise par une liberté de construction et une polyphonie typiquement romanesque ; y règne l'alternance rhapsodique des modes épiques, dramatiques et lyriques ; s'y succèdent scènes dialoguées, scènes chorales, monologues, récits, poèmes, lettres lues, mais aussi chants et danse. L'auteur fait feu de tout bois pour développer sa fable avec art et efficacité, usant d'une narration dramatique qui n'a rien de linéaire puisqu'elle procède par bons et allers retours, dans le temps et dans l'espace, flash-back, prolepses et analepses, et qui, bien qu'elle soit complexe en termes de structure, reste très accessible au lecteur/spectateur. », *ibid.*, p. 91.

est confronté le personnage nous interpelle alors, exige de nous que nous nous mettions à sa place et que nous engagions une réflexion citoyenne puisqu'il s'agit de réfléchir aux actes individuels posés au sein d'une société qui est, par définition, une structure collective. En ce sens, il y a dialogue : dialogue implicite entre le personnage et le/la lecteur.trice / spectateur.trice, dialogue entre l'œuvre d'art et sa réception. Nous sommes dès lors intimement persuadés que l'effet n'aurait pas été le même si Wajdi Mouawad avait par exemple distillé dans sa création les effets de distanciation. C'est parce qu'il y a « immersion » du public dans la fable que la réflexion sur le vivre-ensemble est possible et que peuvent se dessiner les contours d'une nouvelle société. La situation est la même dans *Tous des oiseaux* par exemple, puisqu'un test ADN amène Wahida à effectuer une quête des origines, sous la forme d'une enquête policière, pour sortir Eitan du coma. Ce retour aux sources la mènera d'ailleurs à Eden, une soldate qui ne manquera pas, par un discours marqué du sceau de la double énonciation, de nous interpeller sur notre propre rapport au collectif :

« EDEN. [...] C'est un charnier, et il nous faut sauter dedans parce que nous sommes tous les endeuillés d'un même rêve perdu, qui n'a jamais été pleuré. Celui de vivre ensemble, entre ciel et mer, de s'attabler et d'inviter les dieux pour fêter les noces d'Eitan et Wahida avant de bâtir une ville commune aux portes toujours ouvertes à nos deux horizons. Ce rêve mort et ensanglanté il faut pourtant recommencer à croire en lui, pour ne plus avoir à trembler quand on se retrouve face à face ou que la peau de l'un touche la peau de l'autre. Voilà pourquoi, même si c'est désespéré, même si c'est perdu d'avance, il faut obliger ceux qui se taisent à parler, il faut crever l'abcès de l'Histoire ! » (*Tdo*, p. 57)

Le personnage nous inclut directement et très rapidement dans son discours : « nous sommes tous les endeuillés » – comprenons « moi, Eden, et vous, Wahida, Eitan et chacun.e des lecteur.trice.s / spectateur.trice.s » – d'un passé meurtri par la guerre et les traumas, hérités de nos aïeux. Les références au collectif, prises en charge par des pronoms ou adverbes, le rappellent à leur tour : « nous », « tous », « ensemble », tout comme le groupe nominal « ville commune ». D'ailleurs, ce rêve n'a « jamais été pleuré » et la négation totale renforce le sentiment d'amertume et de colère qu'exprime Eden et qui, dans le même temps, nous confond et nous apostrophe. Mais le constat n'est pas si pessimiste – ou fataliste, peut-être – car tout paraît encore possible. Ici se joue l'un des enjeux principaux de ce théâtre *a priori* narratif, fondé sur l'art du récit, puisque le « nous » employé par la soldate est une invitation à prendre part à sa parole et à croire, en même temps qu'elle, à cet ancien « rêve perdu » mais qui peut, dès demain, reprendre vie. Ainsi la démarche de Wajdi Mouawad devient politique, car il désire refaire société

par un théâtre où la parole se déploie et est prise en charge par des personnages qui s'adressent aussi aux spectateur.trice.s. La dernière phrase d'Eden ressemble d'ailleurs à une clause conclusive, sous la forme d'un appel à repenser l'Histoire, par cette modalité exclamative qui donne de la force au propos et inclut le destinataire. Bien sûr, d'aucuns verraient dans cette formulation une prétention un peu convenue d'un monde qui veut croire en une fraternité parfaite des hommes et des femmes qui le peuplent. Pourtant, c'est dans cet espoir en une nouvelle humanité que réside, à notre avis, le geste principal du théâtre de Wajdi Mouawad. Il n'est pas question de se complaire dans une quelconque forme de douleur, mais plutôt de proposer une véritable matière à (re)penser notre monde et, plus largement, notre humanité. Ce geste conduit à l'altérité et ouvre de nouvelles fenêtres de compréhension, ce qui demeure bel et bien possible, chez Wajdi Mouawad, par ce retour au récit¹¹⁵⁵.

Enfin, nous pouvons lire nos fictions par le prisme d'une réflexion mémorielle, en ce qu'elles nous amènent, entre autres, à réfléchir aux violences (passées) de l'Histoire et à la manière dont ces dernières sont représentées dans le champ théâtral. En effet, si les personnages effectuent un retour sur leurs origines, c'est aussi pour les comprendre et pour interroger, en quelque sorte, les « racines du mal ». La situation est particulièrement sensible dans *Littoral*, par exemple, où la confrontation de deux temporalités (le présent de l'héritier et le passé du parent) met en scène la résurgence du passé, apportant avec

¹¹⁵⁵ Nous en profitons pour préciser, en quelques mots, que ce retour à la narration (aussi soulevé par LACHAUD, Céline, *op. cit.*, p. 388) nous autorise à ne pas faire entrer le théâtre de Wajdi Mouawad dans ce qu'on pourrait nommer le théâtre « postdramatique ». Il nous paraît nécessaire d'en faire mention car, comme nous le savons, les textes de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (1979) et de Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (2002) ont permis de théoriser toute une partie du théâtre (ultra)contemporain. Notre dramaturge échappe à cette définition, d'une part car les faits historiques demeurent, chez ce dernier, un moyen d'interroger le politique – comme nous venons de le voir. *A contrario*, le théâtre postdramatique aurait plutôt tendance à se servir de ces événements pour davantage démontrer « l'impossibilité de l'humanisme, de l'histoire... et de la politique [...] », comme le précise Bérénice Hamidi-Kim en parlant de théâtre « postpolitique », avant de préciser : « [...] non seulement la société est mauvaise, mais l'homme est mauvais, à la fois en tant qu'individu et en tant que collectif ; le mal, banal, règne en maître, même vouloir transformer une société injuste en société juste est le lieu du mal. » HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, *op. cit.*, p. 160. Il est aisé de comprendre que cette réflexion n'est pas applicable à la création de Wajdi Mouawad, d'autant plus que le théâtre postdramatique est aussi défini par « un pessimisme anthropologique et politique radical, qui rend problématique sa fonction politique et plus particulièrement critique [et témoigne de...] la volonté d'exprimer tout ensemble le caractère incohérent, intenable et inchangeable du réel [qui] se reflète dans l'abandon de la fable ou du personnage. », *ibid.* Enfin, et pour ne citer que quelques autres éléments de distinction, Muriel Plana rappelle que le théâtre postdramatique abandonne totalement ou partiellement « la fable, [le] récit, [la] fiction considérés comme « linéaires », faux, archaïques, simplificateurs... » et modifie drastiquement « la pièce de théâtre » au profit des « écritures contemporaines » qui résident en « l'idée d'une spécificité, d'une nécessité et d'une autonomie de l'écriture dramatique pour définir le théâtre par rapport aux autres arts vivants », PLANA, Michel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, *op. cit.*, p. 46. En ce sens, il convient d'affirmer que les pièces postdramatiques, qui sont au-delà du drame, ne peuvent être rattachées au théâtre de Wajdi Mouawad qui, du côté de la structure dramatique, tendrait plutôt à revenir un théâtre plus « traditionnel » et « classique ».

elle toute une série de personnages particulièrement violents et brutaux. C'est le cas d'Hakim, le chef de guerre, qui narre des épisodes de guerre atroces (*L*, p. 77-82) face à un Wilfrid désespéré qui n'a d'autres choix que de « convoquer », même de manière fantasmagorique, le chevalier Guiromelan pour lui demander de décapiter ce personnage à la parole monstrueuse. Cette juxtaposition de deux époques, sur la scène théâtrale, caractérise précisément, selon Muriel Plana, « une plus grande politicité de l'œuvre¹¹⁵⁶ » en ce qu'elle représente et questionne les grandes valeurs, tantôt morales, tantôt politiques que sont le bien et le mal et la dialectique humanité / barbarie. Mais, ce qui nous importe vraiment, *in fine*, est de préciser que l'enjeu mémoriel de l'esthétique mouawadienne, dans la perspective d'un théâtre politique, est décisive. En partant à la recherche de ses aïeux, l'héritier.ère, à notre avis, cherche d'un même geste à retrouver une mémoire oubliée – qui n'a donc pas été transmise – et qui fait défaut. Pour ce faire, le dramaturge donne la parole aux victimes des violences de l'Histoire afin que ces dernières – et le public, qui se reconnaîtra peut-être – puissent non pas pardonner, mais peut-être se consoler et être en mesure de former un nouveau vivre-ensemble, une nouvelle collectivité apaisée et résiliente. C'est au cœur de cette problématique que l'aspect politique du théâtre de Wajdi Mouawad fait sens. Prenons-en nous pour preuve le discours de Layla Bintwarda qui confesse à Geneviève Bergeron :

« LAYLA BINTWARDA. [...] Les parents, il faut bien que quelqu'un les accompagne, il faut bien que quelqu'un les rassure, même si ce n'est pas toujours évident et que les vents contraires sont forts, à Winnipeg comme à Beyrouth. 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. Et peut-être que plus tard, quand tout sera enfin apaisé, quelqu'un se souviendra des ponts écroulés, et il dira : « grâce à eux nous sommes en vie » et des larmes se mettront à couler sur les joues de ceux à qui il le dira. Mais ça, Geneviève, ça, toi et moi, ici, dans cette chambre, nous pouvons simplement l'espérer en silence. Pas plus. Pas plus... non, pas plus. » (*S*, p. 46)

Le discours du personnage est d'emblée recentré autour de la question de la transmission, puisque c'est la figure des « parents » qui ouvre cet extrait – parents qu'il faut d'ailleurs « accompagner », « rassurer » et qui sont, nous le lisons, égarés, traumatisés par les violences de l'Histoire. Toutefois, la quête mémorielle crée à nouveau « des ponts » – entendons par-là des liens, des mains tendues – pour que la filiation puisse se reconstruire. Les deux femmes incarnent la fonction de passeuses intra et intergénérationnelles et

¹¹⁵⁶ PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Pour un théâtre politique contemporain*, op. cit., p. 100.

passées d'Histoire et d'espoirs. Elles veillent à reconstruire une cité, un vivre-ensemble qui laisse espérer, notamment aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, qu'un nouveau monde est possible puisque même les victimes, qu'elles représentent et incarnent à travers la mention de leurs propres parents, sont en mesure de se faire entendre dans l'espace de la fiction. Cette parole entraîne ici un double degré de réflexion : il s'agit de se positionner face aux douleurs du passé (comme, par exemple, la question de la guerre civile libanaise et des politiques d'assimilation linguistiques) et de réfléchir, par ce biais, aux origines du mal¹¹⁵⁷ mais aussi, dans un second temps, de rétablir l'intégrité des victimes, grâce aux quêtes mémorielles, et de leur donner la légitimité qu'elles avaient peut-être perdue. D'ailleurs, la réplique de Layla Bintwarda se termine sur un espoir implicitement murmuré : « nous pouvons simplement l'espérer en silence » : est-ce à croire, ici, qu'elle s'adresse au public qui, fort de cette parole, pourrait tenter, à son tour, de reconstruire ce qui a été, par le passé, réduit au silence ou brisé ?

Si ces dernières réflexions démontrent encore une fois le caractère peut-être utopique du théâtre de Wajdi Mouawad¹¹⁵⁸, force est de constater que ce dernier déploie une réflexion politique au sein de ses œuvres – et non pas une réflexion *politisée* – qui garde le public en éveil et l'engage dans une réflexion sur le monde qui l'entoure et sur sa capacité à vivre en collectivité. Cependant, ce propos paraît encore trop réducteur en ce que peu de recherches d'envergure font état, à notre connaissance, du motif des filiations comme vecteur d'une pensée politique dans le théâtre (ultra)contemporain. Il s'agira dès lors, dans la suite de cette étude, d'esquisser quelques analyses autour de ces enjeux.

II.2. La question des filiations : enjeu encore inexploré du théâtre « politique »

¹¹⁵⁷ Ce que Muriel Plana souligne aussi à propos de la fiction dite « policière » chez Wajdi Mouawad : « Une enquête policière peut être considérée comme une « enquête sur la vérité » et une remontée d'ordre psychanalytique mais aussi historique vers les origines du mal. », *ibid.*, p. 92.

¹¹⁵⁸ Muriel Plana soulève cette caractéristique mais s'en distancie par ailleurs, car, selon elle, si le triomphe de l'humanité, au sein de la fiction, provoque un réel soulagement social et collectif, il n'en reste pas moins qu'« aucun correctif réel » ne serait palpable. En d'autres termes, ce théâtre « thérapeutique » ne serait pas suffisamment critique pour pouvoir changer les choses de manière concrète : « De surcroît, la dramaturgie mouawadienne, en se fondant, un peu comme le cinéma hollywoodien classique, dans le but de rendre la fable efficace, sur une identification à outrance entre les personnages et les lecteurs / spectateurs, ne ménage pas un espace suffisant de distanciation [...] », *ibid.*, p. 104-105. Nous avons tendance à partager ce propos, tant les fables de Wajdi Mouawad paraissent parfois grandiloquentes et cherchent à créer un effet cathartique chez le lecteur, mais nous avons tout de même tendance à penser que cela peut « fonctionner ». Nous tenterons de distinguer, dans la troisième partie de ce chapitre, ce qui peut faire du théâtre de Wajdi Mouawad un théâtre profondément consolateur, voire thérapeutique.

Avant d'en venir précisément au théâtre de Wajdi Mouawad, il faut opérer un léger détour concernant le motif des filiations comme écriture politique dans le théâtre francophone contemporain. Il aurait initialement été intéressant d'étudier la manière dont les dynamiques d'héritage et de transmission offrent la possibilité de renouer avec l'aspiration politique de certains dramaturges. En effet, la mise en scène de l'axe généalogique favorise, à notre avis, un appel à la collectivité et une considération sur le vivre-ensemble. Pourtant, très peu de choses ont à ce jour été écrites à ce sujet et nous sommes forcés d'admettre notre difficulté à trouver une bibliographie riche et développée. Bien sûr, les exemples sont plus nombreux en ce qui concerne les théâtres antique et classique. Pensons par exemple à l'essai de Jean Alaux, *Le Liège et le filet*, qui analyse les représentations des filiations dans la tragédie antique du Ve siècle avant J.C. Ce dernier tente par ailleurs, à plusieurs reprises et surtout à la fin de son essai, d'engager une réflexion sur les problématiques liées aux généalogies et les multiples crises que rencontre la cité dans les pièces. Toutefois, il est difficile de mettre ce travail à contribution au vu d'une réflexion sur le théâtre contemporain, parce que les analyses fournies s'intègrent mal à notre propos. À son tour, Michel Fartzoff suit la même dynamique et tente de relier la question des filiations à celle du politique, en avouant plus simplement : « En effet les conflits familiaux qui déchirent les familles tragiques revêtent une signification politique.¹¹⁵⁹ » Ce dernier emploie alors l'*Orestie* d'Eschyle pour justifier son propos et précise que le drame familial sous-tendu par la pièce revêt cette signification-là puisque les frontières entre l'intime (la famille et les filiations), la religion, la société et le politique sont perméables, voire dépendantes les unes des autres. En ce sens, le drame familial a des conséquences sur la vie collective, et vice versa¹¹⁶⁰. Cependant, et encore une fois, force est d'établir un double constat : d'une part, l'article de Michel Fartzoff aborde le motif des filiations comme objet politique de manière perlée au sein de son article, qui concerne plutôt « la politique » dans la tragédie grecque. D'autre part, les sociétés du monde antique et contemporain sont différentes et, si vous pouvons les comparer de temps à autre, il semble complexe de le faire dans ce cas de figure. Les structures filiales, comme nous l'avons déjà démontré en première partie de

¹¹⁵⁹ FARTZOFF, Michel, « La politique dans la Tragédie grecque », in DOUXAMI, Christine (dir.), *Théâtres politiques : (en) mouvement(s)*, op. cit., p. 24.

¹¹⁶⁰ Ce dernier écrit par exemple : « Clytemnestre, la mère bafouée, venge la mort de l'enfant de ses entrailles en tuant Agamemnon : le conflit entre les parents est un conflit entre la morale guerrière, qui obéit à des valeurs masculines, et des valeurs maternelles et féministes ; l'éclatement de la cellule familiale qui en découle est clairement présenté comme destructeur pour la cité d'Argos. », *ibid.*

cette thèse, sont en effet, au XXe siècle, soumises à des logiques d'éclatement et de morcellement, en même temps que les humains se tournent davantage vers un individualisme triomphant¹¹⁶¹.

Le constat est similaire quand il convient d'étudier la question des filiations comme vecteur d'un propos politique dans le théâtre contemporain. Quelques articles commencent certes à voir le jour à ce propos¹¹⁶² et cela s'explique très certainement par la mise en scène croissante des dynamiques de transmissions et d'héritages intrafamiliales dans le théâtre entre autres francophone. Nous pouvons par exemple penser à *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger. Écrite à la même période que les *Belles-sœurs* de Michel Tremblay cette dernière représente un conflit générationnel entre parents et enfants. Jusque-là, rien de surprenant, à l'exception du fait que cet antagonisme en cache un autre, d'une nature différente puisqu'il concerne une problématique linguistique. D'ailleurs, dans leur essai *Histoire de la littérature québécoise*, les trois essayistes proposent un extrait saisissant de la pièce :

« RENAUD – (*Provocant*) Alors tchèque tes claques, veux-tu, parce que...
HENRI – (*L'interrompant*) (*Indigné*) Non, Renaud ! Non ! Je veux bien te permettre les idées les plus révolutionnaires, mais énonce-les correctement ! Ce ne sont pas les idées qui déclassent un homme, mon garçon, c'est le langage !
RENAUD – (*S'emportant*) Mais je ne demande que ça, être un déclassé !¹¹⁶³ »

Le fils s'exprime en jocal, par une volonté de déclassement manifeste, si bien qu'il est rabroué par son père, « indigné » de tels propos. Pourtant, en relisant l'extrait, nous ne pouvons que remarquer la tonalité comique de la réplique d'Henri qui, en multipliant les modalités exclamatives, est presque tourné en ridicule et incarne déjà le vieux monde, fondant tout son raisonnement sur une hiérarchie linguistique. Cette considération permet au motif filial de devenir politique : il s'inscrit dans la réalité de l'époque à laquelle il est écrit. Il en souligne les enjeux, les exacerbe parfois, mais les représente toujours afin d'interroger les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s sur leur positionnement tout à la fois individuel et collectif. Nous en revenons dès lors à ce que nous évoquions

¹¹⁶¹ Pour le reste, nous pouvons relire Laurent Demanze qui explique très justement, en recontextualisant quant à lui à partir de la modernité : « Comme l'ont en effet montré les sociologues, l'entrée dans la modernité n'a pas été sans conséquences sur les cohésions familiales, les récits identitaires et les solidarités communautaires, au point que l'évolution des deux siècles passés a pu être décrite comme le passage des communautés organiques aux sociétés hétérogènes. De morcellement social en effritement des circuits de la transmission, la communauté désormais fait défaut [...]. » DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 44.

¹¹⁶² Même s'il nous semble qu'aucune étude « d'envergure » n'a encore vraiment été réalisée.

¹¹⁶³ BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 466.

antérieurement : le théâtre est politique car il est tourné – à travers le motif générationnel – vers la *polis*. Les constats sont les mêmes dans le théâtre contemporain écrit en France, comme le précise Bérénice Hamidi-Kim qui, en s'appuyant sur *Le Diable en partage* de Fabrice Melquiot, met en avant, entre autres, l'importance du motif filial comme vecteur d'une réflexion collective. Ce motif généalogique est représenté par l'évocation de la guerre en Yougoslavie, charriant avec elle toutes les atrocités que l'on connaît mais aussi les espoirs de paix et de renouveau. Cette dernière affirme en ce sens :

« C'est parce que, même s'il peut être occasionnellement violé [...], le lien interpersonnel demeure intangible, qu'il s'agisse de la relation amoureuse, explicite, ou du lien de filiation, conséquence naturelle de cette relation, suggérée en filigrane dans le texte par la référence aux enfants. L'équivocité de la dernière phrase est significative de l'ambivalence de la pièce de F. Melquiot. D'un point de vue intradiégétique, le fait que les enfants jouent dans les champs de mine peut susciter un suspens angoissant pour le spectateur, faisant craindre une fin tragique. Mais, sur le plan métadiégétique cette fois, la coexistence des mines et des enfants peut être source d'un espoir d'ordre philosophique, celui qu'à côté du pire subsiste la potentialité d'un avenir meilleur.¹¹⁶⁴ »

Ce qui importe est que la pièce de Fabrice Melquiot interroge la filiation dans un contexte de guerre et pose des questions qui dépassent le strict cadre de la réflexion généalogique. L'extrait qu'elle cite se termine effectivement d'une drôle de manière : deux enfants jouent à saute-mouton en plein milieu d'un champ de mines. D'où la double réflexion menée : la situation peut être angoissante puisque nous nous doutons que l'un des enfants, voire les deux, tombera(ont), à un moment ou à un autre, sur une mine mais, en même temps, laisse entrevoir la possibilité d'une vie après la guerre – le principe du saute-mouton étant d'avancer et d'aller hors du champ de bataille, ce qui traduit, métaphoriquement, une marche hors de la guerre. Car les enfants, à leur tour, et sur le même principe deviennent si ce n'est l'allégorie, du moins la métaphore d'une transmission étant de nouveau réalisable. Cette dernière ne sera certainement pas apaisée mais pourra tout de même advenir : les deux enfants recommenceront à transmettre – entre autres les histoires du passé – et incarneront des passeurs de récits. Mais en se dressant comme l'incarnation du monde de demain, ils auront aussi pour mission de transmettre celui d'hier, qu'ils ont reçu, malgré eux, en héritage.

Notre volonté n'est donc pas, dans ces quelques lignes, de faire l'inventaire de toutes les références au motif des filiations comme écriture politique du théâtre

¹¹⁶⁴ HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, op. cit., p. 155.

contemporain mais simplement de constater que nous pouvons en définir les premiers enjeux – malgré le peu de travaux écrits à ce sujet. En définitive, le motif filial aborde ou soulève des réflexions qui concernent des sujets d'époque, souvent actuels, et qui interpellent régulièrement les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s au point de les inviter à se remettre en question et à reconsidérer leur espace de vie commun. Toujours, dès lors, le public est laissé à ses propres interprétations comme pour rendre au théâtre contemporain son statut d'art ouvert, laissant libre cours au positionnement de celles et ceux qui le lisent ou l'observent.

II.3. Pour aller plus loin : les filiations politiques chez Wajdi Mouawad

Explorons à présent l'enjeu politique des filiations dans la dramaturgie mouawadienne à partir des premières réflexions de Muriel Plana. Nous tâcherons ici de recentrer notre analyse sur les transmissions transgénérationnelles, omniprésentes et même essentielles à la construction des fables de Wajdi Mouawad. Il s'agit peut-être d'ouvrir de nouvelles perspectives, jusqu'alors inexplorées, au sein de cette création artistique. En ce sens, un constat très simple est déjà ébauché dans *Théâtre et Politique*. *Pour un théâtre politique contemporain* : le motif des filiations permet de représenter une situation de crise familiale qui, de toute évidence, résulte des violences de l'Histoire. L'intérêt, selon nous, n'est toutefois pas de lire cet enjeu au regard de la construction narrative de ce théâtre ou de sa capacité à devenir une fable policière, mais plutôt de voir comment cette situation de crise, due à un processus de transmission échouée – ou silencieuse – d'un certain nombre de traumatismes, vient entraver la possibilité d'une communauté soudée ou, plus largement, d'un vivre-ensemble pacifié. Car, chez Wajdi Mouawad, la famille est l'espace privilégié pour symboliser les déchirures de l'Histoire. Elle se fait caisse de résonance des désastres du monde, les « absorbe » pour, souvent, les exacerber autour d'une crise familiale sans précédent, invitant les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s à lire leur propre histoire à l'aune de celle qui est présentée sous leurs yeux¹¹⁶⁵. Wajdi Mouawad avoue d'ailleurs, au regard de son rapport à l'Histoire : « Ce n'est pas tant la question de mai 68 [...] que la question de la transmission, c'est-à-dire transmettre, comprendre ce qui s'est passé, c'est le mur contre lequel je me suis souvent

¹¹⁶⁵ Il nous semble que le motif de la famille est universel et qu'il conduit chacun.e, par conséquent, à s'y reconnaître et à s'y identifier. De ce fait, même si tous les membres du public n'ont pas vécu la guerre civile libanaise, ils pourront néanmoins se reconnaître dans la matérialisation de ses conséquences : les crises intrafamiliales qu'elle a produites. Cela nous amène bien sûr à considérer notre manière de (dé)/(re)faire le monde

heurté.¹¹⁶⁶ » Le dramaturge, en partant de sa propre expérience, confronte l'Histoire et la transmission intrafamiliale et intergénérationnelle. Les deux se mêlent dans son travail, s'interrogent l'une et l'autre et font émerger une réflexion qui semble en même temps individuelle et collective. Plusieurs de ses pièces peuvent alors confirmer nos intuitions, à commencer par *Forêts*, œuvre labyrinthique qui se structure autour de plusieurs générations. L'Histoire « traverse » la pièce à plusieurs reprises et ne cesse de causer des crises que les personnages s'efforcent de dépasser. La plus révélatrice est certainement celle qui touche Ludivine et Sarah, amies de toujours, plongées dans les heures sombres de la Seconde Guerre mondiale. Le problème étant, rappelons-le, que Sarah Cohen est juive et qu'elle risque d'être déportée, alors qu'elle est sur le point d'accoucher. Cette situation « historique » engendre donc une crise qui, si elle ne se limitait qu'à la sphère amicale, provoque finalement des répercussions dans l'espace de la famille parce que Ludivine décide de donner son nom à la fille de Sarah pour l'épargner (*F*, p. 150), en même temps qu'elle échange ses papiers avec sa meilleure amie. Par conséquent, Ludivine, à présent nommée Cohen, sera déportée à Treblinka tandis que Sarah, anciennement Cohen et nouvellement Brouillard, survivra à la guerre. Nous constatons que cette situation de crise, matérialisée par le travestissement des identités patronymiques, va jusqu'au sacrifice de certains personnages, prêts à tout pour qu'advienne une nouvelle transmission et ainsi, un espoir pour refaire le monde. Car si Ludivine se sacrifie, c'est certes par amour pour son amie, mais aussi pour « sauver la vie de cet enfant » (*F*, p. 149), comme elle le dit elle-même, et pour s'autoriser l'assurance d'une transmission, aussi précaire soit-elle. Nous rejoignons ici la métaphore précédemment soulevée à l'aune de la pièce de Fabrice Melquiot, à l'exception que cet enfant ne joue pas à saute-moutons dans un champ de mines, mais qu'il est confié à un aviateur en partance pour les États-Unis, terre d'accueil épargnée, sur son sol, par l'impérialisme nazi. En outre, le geste de Ludivine peut être analysé comme une forme de résistance car elle sait que le visage de ce nouveau-né sera celui de l'après-guerre et donc de la reconstruction. En sacrifiant sa vie, le personnage rend envisageable, semble-t-il, la possibilité d'une continuité filiale par-delà la guerre ainsi que d'une nouvelle génération qui pourrait peut-être s'ériger, plus tard, contre celle-ci. D'ailleurs, l'épilogue donne raison à Ludivine puisque Loup, la dernière des héritières, réhabilite les prénoms

¹¹⁶⁶ MOUAWAD, Wajdi, RICHEUX, Marie, « Wajdi Mouawad : « Le pire des cas nous fonde. » », émission « Par les temps qui courent », *art. cit.*

de ses deux mères, pourrait-on dire, dans son monologue final : « LOUP. « [...] Je répèterai vos noms comme un talisman contre le malheur. / Odette, Hélène, Léonie, Ludivine, Sarah, Luce, Aimée, Loup » (F. p. 162). La crise a donc finalement été dépassée et les liens de filiation ont survécu à la guerre. Ils sont à présent pacifiés et cela a entre autres été rendu possible par le geste de Ludivine qui, par sa mort, a paradoxalement permis à la vie de se (re)déployer. Mais *Forêts* n'est pas le seul exemple, nous pourrions aussi penser à *Tous des oiseaux*, dans laquelle la guerre des Six Jours frappe la famille Zimmerman et provoque des traumatismes intransmissibles¹¹⁶⁷ qui seront, grâce à la pugnacité de Wahida, finalement découverts. S'il ne s'agit pas de dresser l'inventaire des tragédies de la filiation qui mettent en scène cette confrontation entre Histoire et famille, par le motif de la crise, constatons néanmoins que cela apparaît comme un invariant de l'écriture de Wajdi Mouawad qui s'installe progressivement en tant que motif politique. Car comme nous l'avons vu pour *Forêts*, la pièce se termine sur une réconciliation, pour ne pas dire une consolation, des membres de la famille. La situation, bien qu'un peu différente dans *Tous des oiseaux*, ne fait pourtant pas réellement exception à la règle : Wahida finit par apprendre l'arabe à David, suite à son AVC :

« WAHIDA. Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, ha, khâ, dâl, dââl, rrâ, zâ, sîn, shîn, sâd, dââd, tââ, zââ, ainn, rainn, fâ, kââf, kâf, lâm, mime, noûn, hah, wâw, ya. Alphabet qui nous a vus naître, toi et moi, alphabet de nos ancêtres dont nous sommes les extrémités. David, entends ma voix. » (*Tdo*, p. 84)

Le retour à la langue qui l'« a vu naître », s'offre comme une invitation pour David, celui qui s'est d'ailleurs toujours considéré comme l'ennemi des Arabes, à renouer avec ses origines et à se consoler. Il réapprend à parler, avec un alphabet et des mots retrouvés, après le chaos de la guerre et l'avortement des transmissions et, par-là, peut refaire société après que les guerres l'ont empêché. D'ailleurs, Wahida semble s'appuyer sur la polysémie du verbe « entendre » lorsqu'elle l'adresse à son beau-père. Elle l'enjoint en effet d'écouter, d'*entendre* le son de sa voix mais aussi de l'*accepter* et de la faire sienne pour qu'il puisse s'en servir à son tour. La langue devient un partage, un espace d'échanges au sein duquel de nouvelles relations peuvent se créer. De son côté, Eitan, lui aussi, tente de trouver les nouveaux chemins d'une vie ouverte à l'altérité et au vivre-ensemble :

« EITAN. Papa, pas de pluie pour apaiser ton âme aujourd'hui ni de pétales tombés du ciel, seulement le vent et une pierre à poser sur ta tombe.

¹¹⁶⁷ C'est la même chose pour la fille de Sarah Cohen que Ludivine Brouillard a, pour ainsi dire, adopté : il aura fallu une longue quête des origines pour faire advenir la vérité et révéler les paroles non dites.

Papa, je porte vers ma bouche la terre promise, j'en avale sa beauté et j'invente une nouvelle langue. Kaddish à ma façon pour dire *David*, ton nom connu, mais sans pouvoir dire ton nom inconnu, qui me restera à jamais comme la plus douloureuse des énigmes. » (*Tdo*, p. 86)

L'héritier cherche à « invente[r] une nouvelle langue » comme pour, là aussi, amorcer une transition entre l'ancien et le nouveau monde. Les silences ont été révélés, la crise a eu lieu et le temps est maintenant à la reconstruction. Certes, cette dernière sera difficile et du chemin sera encore à parcourir, comme le souligne lui-même le personnage : « ton nom inconnu, qui me restera à jamais comme la plus douloureuse des énigmes. » L'emploi du superlatif rend compte d'une quête filiale qui n'est peut-être pas terminée. Néanmoins, cette nouvelle langue acte un nouveau départ et l'espoir d'un dialogue retrouvé pour ces deux hommes qui n'ont, à aucun moment de la pièce, su communiquer. En bref, l'Histoire provoque toujours, chez Wajdi Mouawad, une situation de crise qui parvient, tôt ou tard, à être dépassée – ne serait-ce que partiellement. Cette dernière est bien souvent la conséquence d'un lignage filial défaillant, troué que les héritier.ère.s doivent reconstituer s'ils souhaitent recommencer à vivre et, dans un second temps, refaire société. De manière générale, cela est d'ailleurs rendu possible grâce à un moment de révélation qui est « un passage obligé pour accéder à la conscience de ce qui m'appartient en héritage¹¹⁶⁸ », affirme le dramaturge. En ce sens, le motif des filiations paraît politique parce qu'il interroge tout à la fois la position de l'individu dans son histoire et son époque, mais aussi celle de sa famille et, plus largement, de la société par l'évocation des processus transmissionnels.

Qui plus est, ces nouveaux espaces de partage, et donc cette nouvelle possibilité de refaire société après le désordre, se caractérise par la capacité, pour les personnages, à renouer un dialogue – tantôt au sein même de leur famille, tantôt avec d'autres personnages – et à retisser, par extension, un lien social. L'exemple le plus éloquent est peut-être celui d'*Incendies* car la pièce se structure autour de la parole et de son absence, des silences et de la volonté, pour les personnages, de s'en extraire. C'est ici une lecture que nous pouvons faire de l'œuvre, singulière peut-être : l'espoir, pour les héritier.ère.s, de retrouver une parole perdue pour de nouveau faire corps, de se retrouver en tant que famille et, *in extremis*, de faire société. Dans ce texte, en effet, le verbe semble chercher son incarnation, sa matérialisation et les personnages ne parviennent véritablement à le faire revivre qu'en toute fin de pièce, une fois que la quête des origines est terminée. La

¹¹⁶⁸ MOUAWAD, Wajdi, *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité*, Préface Hortense Archambault, *op. cit.*, p. 18.

mère retrouve alors ses enfants, le dialogue est de nouveau possible mais il a fallu, pour cela, condamner le premier fils, l'abandonné, le bourreau, Abou Tarek. Nawal Marwan, violée et torturée, souvenons-nous en, s'adresse à lui en ces termes, le jour de son procès : « NAWAL. [...] À travers moi, ce sont des fantômes qui vous parlent. Rappelez-vous. Mon nom peut-être ne vous dira rien, car toutes les femmes étaient pour vous des putes. Vous disiez la pute 45, la pute 63. » (I, p. 102) Dans cet extrait, la mère ne parle pas, tout d'abord, en son nom – et surtout pas en tant que mère. Non, ce sont plutôt « les fantômes » qui parlent au meurtrier, comme pour souligner l'impossibilité pour le personnage d'incarner un discours suffisamment fort, solide, qui ne soit pas en proie à ses douleurs. Elle laisse parler celles qui sont mortes et qui n'ont pas obtenu, à son inverse, la possibilité de témoigner et de plaider. Ou, peut-être, sont-ce ses propres fantômes, ceux de Nawal Marwan, restés à la prison de Kfar Rayat qui, aujourd'hui, sortent de leur tombeau pour réclamer enfin justice. Dans tous les cas, cette dernière ne parle pas immédiatement « pour elle », les mots ne semblent pas être les siens, d'ailleurs, même son nom « ne dira rien [à Abou Tarek] » tant il est tombé dans l'oubli. Néanmoins, progressivement, Nawal Marwan va réincarner le verbe, sa propre parole et la faire sienne. Elle réhabilite par là son rôle de femme, tout d'abord, son rôle de victime, ensuite, et son rôle de mère, enfin, puisqu'elle interroge son bourreau de la sorte : « NAWAL. [...] Comment leur parler de vous, leur parler de leur père, leur parler de la vérité qui, dans ce cas, n'était qu'un fruit vert qui ne mûrirait jamais ? Amère, amère est la vérité dite. » (I, p. 103) La répétition du verbe « parler », énoncé à trois reprises, souligne l'importance qu'accorde la mère à sa volonté de pouvoir reconstruire un dialogue avec ses enfants. Cette modalité interrogative traduit en effet son regret de n'avoir pas pu les élever comme elle l'aurait souhaité – la faute de la guerre avant d'être celle d'Abou Tarek – et cherche, d'une manière ou d'une autre, à faire éclore cette vérité, si amère soit-elle. Dès lors, l'ensemble du témoignage que dresse le personnage se compose autour de cette ambivalence : une parole désincarnée qui cherche son sujet, presque anonymisée en début de procès mais qui désire pourtant s'affirmer et trouver une nouvelle présence, un nouveau sens. Et nous remarquons, comme elle le dit elle-même, que ce sens se cache au creux d'une vieille promesse, faite dans son pays natal :

« NAWAL. [...] Vous parler comme je vous parle témoigne de ma promesse tenue envers une femme qui un jour me fit comprendre l'importance de s'arracher à la misère : « Apprends à lire, à parler, à écrire, à compter, apprends à penser. » SIMON (*lisant dans le cahier rouge*). Mon témoignage est le fruit de cet effort. Me taire sur votre compte serait être complice de vos crimes. » (I, p. 104)

Une fois de plus, le verbe « parler » est répété à plusieurs reprises, témoin direct de la nécessité de renouer un dialogue qui a jusqu'alors été perdu. Mais derrière ce dialogue apparaît finalement le caractère politique de ce discours et, plus largement, de la pièce. La dernière phrase de Nawal fonctionne sur un principe de triple énonciation. Elle s'adresse de toute évidence à son premier fils, puis cette « promesse », qu'elle transmet à son tour, est aussi destinée à ses jumeaux. Elle les enjoint, après leur quête des origines, d'apprendre de nouveau à « parler » - à créer un dialogue et à sortir, *stricto sensu*, du monologue qu'elle vient de livrer – et, par-là, d'apprendre à penser au milieu des autres. Enfin, cette parole est destinée aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s qui pourront certainement se servir de cette scène de procès pour interroger leur propre rapport au langage. Encore une fois, le retour à un théâtre profondément verbal est une manière pour Wajdi Mouawad de refaire société ou, en tout cas, de la mettre en scène grâce à des personnages qui, d'une part, portent une réflexion sur la nécessité de la justice (c'est aussi l'un des enjeux du témoignage de Nawal Marwan) et, d'autre part, sur la capacité de retisser du lien social grâce à ce qui nous permet, précisément, de faire société : l'acte de parole. Ce n'est qu'après ce témoignage que les héritages seront de nouveau possibles et surtout transmissibles. Ce dernier acte la possibilité d'une nouvelle communauté réconciliée, par-delà les traumatismes et la guerre¹¹⁶⁹. D'ailleurs, Geneviève Bergeron, dans *Sœurs*, ne finit-elle pas par admettre : « GENEVIÈVE BERGERON. [...] je voulais aussi te dire, maman, que ce n'est pas parce que la corde de ta guitare se casse que tu ne peux pas te trouver un violoncelle quelque part pour continuer à vivre et savoir ça, ça permet de continuer à résister. Je voulais te le dire. » (*S*, p. 50-51) Cet épilogue abonde en notre sens : après la crise, consécutive à la marche de l'Histoire, advient un temps pacifié où le verbe acquiert un sens particulier, celui de tisser de nouvelles relations et de pouvoir créer un vivre-ensemble consolé. Le déploiement du motif filial est, là aussi, politique car il draine l'avènement d'une parole retrouvée et invite le public à s'interroger sur le rôle

¹¹⁶⁹ Cependant, d'autres cas de figure sont présents dans les tragédies de la filiation. En effet, cette reconstruction verbale ne se réduit pas au cadre familial, elle l'enjambe souvent. D'autres personnages parviennent à recréer un dialogue avec des personnages qui ne font pas partie de leur lignage généalogique. Il s'agit alors plutôt de mettre en scène l'avènement d'une pluralité de dialogues et, en conséquence, d'une pluralité de communautés, dans lesquelles chacun.e aurait sa place. C'est par exemple le cas de *Littoral* puisque la crise familiale – qui concerne initialement Ismaïl et Wilfrid – a des conséquences sur plusieurs autres personnages qui, tour à tour, vont justement retrouver la possibilité de parler, d'exprimer leurs traumatismes, pour s'en « débarrasser » et de nouveau pouvoir vivre dignement. Le dialogue devient dès lors de nouveau possible dans cette grande famille, choisie, qu'est la jeunesse – métaphore d'un nouveau monde en mouvement, prêt à s'affranchir des transmissions silencieuses.

des mots et les fonctions du langage, sur leur pouvoir de consolation et de justice, ainsi que sur leurs capacités à modifier nos imaginaires collectifs.

À l'aune de ces réflexions, la question serait enfin de savoir si le théâtre de Wajdi Mouawad peut être considéré comme un théâtre « thérapeutique ». Car, effectivement, la plupart des fables du dramaturge « se finissent bien », pour le dire trivialement et mettent souvent en place des épilogues au sein desquels se déploient de bons sentiments conduisant à un *happy ending*. Muriel Plana le remarque volontiers lorsqu'elle écrit :

« Malgré ses équivoques criminelles, révélées tout au long de la fable, la parole et l'amour l'emportent, l'humanité triomphe, et il y a forcément, à la fin du processus, de la quête et de l'enquête, *guérison des vivants*. Les personnages enquêteurs guérissent. Les lecteurs/spectateurs (et sans doute l'auteur) aussi, qui s'y sont identifiés.¹¹⁷⁰ »

Cette dernière met en tension la violence qui se déploie dans les pièces de Wajdi Mouawad avec leur dénouement, où « l'humanité triomphe » puisque, le dialogue est de nouveau possible et les générations sont enfin prêtes à se réconcilier et à se consoler, augurant de nouvelles sociétés pacifiées. Qui plus est, si les personnages « guérissent », les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s le font aussi, en ce que le dramaturge libano-québécois propose un théâtre qu'il qualifie lui-même de « mimétique ». Le public peut facilement s'identifier aux personnages, s'y reconnaît parfois, et accède à une nouvelle façon de lire la réalité, à partir de celle vécue par ces mêmes personnages. Mais ce rapport au théâtre a ses limites. Muriel Plana, pour la citer de nouveau, l'affirme d'ailleurs. Selon elle, cette création manquerait de « polyphonie », en ce que la thèse humaniste défendue par l'auteur ne serait jamais remise en question – à savoir celle de cette humanité triomphante –, ce qui viendrait alors circonscrire la pensée du public en ce que le même sujet serait sans cesse réécrit et porté au plateau. De plus, ce théâtre ne serait pas assez « critique » puisqu'il ne remettrait pas suffisamment en cause l'« état de fait » et aurait du mal à se positionner dans une démarche « autocritique¹¹⁷¹ ». Ces arguments peuvent peut-être cependant être nuancés en laissant apparaître d'autres exemples de pièces, dans lesquelles ce regard optimiste sur la condition humaine n'est pas le seul représenté. Pensons alors aux créations qui mettent en scène une crise familiale, sans pour autant les inscrire dans les « tragédies de la filiation ». Si nous relisons *Journée de noces chez les Cromagnons*, par exemple, le dénouement peut se démarquer par sa violence :

« *Neel rit. Une bombe explose avec distinction.*

¹¹⁷⁰ PLANA, Muriel, *Théâtre politique. Pour un théâtre politique contemporain*, op. cit., p. 101.

¹¹⁷¹ *Ibid.*

NEEL. Un corail lumineux ! Vite un vœu !
SOUHAYLA. Il mourut.
WALTER. Poil au cul !
Neel rit. Neel meurt. » (*Jdn*, p. 69)

La didascalie finale évoque en effet la mort du jeune homme, Neel, représentée par un parallélisme de construction relativement sinistre, qui met en tension son rire et son décès. Mais, par-delà la mort du personnage, nous assistons surtout à la disparition de toute une jeunesse qui n'a pas su résister à la guerre civile libanaise. Comme souvent, chez Wajdi Mouawad, l'enfant est un motif littéraire qui, par le biais d'une métaphore, symbolise un ensemble plus large, celui de l'enfance à jamais perdue, pour témoigner et provoquer la réaction du public. Aucun triomphe de l'humanité n'est ici sensible, mais simplement un enchevêtrement de répliques, souvent absurdes, qui mettent en avant l'effondrement de l'humanité, où les individus sont désormais incapables de communiquer. D'ailleurs, la situation n'est guère plus optimiste dans *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* puisque la pièce se clôt, là aussi, sur le suicide du jeune personnage qui ne parvient plus à vivre dans son époque. La toute dernière didascalie « *Willy se défenestre* » (*W*, p. 89) laisse les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s dans un état de surprise et d'abattement absolu. Nous espérons en effet tout au long de la pièce que ce dernier parviendra à résister aux adultes qui l'entourent et qui l'oppressent, sans jamais y parvenir pour autant. Si nous partageons le constat de Muriel Plana au regard de la tétralogie, certaines pièces prouvent que Wajdi Mouawad ne tombe finalement pas toujours, à notre avis, dans un humanisme convenu. En ce sens, le dramaturge ne s'enferme pas tout à fait dans une vision simplificatrice du monde mais tend à en dépeindre les aspérités et les contradictions pour éveiller chez nous le sens de la nuance et de la complexité¹¹⁷². En revanche, et pour en revenir au sujet qui nous intéresse, nous constatons que, quelles que soient les situations représentées, Wajdi Mouawad favorise une écriture de l'empathie. Cela semble conférer à son théâtre une vertu thérapeutique qui réaffirme alors l'enjeu très politique de ses œuvres. L'empathie a l'air d'être une manière de favoriser le déploiement d'une conscience sociale et politique chez les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s. Alexandre Gefen l'affirme très justement, lorsqu'il écrit :

« Il s'agit de valoriser la littérature comme moment de constitution de communautés affectives ou comme activation de nos capacités à l'empathie grâce au pouvoir attribué à l'énonciation fictionnelle de nous conduire à changer de position affectivement et intellectuellement. [...] Dans le déplacement mental produit par l'empathie, je me place dans la position de l'autre, je me désidentifie à moi-même et

¹¹⁷² Bien que ces exemples, nous le concédons, soient minoritaires à l'échelle de son œuvre.

à mon langage privé pour me réidentifier, et j'exerce cette vertu démocratique consistant à attribuer à autrui l'existence d'une conscience morale et d'une subjectivité équivalente et égale à la mienne.¹¹⁷³ »

Le chercheur français tente de démontrer l'un des « pouvoirs » de la littérature. Cette dernière permettrait aux lecteur.trice.s de modifier leur rapport au monde (par le biais d'un double processus de désidentification et de réidentification) après la lecture. En effet, l'énonciation fictionnelle pourrait être une manière, pour chacun.e et grâce aux phénomènes d'identification, de faire « entrer l'autre en soi », de modifier son expérience et son rapport au réel. Et ce déplacement intérieur, en quelque sorte, est possible grâce au phénomène d'empathie qui vient bouleverser celle/celui qui lit. En ce sens, le monologue final d'Eitan, à la fin de *Tous des oiseaux*, n'apparaît pas uniquement comme la parole révoltée d'un personnage, mais surtout comme une invitation à développer, dans un premier temps, notre empathie pour qu'en découle peut-être, dans un second temps, une conscience politique et une « vertu démocratique ». Car être empathique, c'est agir de manière éminemment politique, constat que nous partageons avec Alexandre Gefen, puisqu'il s'agit d'accepter la parole de l'autre, de la mettre au « même niveau » que la sienne pour, finalement, consentir à déplacer nos propres représentations de la réalité. La littérature autorise et encourage ces pensées en mouvement qui, par l'exercice de la lecture, ne sont jamais réduites à l'immobilisme. En ce sens, Eitan énonce donc :

« EITAN. [...] Adieu, mon père, adieu.
Je vivrai ma vie et elle sera ce qu'elle sera, entière, brûlante, mais au seuil de ta mort,
je te fais cette promesse : tant que dans le carnage se tresseront tes deux prénoms,
tant que dans le sang s'opposeront leurs langues, moi, Eitan, fils de Norah et de
David, petit-fils de Leah et d'Etgar, héritier de deux peuples qui se déchirent,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas,
Je ne me consolerais pas. » (*Tdo*, p. 87)

La tonalité pathétique, par la référence « au seuil de [l]a mort », mais aussi par le déploiement du vocabulaire de la guerre et de la violence : « le carnage », « le sang », les « peuples qui se déchirent » rend compte au public d'une situation géopolitique insoutenable pour l'héritier qu'est le personnage. Par conséquent, nous remarquons que la guerre provoque une crise identitaire certes individuelle mais aussi intra et intergénérationnelle. L'empathie du public devrait alors se développer à l'égard d'Eitan,

¹¹⁷³ GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde*, op. cit., p. 152.

qui semble dépositaire d'une histoire qui n'est pas la sienne. D'ailleurs, la relative révolte qui touche ce dernier, mise en exergue par la répétition de la proposition négative « Je ne me consolerais pas », traduit le fait que le processus de consolation n'est pas, par définition, terminé et qu'il devra aussi se poursuivre au-delà de la salle de théâtre. Enfin, la double énonciation crée à son tour la possibilité pour les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s de s'identifier au personnage, de le comprendre et de partager, peut-être, sa révolte – même si, évidemment, chacun.e recevra cette parole en fonction de sa propre expérience de lecture ou de mise en scène. Grâce à cette réplique, nous entrapercevons la volonté pour Wajdi Mouawad de mettre en scène une parole qui amène à l'empathie pour engager la conscience de celles et ceux qui la reçoivent. D'ailleurs, les monologues du père de Wilfrid, dans *Littoral*, fonctionnent à peu près de la même manière :

« LE PÈRE. [...] Avancez sur les chemins,
Épuisez-vous à la marche,
Partez avant le jour
Et ragez, et enragez,
Au bout des routes,
Au bout des villes,
Au bout des pays,
Au bout des joies,
Au bout du temps. » (*L*, p. 144)

Certes, la mise en place de l'empathie nécessaire du public se fait à l'échelle de la pièce, mais il est étonnant de constater la transmission de cette révolte qui n'est, ici, plus initiée par l'héritier mais par la figure paternelle. La répétition du verbe « ragez » et « enragez » (avec ajout préfixal, donc) témoigne là aussi d'une double énonciation destinée à celles et ceux qui lisent ou assistent à la représentation. Il convient, après les violences et les douleurs, de proposer aux humains une nouvelle manière d'approcher leur époque, de (re)faire société différemment. L'enjeu démocratique du théâtre mouawadien semble se trouver derrière ces paroles qui construisent alors un art empathique, si ce n'est thérapeutique. Reste à chacun.e d'entre nous de développer notre capacité de nous identifier à autrui, en tant que spectateur.trice émancipé.e, pour progressivement nous « déplacer » intérieurement et de faire de notre identité une notion mouvante, jamais définie et toujours perfectible. Quant aux épilogues davantage « optimistes », structurés autour du motif de l'humanité triomphante tels que précédemment soulevés par Muriel Plana, peut-être nous apprennent-ils autre chose, de plus fondamental encore, à savoir que les individus ont besoin de consolation et d'empathie voire même d'utopie. Car comme le dit très bien Alexandre Gefen, en reprenant les termes de Jonathan Gottschall :

« [...] les fins heureuses de la fiction semblent fausser notre sens de la réalité. Elles nous font croire en un mensonge : que le monde est plus juste qu'il ne l'est effectivement. Mais la croyance dans ce mensonge a des effets importants pour la société – et il se peut même qu'il aide à expliquer pourquoi les êtres humains ont commencé à raconter des histoires.¹¹⁷⁴ »

Ainsi terminerons-nous cette étude sur la capacité du théâtre de Wajdi Mouawad à appeler à l'utopie – à ce qui n'est pas encore réalisé mais qui pourrait peut-être l'être un jour. En ce sens, le motif des filiations appelle-t-il, à notre avis, à repenser la problématique des « visibilités » qui ont tout à voir, justement, avec le caractère utopique de la pensée mouawadienne.

III. DES FILIATIONS À L'UTOPIE : NOUVELLE(S) TRAJECTOIRE(S) POUR LE THÉÂTRE POLITIQUE ?

« ÉNÉE. J'ai décidé que le grand rien valait mieux que le strict minimum.¹¹⁷⁵ »

Fabrice Melquiot

« Mais le théâtre ne doit pas seulement résister à l'état de fait : il doit aussi porter un espoir, créer et proposer. S'il veut échapper à la déliquescence populiste, télécratique ou mercantile contemporaine, il ne peut y parvenir qu'en travaillant à être, en même temps qu'un espace de pensée, de communication, de compréhension, de questionnements et de critique, - ou lieu du logos, – un espace de rêve, de fantasme, d'utopie et de liberté – ou lieu de la poésie.¹¹⁷⁶ »

Muriel Plana

III.1. L'utopie au théâtre : détour historique et littéraire.

Pour commencer, quelques rappels historiques paraissent nécessaires pour saisir la manière dont les artistes se positionnent face à la notion d'« utopie ». Avant de la définir, il faut premièrement admettre que l'histoire du théâtre contemporain se construit, en partie, au regard de son existence ou, plutôt, de son impossibilité. Comme nous l'avons déjà expliqué, la succession des conflits du XXe siècle provoque une crise des repères au sein de la société occidentale, dans laquelle la reconstruction des *paysages dévastés*

¹¹⁷⁴ GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde*, op. cit., p. 651.

¹¹⁷⁵ MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, op. cit., p. 127.

¹¹⁷⁶ PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique*, op. cit., p. 207.

apparaît comme très douloureuse et traumatique. Et c'est dans l'expression de la barbarie de cette période historique que la conscience d'une utopie collective s'effondre. Même l'art, d'ailleurs, n'y peut plus rien, et nous nous souvenons des mots de Theodor Adorno évoquant l'incapacité de la poésie à faire sens après Auschwitz. Pour le dire autrement, les humains du XXe siècle ne croient plus en un idéal suprême qui pourrait les guider, eux et leur nation, tant le monde dans lequel ils vivent s'effrite et multiplie les abominations. La chute de l'URSS, qui plus est, sonne de nouveau le glas de cette perte des repères, faisant basculer l'Europe dans un nouveau régime politico-économique, certes, mais également moral et idéologique. En effet, pour les plus optimistes, le régime communiste incarnait encore la possibilité d'un monde « idéalisé », vecteur d'équité, peut-être, ou, en tout cas, d'un monde fondé sur une relative vision humaniste, qui inspira d'ailleurs les mouvements de pensée de la Gauche Française¹¹⁷⁷, au XIXe et XXe siècles. Cependant, la chute du mur de Berlin, en novembre 1989, met fin à ses espoirs, comme le confirme Bérénice Hamidi-Kim :

« [...] la disparition officielle de l'URSS en 1991 ne fera que confirmer l'événement dans ses répercussions à plusieurs niveaux : effondrement d'un monde bipolaire articulé autour d'une lutte entre deux superpuissances dont le combat est celui de deux systèmes politiques, économiques et idéologiques [...]. Mais c'est surtout l'effondrement de l'idéal révolutionnaire, et 1989 sonne le glas symbolique définitif de l'utopie communiste, avec tout ce qu'elle a charrié d'illusions et de déception pour les intellectuels et les artistes, et singulièrement pour le théâtre révolutionnaire de gauche.¹¹⁷⁸ »

Dès lors, le monde tel qu'il est jusqu'alors pensé s'écroule en partie. La fin de la Guerre froide entraîne l'achèvement d'un monde pensé en bipolarité et oblige les humains à renégocier leur système géopolitique. Si cela est *a priori* gage de renouveau, nous ne pouvons que constater la réelle déception de celles et ceux qui voyaient dans le communisme un levier idéologique pour transformer le monde et, avec lui, ses habitant.e.s. Or, il n'en est rien et une majorité d'artistes, pour recentrer notre propos, quittent le XXe siècle de la même manière qu'ils l'ont traversé : souvent déçus, traumatisés et résignés à croire en un idéal, tant individuel que collectif. D'ailleurs, cela ne concerne pas seulement le théâtre révolutionnaire de gauche mais l'ensemble de celles et ceux qui exercent cet art ; puisque les dramaturgies du XXe et du XXIe siècle ne cesseront de représenter le Mal comme l'issue inévitable du monde, allant jusqu'à mettre

¹¹⁷⁷ En partie initiés par Jean Jaurès et qui trouveront leur apogée lors de l'entre-deux guerres, avec Le Front Populaire.

¹¹⁷⁸ HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, op. cit., p. 55.

fin, selon Catherine Naugrette, à « l'utopie de l'art¹¹⁷⁹ ». Ainsi est-ce tout un système de valeurs et de représentation qui est engagé et qui trouve en partie sa réponse dans le développement du théâtre postdramatique, que nous avons déjà tenté de rapidement définir¹¹⁸⁰.

Pourtant, et pourtant... il nous semble que ce constat, relativement pessimiste (ou fataliste, c'est selon) peut être dépassé grâce à une nouvelle génération de dramaturges qui, en ayant conscience de ces différents antécédents historiques, ne s'en servent pas moins pour développer une esthétique neuve. Celle-ci est drainée par l'espoir d'une nouvelle forme d'utopie qui s'adresse à celles et ceux qui ouvrent une pièce ou franchissent les portes d'un théâtre. En ce sens, se dessinent les nouvelles trajectoires d'un théâtre francophone contemporain, désireux de s'extraire de l'ère postmoderne afin de prôner un contre-discours, résolument utopiste et croyant en une humanité pas tant réconciliée ou consolée, que porteuse d'espoirs et de luttes prochaines. D'ailleurs, pour Jean-Pierre Sarrazac, le théâtre à son mot à dire. Depuis l'aube des temps, nous rappelle ce dernier, l'espace théâtral est le lieu du possible, mais cette définition n'échappe pas à la création contemporaine, et ses réflexions nous en convainquent : « J'avancerai que le théâtre est le lieu de l'invention des possibles : que les possibles représentent l'horizon utopique sur lequel se découpent les dramaturgies d'aujourd'hui.¹¹⁸¹ » Notons l'emploi du verbe « être » qui démontre *l'essence* même du geste théâtral : il est l'espace où tout se crée, et notamment l'espoir, afin de faire naître de nouveaux imaginaires chez les humains, de mettre sous leurs yeux, précisément, de nouveaux « possibles ». Car le substantif « invention » est également à souligner en ce que le théâtre retrouve son rôle poétique, au sens étymologique du terme : il est une *poïésis*, c'est-à-dire une création. Il produit une projection qui échappait jusqu'alors aux autres humains, et les invite à

¹¹⁷⁹ NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés*, *op. cit.*, p. 158.

¹¹⁸⁰ Nous pouvons d'ailleurs à cette occasion relire les propos de Muriel Plana, qui affirme à son tour : « Les explications historiques sont bien connues : *le politique*, en lui-même, s'est vu fragilisé par l'effondrement des utopies socialistes, la conviction qu'il n'y a plus d'alternative au système capitaliste mondialisé, sinon peut-être religieuse, la crise de la démocratie, de la médiation et de la représentation, le renoncement à l'idée de progrès social, la critique antirationaliste du totalitarisme, le renforcement de l'individualisme dans la société de masse [...], le repli sur les valeurs bourgeoises et privées [...], et l'avènement de la pensée postmoderne. », PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique*, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁸¹ SARRAZAC, Jean-Pierre, « Écritures dramatiques contemporaines : le jeu des possibles », in *La Littérature : réserve de sens, ouverture de possibles*, JEAN, Florence, RENARD, Marie-France (dir.), Presses de l'Université Saint-Louis, Bruxelles, 1999, p. 79-91. Article consulté en ligne : <https://books.openedition.org/pusl/19753?lang=fr>

modifier leurs schémas de pensée. Dès lors, le caractère utopique d'une œuvre n'est pas défini par sa fixité mais plutôt par la pluralité de ses approches¹¹⁸².

Nous observons alors, au XXe et au XXIe siècles, une réelle « machine utopique » chez une partie des dramaturges, dont Wajdi Mouawad est d'ailleurs le dépositaire, voire le fondateur. Car, après l'ère du postmodernisme, est advenu un théâtre fort de sa capacité à décupler les possibles et les imaginaires des spectateur.trice.s, comme s'il restait encore la nécessité de sauver quelque chose de notre époque :

« Cependant, la post-modernité semble lasse d'elle-même et frappée d'obsolescence à son tour. Et l'utopie passée revient à la surface de façon lancinante... À force de constater notre double incapacité à problématiser l'échec et à liquider complètement la nostalgie de l'utopie marxo-brechtienne, la tentation fait son chemin de revisiter cette utopie pour en sauver quelque chose.¹¹⁸³ »

Force est ici de constater qu'une partie du théâtre contemporain décide de faire naître de la catastrophe et du déchirement de l'Histoire de nouveaux possibles. Sabbé l'affirme en tout cas, dans *Littoral*, lorsqu'il dit à Wilfrid : « SABBÉ. [...] En enterrant ce corps, nous sommes sur le point de retourner à la vie. Demain, nous nous remettons en route, nous longerons le littoral jusqu'à la prochaine ville, puis jusqu'au prochain pays, puis, pourquoi pas, jusqu'au prochain continent. » (*L*, p. 134). Le marqueur temporel est important : l'espoir appartient à « demain », un futur proche qui correspond à une relative émancipation, pour les personnages, de leur passé. « Demain » est le symbole d'une renaissance et d'une volonté de se remettre en marche, en mouvement, comme pour signer ce désir d'affranchissement du passé. Les verbes d'action en témoignent : « se remettre en route », « longer » ; pour ne pas dire explorer, se déplacer, marcher... tant de verbes chers au dramaturge. Le constat est similaire dans une pièce comme *Tous des oiseaux* où Eitan et Wahida se prennent au jeu de l'espoir utopique, malgré leur rupture. Ces derniers se métamorphosent, symboliquement, en deux « oiseaux quantiques, à la fois là-bas et ici, [...] et qui volent toujours au midi des deux mers. » (*Tdo*, p. 72). Le mouvement traduit là aussi cette impossibilité, pour les héritier.ère.s, de se contenter d'une fixité tout à la fois identitaire et géographique. L'espoir utopique, ou, du moins celui en un monde

¹¹⁸² Il y aurait alors une pluralité de théâtres « utopiques » et tous ne défendraient pas, bien sûr, les mêmes idéaux. Nous en revenons au constat qu'avait, d'une certaine manière, émis le chef de file du naturalisme et rappelé par Robert Abirached : « Arrivé là, force est de rejoindre le constat que faisait Émile Zola, pour qui le théâtre n'existait pas, tandis qu'en revanche *tous* les théâtres étaient aussi légitimes les uns que les autres. » ABIRACHED, Robert, « Le jeu des possibles », *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, Études théâtrales, n°56-57, Joseph Danan (dir.), 2013/1-2, p. 165.

¹¹⁸³ *Ibid.*

meilleur, ne peut se faire que par le biais d'une posture existentielle renégociée. En ce sens, les personnages regardent dans une autre temporalité – celle du futur – et se soumettent à des logiques de déracinements géographiques, cette fois-ci choisis et volontaires. Le théâtre contemporain s'ouvre ici sur dramaturgie non plus de l'avant mais de l'après catastrophe, et c'est justement sur les fondements de l'horreur que vont naître les espoirs de demain. Cela se nomme, selon les dires de Jean-Pierre Sarrazac, « l'hétérotopie » chez un philosophe comme Michel Foucault, en ce que l'art et la fiction, en ce qui nous concerne, seraient une manière de créer de nouveaux espaces hybrides, ouvrant de nouvelles temporalités pour celui ou celle qui observe¹¹⁸⁴. Nous choisirons plutôt les expressions de « *dramaturgie utopique* » ou de « *dramaturgie des possibles* », quant à l'œuvre de Wajdi Mouawad, qui semblent caractériser au mieux sa démarche. En effet, celui-ci souhaite amener, grâce à ses fables, un dialogue entre l'œuvre et son époque pour faire advenir de nouveaux imaginaires et de nouveaux espace-temps, encore non advenus, bien sûr, mais qui forment chez les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s une nouvelle « grille » de compréhension du réel, celle où, enfin, un monde meilleur deviendrait possible. Les dernières paroles d'Antigone, dans *Les Larmes d'Œdipe*, confirme cette hypothèse, en lançant : « Entame ta route, étranger, et n'éveille plus le deuil. » (*Les Larmes*, p. 41) C'est à nous autres, membres du public ou lecteur.trice.s que s'adresse la fille d'Œdipe, nous enjoignant de ne plus « éveiller le deuil » et de prendre la route après avoir « définitivement clos l'histoire ». Cette dernière tirade incarne cette « dramaturgie des possibles » car tout, après la représentation / la lecture, peut être pensé et imaginé. La mort, évoquée ici par la mention du « deuil », est enfin dépassée. Il appartient donc à cette nouvelle communauté d'humains, réunie autour de la réécriture du mythe sophocléen, de saisir cette chance que lui offre l'art pour rêver d'une société nouvelle par l'entremise de l'acte théâtral. Encore une fois, nous tenons à dégager ce propos de toute naïveté. Cette hypothèse n'est pas tautologique et encore moins absolue, et elle n'efface pas les siècles de barbarie et de scepticisme qui ont, à bien des égards, ébranlé l'humanité. Elle tente plutôt de trouver de nouveaux chemins, fondés sur un contrat artistique et moral entre le dramaturge et son public, et qui reposerait sur ce dialogue autour de l'œuvre d'art et de son déploiement. En effet, lorsque nous assistons aux tragédies de la filiation mouawadienne, nous acceptons, implicitement, de croire à ce qui nous est raconté. De la même manière, en écrivant, l'artiste fait le vœu de nous livrer

¹¹⁸⁴ *Ibid.*

non pas *sa* vision du monde, subjective et qui serait incontestable, mais une vision parmi tant d'autres, qui traduit peut-être ses espoirs et ses rêves, mais qui nous invite également à donner la parole aux nôtres. Ici se forme l'un des enjeux de son théâtre, dont l'interprétation est libre pour chacun.e, mais qui nous laisse espérer et rêver en un monde qui échapperait à la catastrophe capitaliste et écologique qui se déroule sous nos yeux. La langue devient le moteur de cette utopie, elle la charrie avec elle, la déploie et nous la présente, dans toute sa force et sa capacité de bouleversement. Elle crée en somme ces rêves éveillés, ceux dont nous parle Olivier Py dans son dernier édito pour le Festival d'Avignon, dans lequel il distingue « la foule », bercée par l'hyperconsommation et les querelles faciles et le Peuple qui, lui, est guidé par la force de ses idéaux :

« [...] la légitimité de lutter pour ses droits et pour les droits des autres, c'est le Peuple, le savoir inébranlable que la dignité vient de la culture et de l'éducation, c'est le Peuple, la compassion, l'empathie, la générosité pour ceux qui souffrent, pour ceux qui ont encore moins que soi, c'est le Peuple, le soulèvement sans orgueil contre l'injustice sociale, c'est le Peuple, la volonté de vivre avec les autres sans leur demander d'abdiquer leur vérité, c'est le Peuple [...].

C'est cela le théâtre populaire, la connaissance de ce désir du peuple d'être plus grand que les étiquettes qui lui sont collées sur le front. Il n'y a pas de Démocratie, il n'y a pas de Liberté, il n'y a pas d'Égalité, sans l'éducation et la culture. Ceux qui ne reconnaissent pas cela excluent le peuple de tout espoir de vie meilleure, de toute possible Fraternité. Ce sont tout simplement des salauds et ils ne le savent pas toujours. [...]

Finalement tout se termine toujours par « il était une fois... », c'est-à-dire par la possibilité de raconter encore. Quelque chose finit et quelque chose commence et entre les deux la jeunesse cherche les mots qui donneront Sens à son combat.¹¹⁸⁵ »

Alors, si tout se « termine toujours par « il était une fois... » », c'est parce que nous pouvons croire, collectivement, en de nouveaux possibles, multiples et pluriels, comme le rappelle le directeur artistique dans le premier paragraphe de cet extrait. Il n'est pas question d'imposer une pensée dogmatique mais de laisser penser celui ou celle qui lit et de lui offrir, par le biais de l'art et de la culture, la possibilité de construire ses propres utopies, qui sont tout à fait compatibles avec les principes républicains et démocratiques. Car rêver d'utopie, c'est précisément croire en une société meilleure, tout en réaffirmant les principes d'égalité, de fraternité et de liberté. Rêver d'utopie, c'est surtout combattre des « salauds » qui s'échinent à faire de la culture un espace des marges, séparé du quotidien et des réalités. Rêver d'utopie, c'est résister contre l'ordre bourgeois qui participe à la pérennité d'une économie capitaliste néfaste aux humains, à leur

¹¹⁸⁵ Édito d'Olivier Py pour la 76^{ème} édition du Festival d'Avignon. Ressource en ligne : <https://festival-avignon.com/fr/actualites/il-etait-une-fois-196541>

environnement social et politique et à la planète. Rêver d'utopie, c'est bien sûr se confronter à ce « présent qui déborde », pour reprendre le titre du spectacle de Christiane Jatahy, mais pour en extraire de nouvelles propositions, de nouveaux imaginaires fondés sur une humanité entièrement repensée.

Nous le savons, enfin : jamais les menaces n'ont été aussi présentes qu'en notre siècle. Les crises géopolitiques se multiplient, jusqu'au cœur de l'Europe et de l'Occident, les droits sociaux s'amenuisent, le corps des femmes est par exemple de nouveau confronté aux diktats patriarcaux pro-IVG aux États-Unis. La crise écologique laisse entrevoir un futur obscur et inquiétant. De ce fait, que peut donc le théâtre dans cette machine folle qu'est l'avancée du temps et la marche de l'Histoire ? D'aucuns pourraient dire « rien », tandis que d'autres résisteraient, encore et toujours, pour affirmer que le théâtre et, plus généralement, l'art seraient *a contrario* un premier pas possible dans la résolution de ces conflits ou de ces crises. La création théâtrale, en tout cas, paraît être ce qui, tout en nous laissant un pied sur terre, nous conduit vers nos propres désirs, individuels ou collectifs, et nos projections pour une humanité potentiellement meilleure ou, du moins, qui peut encore nous faire rêver¹¹⁸⁶. Et c'est à partir de ces constats que nous avons décidé d'orienter notre propos. Nous prônerons l'idée d'un théâtre qui s'inscrit dans la multiplication des possibles, devenant alors « un lieu et un temps pour se refaire des forces.¹¹⁸⁷ » Cet espace, celui de l'utopie, matérialisé dans le texte comme sur scène, s'autorisera tout pour convaincre les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s d'aller vers ce qui n'a pas encore été réalisé. Ce sont d'ailleurs sur les mots d'Edouard Glissant que nous terminerons ce propos, qui définit l'utopie de la manière suivante :

« L'Utopie n'est pas le rêve. Elle est ce qui nous manque dans le monde. Voici ce qu'elle est : cela, qui nous manque dans le monde. Nous sommes nombreux à nous être réjouis que le philosophe français Gilles Deleuze ait estimé que la fonction de la littérature comme de l'art est d'abord d'inventer un peuple qui manque. L'Utopie est le lieu même de ce peuple. Nous imaginons, nous essayons d'imaginer ce qu'il en serait si nous ne pouvions pas inventer *cela*, quand même nous ne saurions dire

¹¹⁸⁶ Il y a là aussi une précision à faire. Mon « utopie » ne ressemblera certainement en rien à celle de mon voisin de siège. C'est aussi en ce sens que le théâtre démultiplie les possibles : ils sont propres à chacun.e, sont régis par les désirs individuels mais aussi collectifs puisque nous pouvons espérer, malgré tout, que les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s se laissent convaincre par une soif d'égalité et de justice après avoir côtoyé les textes du répertoire contemporain qui, pour sûr, se refuseraient d'appeler à la haine. En tout cas, les ambitions de la création mouawadienne sont davantage tournées vers une pacification des relations humaines et vers une lutte contre les discriminations.

¹¹⁸⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre, « Écritures dramatiques contemporaines : le jeu des possibles », *art. cit.*, consulté en ligne : <https://books.openedition.org/pucl/19753?lang=fr>

ce qu'est cela, sauf que nous savons qu'avec ce peuple et ce pays peuplé nous serions et nous sommes plus près du monde, et le monde plus près de nous.¹¹⁸⁸ »

Il est confortable de constater que de Gilles Deleuze à Olivier Py, en passant par Edouard Glissant, la notion d'utopie peut se penser à travers celle, plus large et plus pragmatique peut-être, de « peuple ». D'ailleurs, ce peuple c'est aussi celui des héritier.ère.s, à l'échelle de la fiction mouawadienne, qui se remet en marche après avoir résolu la quête de ses origines et renouer le dialogue intergénérationnel. Il fonctionne comme une communauté retrouvée, prête à « réapprendre à avaler sa salive [... et à] reconstruire l'histoire. » (*I*, p. 130) Ce peuple donne exemple et nous invite à suivre son chemin pour, à notre tour, apprendre à reconstruire notre propre histoire. Ainsi, penser la multiplication des possibles dans l'espace théâtral, c'est favoriser la formation d'un nouveau collectif et rendre possible la métamorphose du corps social. Dès lors, nous tenterons d'analyser la manière donc Wajdi Mouawad lui-même œuvre, dans sa création, pour construire cet idéal en mouvement, à présent tourné vers la reconfiguration de nos cités et de nos rapports au monde.

III.2. « Décoloniser les imaginaires » à l'aune des filiations

Nous l'avons déjà souligné dans la deuxième partie de cette thèse, le théâtre du dramaturge libano-qubécois est essentiellement tourné vers l'altérité. C'est notamment dans ce geste, qui consiste à faire entrer l'autre, celui ou celle qu'on ne connaît pas, dans la fable et sur scène que peut s'opérer un renouvellement des imaginaires et la construction de nouvelles utopies. En effet, la création mouawadienne vise à « décoloniser les imaginaires », expression que nous empruntons à Margaux Eskenazi qui, lors de l'entretien qu'elle nous a accordé aux côtés d'Alice Carré, avançait le fait suivant :

« Une autre réponse, peut-être, est qu'on veut, comme l'a déjà dit Alice, décoloniser les imaginaires ; dans le sens où, en fait, il nous semble très important de dire que la couleur, la race, le sexe / le genre font sens, parce qu'une femme noire n'est pas une femme blanche, un acteur noir n'est pas un acteur blanc, un acteur arabe n'est pas un acteur noir, etc. Mais des fois, ça fait sens, d'autres fois non, et ça, ça nous importe.¹¹⁸⁹ »

¹¹⁸⁸ GLISSANT, Edouard, NOUDELMANN, François, entretien dans l'émission « Les vendredis de la philosophie », France Culture, le 10 avril 2009. Ces propos sont aussi lisibles en ligne, sur le site officiel de l'écrivain antillais : <http://www.edouardglissant.fr/utopie.html>

¹¹⁸⁹ Voir annexe 15.

La metteuse en scène soulève ici des problématiques qui agitent depuis quelques années maintenant la scène francophone. Si une partie du théâtre contemporain souhaite en effet participer à « la décolonisation des imaginaires », c'est car la scène doit être le lieu d'une réflexion sur le corps et l'histoire des comédien.ne.s et/ou des personnages, reflets directs des idéologies dominantes en Occident. Cette partie du monde, nous en avons conscience, a étendu un empire colonial à l'échelle internationale et si, aujourd'hui, les processus d'indépendance et de décolonisation ont presque tous été menés à leur terme ; il n'en reste pas moins que des fractures demeurent sensibles, à commencer dans l'Hexagone. Ce que soulève alors Margaux Eskenazi est que les colonisations et, ensuite, les guerres d'indépendance, sont au principe de processus d'exclusion politiques, mais aussi sociaux et culturels, auquel le théâtre n'a pas forcément su faire face. Une partie de la population française, aujourd'hui, se trouve donc toujours victime d'invisibilisation, tant à cause du genre que de la couleur de peau ou des origines, jusque dans le rang même de nos institutions culturelles publiques. Si toutes ces discriminations ne sont pas liées aux processus coloniaux, il n'en reste pas moins qu'une prise de conscience est demandée par toute une nouvelle génération d'artistes qui finit par exiger, bon an mal an, une avancée sans doute « utopique » sur ces questions. Il faudrait, en ce sens, laisser une place plus importante aux femmes, sur scène – sans les sexualiser ou les enfermer dans des rôles périphériques ou sexistes –, mais aussi aux personnages et aux acteur.trice.s non-blanc.he.s, qu'ils/elles soient d'origine africaine, maghrébine, arabe, etc. Car, comme l'avoue Sylvie Chalaye dans son dernier essai, « le théâtre reste encore une citadelle inaccessible aux acteurs et actrices non blancs, et tout particulièrement le théâtre public.¹¹⁹⁰ »

À qui la faute, dès lors, pourrait-on dire ? Tâchons rapidement d'esquisser les rapports entre le théâtre et la question de la « race », ou, en tout cas, de l'inclusion d'acteurs et d'actrices racisé.e.s en son sein. Pour cela, il faut établir le constat suivant : ces problématiques ne sont apparues que tardivement au Québec – région dans laquelle commence à se former Wajdi Mouawad. De plus, elles sont en fait initiées par les grands penseurs de la Négritude : Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire mais aussi, plus tardivement, Frantz Fanon et James Baldwin, dont le regard est davantage porté sur les États-Unis, état voisin du Canada. Ce sont donc ces écrits, contestataires et profondément anticoloniaux qui vont faire vibrer la littérature québécoise de cette époque, comme

¹¹⁹⁰ CHALAYE, Sylvie, *Race et théâtre. Un impensé politique*, op. cit., p. 18.

l'affirment Michel Buron, François Dumont et Elisabeth Nardout-Lafarge, à propos, tout d'abord, de la poésie :

« Certains la comparent à la poésie de la négritude qui a émergé, à partir de la Seconde Guerre mondiale, dans les pays antillais ou africains marqués par la décolonisation, notamment *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Quelques écrivains de la Révolution tranquille associent le thème de la négritude à celui de l'aliénation canadienne-française. Paul Chamberland écrit par exemple : « je suis cubain yankee non je suis nègre je lave les planchers dans un bordel du Texas » (*L'afficheur hurle*). Paul-Marie Lapointe juxtapose, de son côté, les figures du nègre et de l'Amérindien : « abénaki maya nègre de birmingham » (*Pour les âmes*).¹¹⁹¹ »

Nous remarquons aisément la perméabilité des luttes entre les Antilles, l'Afrique noire et le Québec. Certes, les processus de domination et de colonisation ne sont pas les mêmes, et les problématiques qui en découlent non plus, mais des corrélations peuvent être relevées et les situations se superposent les unes aux autres, ce qui permet à des écrivains comme Paul-Marie Lapointe de forger une poésie hybride sur le plan thématique. Elle s'inspire alors de la figure du « nègre » et de l'Amérindien qui, tous deux, sont en posture de dominés. C'est un héritage de lutte que transmettent progressivement les grands poètes de la Négritude à celles et ceux qui, à l'autre bout du monde, sont aussi victimes de la domination blanche, et qui essaient de s'en extraire. Le théâtre n'échappe pas à cette règle, puisque dès 1945, il ébauche une réflexion relative au fait colonial. Ce mouvement « de décolonisation passe, chez les deux communautés [anglophone et francophone], par une normalisation progressive de la référence nationale¹¹⁹² », nous dit alors Gilbert David. Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons précédemment dit sur l'orientation politique du théâtre québécois, qui se dessine dans l'après-guerre, mais nous savons qu'elle est en partie insufflée par une affirmation du joual qui, en devenant une langue « d'amarrage » pour de nombreux dramaturges, réaffirme par-là son autonomie et son indépendance. Le théâtre québécois acquiert alors ses lettres de noblesse, très progressivement. Ajoutons que ces évolutions sont sensiblement les mêmes en France, puisque les luttes de décolonisation secouent le pays. Jusque dans les années 70 environ, certains artistes et metteurs en scène militent pour une « utopie théâtrale babélique¹¹⁹³ », à l'instar de Jean-Marie Serreau, qui s'échine à intégrer des acteur.trice.s de toutes origines à ses distributions. C'est aussi le cas de la Compagnie des Griots voire d'Antoine

¹¹⁹¹ BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 371.

¹¹⁹² DAVID, Gilbert (dir.), *Le théâtre contemporain au Québec (1945-2015)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 35.

¹¹⁹³ CHALAYE, Sylvie, *Race et théâtre. Un impensé politique*, op. cit., p. 42.

Vitez qui proposent des plateaux multiculturels, ouverts à l'altérité et au Tout-Monde¹¹⁹⁴. Pourtant, ces efforts ne pourront suffire et la fin des Trente Glorieuses amène avec elle la chute des illusions :

« [...] les discours politiques nationalistes qui expliquent le chômage par l'immigration s'installent et trouvent un écho ordinaire dans les médias. Les reportages télévisuels qui traitent de l'immigration convoquent systématiquement Noirs et Maghrébins. Les acteurs ethnicisés commencent alors à incarner l'image de l'étranger, du travailleur immigré. [...] La conséquence est simple, l'acteur noir incarne l'immigré, l'étranger et il commence à faire signe dans les distributions.¹¹⁹⁵ »

Sans surprise, et à l'image de la société et des tendances électorales de ces dernières années, les dynamiques d'exclusion, plutôt que de diminuer, progressent de manière exponentielle. Comme le soulève très bien Sylvie Chalaye, les programmes télévisuels et les canaux d'informations en continu saturent nos imaginaires, au point de les enfermer dans des discours rétrogrades qui voient dans l'immigration un danger pour notre société. Ce qui paraît finalement regrettable est que le théâtre public fait également le jeu de ces discriminations, oubliant son rôle d'éveilleur de consciences et d'humanisme. C'est pourtant en un autre théâtre que nous croyons et que nous tenterons de défendre ici, notamment avec la création de Wajdi Mouawad, qui, plutôt que d'essayer de charrier et d'agiter « la foule » (pour reprendre la précédente métaphore d'Olivier Py), tente surtout de convaincre et de persuader le « Peuple » d'autres potentialités, moins ostracisantes et plus justes. Il semble dresser de nouveaux idéaux, cette fois-ci ouverts à l'autre, et qui s'engagent pleinement dans la « décolonisation des imaginaires ».

Pour ce faire, le motif des filiations paraît être une porte d'entrée privilégiée pour le dramaturge libano-québécois. Revenons rapidement aux textes avant de porter notre attention sur la question des plateaux, car il semble que la déconstruction des stéréotypes ne se joue pas que dans des distributions variées et plurielles. Les personnages peuvent aussi être les vecteurs d'une « refonte » de nos imaginaires. Dès lors, rappelons que la quête des origines provoque un déplacement géographique. Certaines pièces font l'économie du nom du pays dans lequel les personnages voyagent (c'est le cas de *Littoral* ou d'*Incendies*, par exemple), tandis que d'autres les mentionnent expressément (*Tous des oiseaux* ou *Sœurs*, pour ne citer qu'elles). Toutefois, et dans chacune des créations, ce déplacement amène à la rencontre de l'autre et, ainsi, à celle ou celui qui est différent

¹¹⁹⁴ Il est inutile ici de faire l'inventaire de celles et ceux qui se sont battu.e.s pour un théâtre de l'inclusion, et nous renvoyons dès lors à l'essai de Sylvie Chalaye qui en propose une liste conséquente et porteuse d'espoir.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 46-47.

et avec qui le personnage va pourtant devoir se construire. Prenons par exemple le cas d'*Incendies*, relativement révélateur, et portons en premier lieu notre regard sur les choix patronymiques. Nous avons d'une part Jeanne et Simon, les deux jumeaux, qui vivent dans un pays qui correspondrait à nos représentations de l'Occident – la scène d'exposition met en place une topographie relativement significative, avec la mention des « voitures et [du] centre d'achats » (*I*, p. 13), le « bureau [qui] donnait sur l'autoroute » (*I*, p. 13), etc. – et leur mère, Nawal Marwan, qui vient d'un « pays [où] il ne pleut jamais » (*I*, p. 15), comprenons par-là un pays du Sud ou un pays méditerranéen, sans doute un pays du Proche ou du Moyen-Orient. Dès les premières pages d'*Incendies*, Wajdi Mouawad introduit implicitement une « binarité » géographique qui, nous nous en doutons, va autant séparer les personnages que tenter de les rapprocher. Cette tension / torsion entre Occident et Orient amorce déjà une volonté de décoloniser les imaginaires en mettant sur un même plan deux aires géographiques éloignées mais qui ont pourtant des liens entre elles, par les déplacements des *dramatis personae*. Cette volonté de déconstruction trouve son apogée à la fin de la pièce, lorsque les héritier.ère.s changent instinctivement d'identité, après s'être aperçus qu'ils sont nés dans le pays de leur mère, et non dans le Nord, comme ils le pensaient : « NAWAL. J'ai besoin de tes poings pour briser le silence. Sarwane est ton véritable nom. Jannaane est le véritable nom de ta sœur. Nawal est le véritable prénom de ta mère. » (*I*, p. 106) La triple répétition du groupe nominal « le/ton véritable nom » accentue ce changement d'identité soudain et figure, pour les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s, ce télescopage des cultures au sein même des personnages. Ces derniers sont une manière de démontrer, d'une part, les violences de l'Histoire et leurs conséquences sur l'éclatement généalogique de la famille Marwan, mais surtout, d'autre part, le fait qu'il est possible de vivre avec deux identités distinctes, même si dernières proviennent de deux régions géographiques *a priori* opposées. Déconstruire et décoloniser les imaginaires, dans ce cas précis, c'est amener, dans le texte occidental, des sonorités venues de l'Orient, mais aussi ses représentations et sa langue, l'arabe, qui apportent une profondeur à notre réflexion, un autre horizon afin d'accueillir l'autre non plus comme un.e ennemi.e mais plutôt comme une partie de soi-même, à l'image d'une fraternité ou d'une sororité retrouvée. Le constat est le même dans *Sœurs* ou *Tous des oiseaux* qui introduisent à leur tour des personnages « racisés ». Ils le formulent d'ailleurs explicitement, à l'image de Wahida qui, après avoir expliqué à Eitan qu'elle a cherché, pendant des années, à se « débasanisée » (*Tdo*, p. 70) pour ressembler aux « standards » américains, finit par vouloir retourner à « ça », c'est-à-dire à son

arabité, à cette identité qu'elle a toujours cachée et sur laquelle elle souhaite à présent lever le voile. De nouveau, cela n'introduit pas réellement une rupture, mais plutôt un rapprochement des personnages et des cultures, ainsi qu'une abolition des rapports de force ou de domination. En effet, il n'existe plus Wahida la dominée, car « originaire » d'Orient, et Eitan le dominant puisqu'occidental¹¹⁹⁶, non, il existe deux personnages, deux « oiseaux quantiques, à la fois là-bas et ici » (*Tdo*, p. 72), se tenant côte à côte dans la pièce, enfin réunis, bien que définitivement séparés, dans leurs identités retrouvées. D'ailleurs, celle qui était l'ennemie de la famille devient finalement son adjuvante, puisque Wahida aide David, le Juif devenu Arabe, à retrouver son chemin dans le creux de sa langue maternelle¹¹⁹⁷. En ce sens, le motif des filiations sert à décoloniser les imaginaires en renégociant, au sein même de la pièce, les rapports entre Orient / Occident et en formant cette nouvelle « utopie », que nous espérons en marche, à savoir celle d'une cité consciente de son cosmopolitisme et désireuse de créer une société du Tout-Monde, pour reprendre les termes glissantiers, où les cultures se créoliserait, se métisseraient dans une humanité refondée et, il faut le réaffirmer autant que nécessaire, ouverte aux principes d'altérité.

Ces éléments nous autorisent à inscrire Wajdi Mouawad dans ce qu'on pourrait nommer le théâtre postcolonial. Selon Jean-Marc Moura, l'écriture postcoloniale se réfère à « des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes.¹¹⁹⁸ » Ce raisonnement peut dès lors caractériser le théâtre du dramaturge libano-québécois qui réfute, comme nous venons de le voir, la bipolarisation des rapports humains, qui seraient la conséquence d'un monde fracturé en deux. À l'inverse, Wajdi Mouawad prône l'éloge d'un monde multipolaire, un espace des marges et des périphéries qui, lorsqu'elles côtoient les centres, forment de nouveaux partages, fondés sur une égalité des individus et des cultures. Il est essentiel, selon nous, pour le théâtre contemporain français et francophone de s'inscrire dans cette dynamique postcoloniale pour contredire, justement, les discours dominants que soulevait précédemment Sylvie Chalaye et qui favorisent, entre autres et malheureusement,

¹¹⁹⁶ Ce que Wahida résume en partie par les phrases suivantes : « WAHIDA. [...] Parce que tu es homme juif, et que je suis femme et arabe. Et que peut, dis-moi, la pauvre histoire des Arabes contre celle des Juifs ! » (*Tdo*, p. 70)

¹¹⁹⁷ Il en est de même dans *Sœurs*, pièce dans laquelle Layla Bintwarda, la Libanaise, et Geneviève Bergeron, la Canadienne, forment justement une nouvelle sororité métissée, qui vient contrefaire les stéréotypes et les discours dominants, qui tenteraient de nous convaincre qu'il est impossible de faire corps et société avec l'étranger.

¹¹⁹⁸ MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 10.

l'installation de mouvements d'extrême-droite et de populismes en Europe. L'art a sa responsabilité politique à tenir. Toutefois, nombreux.ses sont les dramaturges ou metteur.e.s en scène qui, aujourd'hui, fournissent « cet effort » et nous souhaitons en faire mention. Nous avons précédemment cité la compagnie Nova qui, avec des spectacles comme *Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre* ou *Le cœur fume encore* (et au TNP, en 2023, la pièce *1983*) effectuent cette visibilisation des corps minorés ou racisés¹¹⁹⁹. Il est aussi possible de faire écho à la pièce de Fabrice Melquiot, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, qui, à travers les personnages de Céleste et de Mourad, tient un discours précisément postcolonial en ce qu'il essaie de déjouer « le fonctionnement binaire des idéologies impérialistes » :

« CÉLESTE. Je suis noire dans un pays qui fondamentalement n'aime pas ça.
MOURAD. Je suis *un Arabe*. Tu vois. On partage la même intégrédésagrégation.
CÉLESTE. Je suis une femme, c'est pas un bonus. Femme, noire et fauchée. Mais gros seins et beau boulot. Une compensation. Au Salon de l'Auto, j'aurais ma petite existence décorative et tolérable. Pas de pot, j'ai du caractère. [...]»
MOURAD. J'ai l'impression que toute ma vie, elle est là aussi.
CÉLESTE. Où ça ?
MOURAD. Dans les mots. On n'est pas *puissants*, ni toi ni moi. T'as raison.
CÉLESTE. Et il faut revendiquer de ne pas l'être.¹²⁰⁰ »

Ce dialogue interpelle en ce qu'il déconstruit nos schémas de pensée. Si les termes de « colon » ou de « (dé)colonialisme » ne sont jamais employés¹²⁰¹, leurs conséquences, elles, le sont. L'emploi du néologisme « intégrédésagrégation », employé par Mourad, le prouve puisqu'il se veut comique en même temps que satirique. Il démontre certainement l'exigence des pays occidentaux, pour celles et ceux qu'on appelle communément, à tort, « les étrangers » de *s'intégrer* (vaste concept dont la définition nous échappe(ra) toujours...) ; alors que cette intégration contrainte semble provoquer l'effet inverse : la « désintégration », pourrait-on dire, des individus. Mourad met ainsi en exergue la situation conflictuelle et irrésolue dans laquelle il se trouve et qui fait de son existence une aporie, à savoir la volonté de rester lui-même dans un pays qui l'en empêche. Pourtant, et malgré tout, Céleste fait le vœu de cette utopie – qui, à l'échelle de la pièce échouera, Mourad se suicidant – de se refuser à justement devenir « puissants ».

¹¹⁹⁹ Travail que Margaux Eskenazi relie d'ailleurs, elle aussi, aux dynamiques d'héritage et de transmission : « Et je crois qu'on travaille aussi sur l'héritage. Ma question est la suivante : comment nous, jeunes d'une trentaine d'années, on pense l'héritage politique, l'héritage de lutte ? », voir annexe 15.

¹²⁰⁰ MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, *op. cit.*, p. 85-86.

¹²⁰¹ Là où Wajdi Mouawad prend, *a contrario*, la liberté de le faire de manière plus explicite : « LEAH. [...] 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. » (*Tdo*, p. 41)

Comprenons que les deux jeunes gens s'opposent à la reproduction des codes et des normes de domination. Ils résistent, peut-être, et enjoignent le public de le faire avec eux – notons à cet égard la tournure impersonnelle de la dernière tirade de Céleste, autant adressée à Mourad qu'à nous autres. Ils s'inscrivent à rebours d'un système qui voudrait scinder la population en deux groupes distincts : celle des dominant.e.s et celle des dominé.e.s. Le discours tenu ici tente de prouver l'inverse : il faut que chacun.e puisse trouver sa place dans un monde qui en serait conscient et qui refuserait les logiques de discrimination. Ces personnages se rapprochent alors de ceux de Wajdi Mouawad, qui encouragent une culture de l'échange, certes, mais aussi de l'égalité. Les propos de Wahida, que nous avons précédemment cités, le prouvent tout comme la nouvelle sororité qui s'installe entre Geneviève Bergeron et Layla Bintwarda dans *Sœurs*. Quelle que soient leurs origines, leur patronyme, les langues qu'elles utilisent, ces deux femmes s'abandonnent l'une à l'autre, apprennent à s'appivoiser et deviennent amies, comme pour nous prouver, d'une certaine façon, que l'espace d'une relation refondée correspond à la seule possibilité d'être « délivré de tout. » (S, p. 46) De la même manière, nous retrouvons cette volonté de décoloniser des imaginaires dans les pièces du répertoire francophone du Maghreb et du Machrek. Le motif des filiations semble à cet égard fondamental puisqu'il prône, à nouveau, le rapprochement de deux cultures. Dans *Le Dernier cèdre du Liban*, par exemple, Aïda Azgharzadeh fait se réunir Nassim et Eva autour d'une sépulture : celle de la mère d'Eva. La pièce se termine ainsi :

« NASSIM. T'es prête ?
Elle prend sa main.

EVA. Bhibik.
Elle se retourne vers les sirènes, laissant ses fantômes derrière elle.
Sur la tombe d'Anna, le cône d'un cèdre du Liban, intact.¹²⁰² »

Les deux héritier.ère.s se retrouvent enfin autour de la langue arabe, et en prononçant le mot « Bhibik » nous comprenons qu'Eva pardonne à sa mère. Elle a enfin compris son histoire et sait maintenant qu'elle se tiendra, à son tour, à la confluence de deux cultures et deux espaces géographiques : l'Orient et l'Occident. D'ailleurs, ses fantômes disparaissent tandis que le cèdre du Liban reste « intact ». La dialectique entre la disparition et la rémanence du motif libanais renforce cette idée. Le personnage est prêt à faire face à un futur quelque peu utopique, qui rend réalisable le rapprochement des cultures et les relations intergénérationnelles. Le constat est similaire dans la pièce du

¹²⁰² ASGHARZADEH, Aïda, *Le Dernier cèdre du Liban*, op. cit., p. 87.

dramaturge franco-algérien, *Je marche seul dans la nuit par un chemin mauvais*. Ici aussi, à la fin de la pièce, le rapprochement entre le grand-père Pierre, et le petit-fils, Gus est manifeste. Les deux hommes se sont compris après que chacun a pu s'exprimer et faire le récit de ses douleurs. C'est ainsi que Pierre a transmis sa mémoire de la guerre d'Algérie à son petit-fils, qui, pour dernière réplique, affirme :

« GUS. J'ai tellement insisté que l'été suivant
On y est allés avec mon père ma mère et ma sœur
C'était la première fois que j'allais en Algérie
Quand je suis descendu de l'avion
J'ai éprouvé une sensation de déjà-vu
Je reconnaissais tout
C'est vrai l'Algérie
C'est beau¹²⁰³ »

Dans cette pièce, comme dans les précédentes d'ailleurs, la fable retisse un lien entre deux (ou plusieurs) sociétés (et générations) qui semblaient *a priori* s'affronter. Ici, nous saisissons que les stigmates de la guerre d'Algérie n'ont pas permis à Pierre et à Gus de se rencontrer. Ils ont passé une vie l'un à côté de l'autre sans ne jamais pouvoir communiquer. Il aura fallu attendre la fin de l'existence du premier pour que la vérité jaillisse enfin. Mais cet aveu, au carrefour du « politique et du poétique », pour faire référence aux propos de Jean-Marc Moura, traduit surtout cette « scénographie postcoloniale » qui : « inscrit [...] l'œuvre dans le retour et le cheminement rétrospectif, non par nostalgie ou regret, mais pour faire jouer un passé (perdu et mythifié) contre un présent d'aliénation et/ou pour expliquer, voire orienter une situation actuelle et problématique.¹²⁰⁴ » Ces termes correspondent particulièrement bien à la volonté des tragédies de la filiation contemporaines : il s'agit de proposer un regard rétrospectif (qui répond à une double dynamique, puisqu'il est celui du ou de la dramaturge en même temps que celui des personnages) afin d'expliquer le présent, la situation dans laquelle chacun.e évolue afin d'éclairer la suite des événements. En ce sens, l'œuvre postcoloniale déploie sa réflexion sur trois temporalité bien distinctes – le passé, le présent et le futur – et vise à orienter, d'une certaine manière, le regard du public vers d'autres potentialités¹²⁰⁵. Nous sommes dès lors confrontés à un théâtre politique en ce qu'il tente

¹²⁰³ MADANI, Ahmed, *Je marche seul dans la nuit par un chemin mauvais*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 52-53. Cet épilogue n'est pas sans rappeler celui d'*ADN*, film de Maïwenn, réalisé en 2020. L'une des dernières scènes représente l'arrivée en Algérie de l'héritière, qui observe, de loin, ce pays qui est aussi le sien et qu'elle est maintenant prête à découvrir.

¹²⁰⁴ MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 144.

¹²⁰⁵ Il est utile de préciser que ce qui se déroule dans les fables a aussi lieu sur scène. En ce sens, si les personnages se déplacent sur plusieurs continents, les distributions des spectacles répondent à leur tour à l'appel du

de réorganiser et de refondre les discours dominants de nos organisations sociales, en nous interpellant et en exigeant de nous une conduite de « Peuple » éclairé. Les discours de Gus et d'Eva interpellent et laissent place à un nouvel imaginaire : celui d'une Algérie et d'un Liban retrouvés au cœur même de l'Occident. Les héritier.ère.s se nourrissent à présent de chacun.e de leurs identités, devenues plurielles et multiculturelles. Leur prise de conscience, qui rend fade toutes les dominations et tous les jugements de valeur, se meut même en une transmission nécessaire pour celles et ceux qui « viendront après » et qui pourront espérer être plus égalitaires, plus justes et plus humanistes jusqu'à créer, peut-être, une nouvelle solidarité : celle « des ébranlés ».

III.3. De « l'art de perdre » à l'art de vivre : pour une nouvelle « solidarité des ébranlés »

Le dernier enjeu de ce théâtre utopique se situe, nous semble-t-il, du côté de la représentation de la jeunesse au sein même des tragédies de la filiation. À ce propos, le constat établi par Wajdi Mouawad paraît relativement pessimiste. Ce dernier s'adresse en effet en ces termes à Sylvain Diaz, lors de leurs entretiens : « Je me suis toujours dit que chaque époque avait inventé une manière de tuer sa jeunesse.¹²⁰⁶ » Et, force est de constater que ce dernier n'a pas tout à fait tort, ne serait-ce qu'en observant l'Histoire du XXe siècle. Le dramaturge libano-qubécois, sur le mode de l'invective, s'adresse également de cette manière à celles et ceux qui sont venu.e.s l'écouter au théâtre Kantor, à l'École Normale Supérieure de Lyon :

« Et c'est un peu de ça dont il est question : c'est-à-dire moi, je viens d'une génération qui est née à la fin de la guerre du Vietnam, j'ai grandi pendant la guerre civile libanaise. Ensuite, il y a eu la guerre entre l'Iran et l'Irak, ensuite il y a eu la guerre en ex-Yougoslavie, ensuite le Rwanda, 40 000 morts par jour. Ensuite il y a eu le 11 septembre, ensuite les intifadas [...]. Et à un moment donné, vous vous dites : ok, Woodstock, baba-cools, on fume, on est à poil, mais c'est quoi le lien avec ce bien-être des parents ? Ça a donné quoi ? Ça a donné toute cette brutalité ? Toute cette violence-là ? Qu'est-ce qu'il s'est passé ? Qu'est-ce qui ne s'est pas transmis ? Pourquoi est-ce qu'au cours de la Première Guerre mondiale, on ne leur a pas dit : « Attention, la guerre c'est dangereux ! » ? Parce que quand même, ils ont été dix

multiculturalisme et du cosmopolitisme. Wajdi Mouawad, comme d'autres dramaturges contemporain.e.s, pose donc en acte l'inclusion des acteur.trice.s non blanc.che.s sur les scènes nationales. On retrouve alors, par exemple, Jalal Altawil (Syrie), Souheila Yacoub (Suisse) sur le plateau de *Tous des oiseaux*, ou encore Yuriy Zavalnyouk (Ukraine) ou Ralph Amoussou (France) dans *Fauves*. Espérons alors que cette volonté d'un théâtre ouvert sur les autres favorise le déplacement de nos imaginaires, d'ailleurs renforcé par la politique de certaines écoles supérieures d'arts dramatiques, comme celle de la Comédie de Saint-Étienne qui, par le programme « égalité des chances », vient également prolonger cette dynamique.

¹²⁰⁶ DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, op. cit., p. 100. Affirmation qu'il répétera d'ailleurs au micro de Léa Salamé, sur France Inter. Ressource en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=KRG9JJbmVsE>

millions à mourir, avec une moyenne d'âge de 22 ans. Pourquoi, aujourd'hui, ce n'est pas cela qu'on entend ?¹²⁰⁷ »

Comme à son habitude, l'artiste met en exergue son expérience individuelle avant de l'universaliser ou, du moins, de la recontextualiser dans un cadre historique plus large. Il déplore en effet le fait d'être né au sein d'une génération qui a connu une accumulation de guerres et de conflits meurtriers. L'emploi massif de l'adverbe « ensuite » va en ce sens et crée un effet de saturation, comme pour révéler la barbarie présente en cette fin de siècle. Ainsi, le dramaturge parvient à poser la question de l'héritage et de la transmission, car nous en revenons au sujet qui nous préoccupe, à savoir : comment « léguer » la brutalité et ses traumas ? Et, surtout, comment faire en sorte que le cycle de la violence prenne fin, si tant est que cela soit possible ? Car il semblerait que les victimes de ces excès de violence soient aussi les jeunes générations, celles et ceux qui, confronté.e.s au monde pourtant façonné par leurs parents ou leurs aïeux, se retrouvent en première ligne de front – sans que personne ne s'en inquiète réellement, comme le soulève la modalité interrogative qui clôture le propos de Wajdi Mouawad. Cette logique implacable, et donc tragique, ne cesse d'agiter le dramaturge mais aussi une grande partie des écrivain.e.s francophones qui dépeignent une jeunesse *a priori* désabusée ou, tout au mieux, résiliente, devant composer avec un certain « art de perdre ». Cette expression, que nous tenons du roman d'Alice Zeniter, autorise à faire mention de cette partie du dialogue entre Ifren et Naïma, à propos de la guerre d'Algérie, cette fois-ci :

« - Tous ceux dont je te parle, ils n'ont pas vraiment le choix d'être tiraillés. Au moment où ils naissent, l'Algérie dit « Droit du sang : ils sont algériens. » Et la France dit « Droit du sol : ils sont français. » Alors eux, toute leur vie, ils sont le cul entre deux chaises et de manière très officielle. Mais toi... ne joue pas à l'Algérienne si tu ne veux pas revenir en Algérie. Ça servirait à quoi ?

Elle se tait, apaisée, heureuse qu'il ait, lui, deviné ce qu'elle n'a pas pu dire à Mehdi et encore moins à Rachida : qu'elle n'avait pas – du moins pour le moment – envie de revenir.¹²⁰⁸ »

S'il n'est pas directement question ici de la guerre, comme dans les propos de Wajdi Mouawad, il en est du moins de ses conséquences. Le colonialisme a en effet provoqué l'émergence de guerres d'indépendance, dont les répercussions sont toujours aujourd'hui « ressenties » par les nouvelles générations. Alice Zeniter soulève par exemple la double appartenance nationale : celle, d'une part, du pays des ancêtres / des parents et celle,

¹²⁰⁷ MOUAWAD, Wajdi, « En compagnie de Wajdi Mouawad », rencontre au Théâtre Kantor, ENS de Lyon, 11 mai 2017. Ressource en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=PFc5eVLR-TA>

¹²⁰⁸ ZENITER, Alice, *L'art de perdre*, Paris, Albin Michel, 2017, p. 594.

d'autre part, du pays de naissance. À nouveau, si la jeunesse n'est pas sacrifiée sur l'autel des guerres mondiales ou confessionnelles, elle se retrouve toutefois tiraillée entre deux identités *a priori* inconciliables ce qui, d'une certaine manière, l'empêche d'exister complètement¹²⁰⁹. Une partie des artistes contemporain.e.s aspirent alors à sensibiliser les lecteur.trice.s / spectateur.trice.s à cette question de la jeunesse qui, du mieux qu'elle put/peut, a tenté de s'adapter à son époque.

D'ailleurs, nous voyons depuis quelques années le visage de cette jeunesse se métamorphoser. Partout dans le monde, de jeunes gens prennent la parole, publiquement, et dénoncent les comportements meurtriers de leurs aîné.e.s. Prenons-en pour preuve, très pragmatiquement, les très récentes prises de position de Greta Thunberg, la jeune militante écologiste suédoise, qui est devenue la porte-parole de toute une génération désireuse de se faire entendre. De la COP 24 à l'ONU, cette dernière martèle des discours alarmants qui, au nom de sa génération, exigent un changement de modèle politico-économique afin de limiter les effets du changement climatique. De la même manière, et de l'autre côté de l'Atlantique, X Gonzàlez quant à iel¹²¹⁰, rescapé de la fusillade de Parkland en février 2018, devient à son tour le symbole de cette jeunesse qui s'attaque à l'administration Trump et à la prolifération des armes aux États-Unis. S'il ne s'agit pas de dresser la liste exhaustive des prises de parole et des combats menés ces dernières années par les nouvelles générations, il est facile de constater leur progression – qui paraît salutaire. Dès lors, nous ne pouvons plus réellement faire le constat d'une jeunesse qui apprend à *perdre* (bien que cette formulation, telle que la pense Alice Zeniter, n'a rien de défaitiste ou de fataliste) mais qui désire plutôt *vivre*, devenir visible et être entendue là où on désirerait, pour en revenir aux propos de Wajdi Mouawad, la « tuer ». Par jeux d'échos, nous constatons aussi qu'une partie du théâtre contemporain propose une nouvelle représentation de la jeunesse. Nous assistons ici, à notre avis, à une relative héroïsation de cette dernière à travers les Arts, appelée de ses propres vœux par le dramaturge libano-québécois :

« Héroïsme et désobéissance vont ensemble, surtout face à la question de l'autorité, du cadre, de l'ordre et surtout quand on a vingt ans ! Une des choses les plus importantes qu'on ait pu me dire un jour, c'est : « Fais ce que tu veux, tu as vingt

¹²⁰⁹ La scène francophone contemporaine s'empare bien sûr de ces questions à l'instar de *Place*, de Tamara Al-Saadi, pièce dans laquelle le personnage est confronté à sa double identité. Cette scission est représentée dans le texte par le dédoublement patronymique de Yasmine, tantôt nommée « Yasmine 1 », tantôt « Yasmine 2 » ; là où les personnages de David et de Wahida, dans *Tous des oiseaux*, font aussi face à ce dédoublement qui se joue davantage dans la sphère linguistique, comme nous l'avons déjà démontré.

¹²¹⁰ Personnalité publique s'affirmant non-genrée. Cela explique notre emploi du pronom *iel*.

ans, tu es un héros, n'écoute personne ! » C'est une chose qu'on m'a dit et qui m'a libéré.¹²¹¹ »

Il n'est pas question de mettre en scène une jeunesse qui désobéit pour le plaisir de le faire ou pour entraver la construction d'un espace collectif. Au contraire, le dramaturge libano-québécois conseille aux jeunes d'aller au-delà de l'ordre qui leur est imposé afin de se libérer et de devenir les nouveaux héros (hérauts ?) de demain. Nous retrouvons la volonté d'affirmation de ces jeunes au sein des créations du dramaturge et cette progressive héroïsation se construit, dans ses textes, par le biais de deux dynamiques distinctes : ne se considérer, pour les héritier.ère.s ni comme les vaincu.e.s de l'Histoire, ni comme les vainqueur.e.s et, dans un deuxième temps, appeler à la construction d'une nouvelle solidarité, celle des ébranlés.

En effet, la plupart des tragédies de la filiation représentent des personnages qui, de toute évidence, sont plutôt jeunes ou appartiennent, en tout cas, à « l'extrémité » de leur généalogie. C'est par exemple le cas de *Littoral*, pièce dans laquelle Wilfrid est le dernier descendant de sa famille, ou de *Forêts*, où Loup doit remonter à ses origines, et qui, pour ce faire, mène sa quête sur près de huit générations. Toutefois, ces jeunes personnages sont présentés aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s sous la forme de nouveaux.elles héro.ïne.s contemporain.e.s, en ce qu'ils/elles, pour répondre aux propos de Wajdi Mouawad, s'affranchissent de l'interdit et font de leur désobéissance une manière d'amorcer un changement de monde et d'époque. Ils cherchent progressivement à bâtir les contours d'une nouvelle utopie où les rapports de domination seront abolis. Pour ainsi dire, personne n'entrera dans cette nouvelle époque en étant « vaincu.e » ou « vainqueur.e ». Si nous souhaitons en revenir à *Littoral*, nous pouvons observer plusieurs situations de désobéissance. Relevons par exemple le moment où Wilfrid, sous la proposition de son père tout de même, s'enfuit du salon funéraire (*L*, p. 46) ou encore lorsque Simone, par son chant, tient tête aux hommes de son village, incarnant à présent une jeunesse insoumise :

« SIMONE. Je chante, oui ! Je hurle ! Qui a dit à Saïd : « Saïd, tu ne peux pas aimer une fille comme Simone ? Qui a dit ça ? Qui lui a dit : « Saïd, tu aimes trop ? » Il ne savait pas ce que ça voulait dire « aimer trop », il ne savait pas ce que ça voulait dire « être loin de moi » ! « Puisque j'aime trop, alors je peux traverser le champ miné en

¹²¹¹ MOUAWAD, Wajdi, RICHEUX, Marie, « Wajdi Mouawad : « Le pire des cas nous fonde. » », émission « Par les temps qui courent », *art. cit.* Rappelons également à cet égard l'engagement de Wajdi Mouawad auprès des mouvements d'occupation du théâtre de la Colline, en mars 2021, par des étudiant.e.s qui tentaient de réagir à la fermeture des lieux culturels pendant la crise sanitaire. Cette démarche n'a pas nécessairement abouti mais démontre la sincérité du geste du dramaturge qui croit en un geste politique fort, initié par la jeunesse de notre pays.

courant », et il est parti comme un fou. « Saïd ! », j'ai hurlé, et lui courait ! Je voulais fermer les yeux, mais je les ai gardés ouverts pour rester avec lui jusqu'au bout, jusqu'au bout ! Arrivé au milieu du champ, il a explosé, feux, flammes et sang, comme un crachat lancé au visage cruel de sa vie !

Simone chante. » (L, p. 72)

Deux portraits de la jeunesse sont esquissés au sein de cette hypotypose. Celui, tout d'abord, de Saïd, l'amant transi prêt à sacrifier sa vie par amour mais aussi, en quelque sorte, par cette relative naïveté qui caractérise la jeunesse. Nous remarquons la force du registre pathétique utilisé ici par Wajdi Mouawad qui tente de développer l'empathie de son public en peignant l'innocence d'un personnage qui pensait pouvoir, justement par son amour, traverser un champ de mines (comprendons alors, métaphoriquement, la guerre) pour rejoindre sa bien-aimée. Or, il n'en est rien et cet espoir s'est mué, à travers la mort, en un « crachat lancé au visage cruel de sa vie ». Dès lors, comme si une transmission était possible entre individus d'une même génération, Simone s'emploie à chanter pour poursuivre ce combat : celui d'une jeunesse prête à désobéir pour prouver qu'elle a raison, d'une part, mais pour aussi démontrer qu'un autre monde est imaginable, voire réalisable. Les modalités interrogatives employées au début de sa réplique l'attestent et, sous la forme de questions directes totales, Simone révèle l'absurdité du raisonnement de ses aînés – la répétition de « qui a dit ça ? » signifiant en creux « qui a formulé cette aberration ? » l'exprime. En outre, le chant apparaît comme une façon de « reprendre » la parole, de s'affirmer de nouveau et de devenir l'héroïne, la porte-drapeau de toute une génération d'héritier.ère.s, qui cherchent inlassablement une direction à suivre. C'est d'ailleurs autour de Simone et de Wilfrid que les jeunes marcheur.se.s vont se solidariser, dans *Littoral*, pour aller jusqu'à ce rivage qui, s'il marque la fin une terre, promet aussi l'ouverture d'un autre espace, proche de la mer et près duquel tout paraît possible. Et si cette nouvelle communauté de jeunes nomades s'est tout d'abord construite autour d'une désobéissance, elle a aussi pour vertu de prôner l'égalité. Quels que soient leurs noms, leur genre et leur(s) origine(s), Wilfrid, Simone, Amé, Massi et Joséphine parcourent ensemble le pays d'Ismaïl et le déshabillent ensemble pour l' « emmerrer » et lui offrir une sépulture (L, p. 123). Ils s'aident, collectivement, et dessinent les contours de cette nouvelle utopie où, toutes et tous, sont devenu.e.s, pour reprendre les termes d'Énée dans *J'ai pris mon père sur mes épaules* : « De beaux perdants / De grands vaincus.¹²¹² » Car, perdants, ils le sont, bien sûr : Simone a tout perdu, au même titre que

¹²¹² MELQUIOT, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, op. cit., p. 149.

Joséphine qui tente de sauver les mémoires de son pays en consignait les noms des citoyens.ne.s dans ses bottins. Amé a commis un parricide et a assassiné son père tandis que Massi a vu le sien se faire assassiner, devant ses propres yeux. Wilfrid, quant à lui, n'a jamais connu sa mère et doit, au sein de l'épilogue de la pièce, faire ses adieux à son père. Ils et elles peuvent alors faire ce constat : ils sont « perdants », « vaincus », mais n'en demeurent pas moins « beaux » et « grands ». C'est dans cette double construction antithétique, presque oxymorique, que se révèle toute la force de la parole d'Énée qui, d'ailleurs, dans la pièce de Fabrice Melquiot, doit aussi faire face à la disparition de son monde, en partie incarnée par la mort de son géniteur. Les épilogues des pièces représentent ces personnages qui ont fait acte de résilience mais qui ont même dépassé cette condition : ils/elles sont prêt.e.s à proposer leur propre vision de la vie et s'engagent dans la construction d'un monde où les *perdants sont beaux* et où les *vainqueurs sont grands*. Les valeurs s'inversent et traduisent des rapports de domination qui ont perdu leur sens. La recherche de cet « idéal utopique » devient dans ces fables un moyen, pour ces dernier.ère.s, d'être finalement « plus près du monde, et le monde plus près d'[eux/elles] », pour revenir aux propos d'Edouard Glissant. Cette « sagesse¹²¹³ » qui s'explique par tout ce que les personnages ont traversé et appris pendant leur quête des origines, les conduit à aborder le rivage de nouvelles potentialités et est une manière, pour Wajdi Mouawad, de faire réfléchir son public. Car ce dernier assiste à la progressive enquête des jeunes héros.ines, à leur détermination de lever les silences de l'ascendance. Il observe la réparation de leurs traumatismes, qui aboutit, si ce n'est à la réconciliation ou à la consolation, au moins à l'espoir de pouvoir redéfinir nos conceptions de la cité et de notre organisation socio-politique. Pas de revanche, donc, ou de condescendance envers celles et ceux qui, pour ainsi dire, les ont précipité.e.s dans ce trou vertigineux de la quête mémorielle ; ils expriment plutôt ce farouche désir de refonder une collectivité utopique et humaniste, afin d'aller de l'avant et nous engager à le faire à notre tour. Nous terminerons cette réflexion par celle de Christiane Taubira qui écrit en ce sens, et très justement nous semble-t-il, dans *Murmures à la jeunesse* :

« C'est une faveur qui remonte du fond des âges et porte la mémoire du monde. Une génération peut éclairer le présent et offrir à la suivante de choisir l'épaisseur et les couleurs de son propre présent. Par les temps troubles et incertains soumis à des bouleversements ardu.s à lire, cette faveur se fait devoir.

¹²¹³ Et nous employons ce terme au regard d'Antigone, de Sophocle qui, déjà dans l'Antiquité, démontrait qu'elle était la condition *sine qua non* du bonheur : « LE CORYPHÉE. La sagesse est de beaucoup la première des conditions du bonheur. [...] Les orgueilleux voient leurs grands mots payés par les grands coups du sort, et ce n'est qu'avec les années qu'ils apprennent à être sages. » SOPHOCLE, *Tragédies complètes, op. cit.*, p. 129.

Génération ? « Chaque génération doit, dans une relative opacité, découvrir sa mission, l'accomplir ou la trahir », assenait Frantz Fanon, dans une époque où les damnés de la terre inspiraient réflexions, joutes et engagements.¹²¹⁴ »

Puissent donc nos nouveaux damnés de la terre, au sein des tragédies de filiation, nous enseigner à leur tour réflexions, joutes et engagements... pour un monde définitivement meilleur, utopiste et, répétons-le deux fois plutôt qu'une, essentiellement humaniste.

Enfin, nous constatons que ces jeunes générations font preuve d'une solidarité toute particulière, que l'on pourrait nommer celle « des ébranlés », en référence aux termes de Jan Patočka, par ailleurs lu et commenté à plusieurs reprises par Wajdi Mouawad lui-même. Selon le philosophe tchèque, l'homme sort « de la pré-histoire quand il abandonne les certitudes du sens commun généralement accepté, ce qu'on pourrait appeler la *doxa*, pour embrasser le questionnement perpétuel du sens.¹²¹⁵ » Pour mettre en relation ce propos avec notre objet d'étude, les jeunes générations ne parviendront à sortir de leur « pré-histoire » (comprendons par-là de leur passé opaque et qui n'a pas ou mal été transmis) qu'en quittant cet état d'incertitude pour devenir des sujets libres et éclairés, conscients de leur passé et prêts à affronter, à l'inverse, leur avenir. Cette conscience ou, pour poursuivre notre réflexion, cette « sagesse¹²¹⁶ » n'est alors possible qu'en se rendant compte que le monde qui les entoure est « à la fois factuel et factice, structuré principalement par le principe de contingence.¹²¹⁷ » Et c'est ce qu'il se passe chez Wajdi Mouawad, puisque Wilfrid et ses ami.e.s acceptent ce principe de contingence – celui, entre autres, de la guerre, qui les a privés de leurs parents – de la même manière que Wazzân enseigne à David, dans *Tous des oiseaux*, qu'il suffit de savoir dire « me voici » (*Tdo*, p. 85) plutôt que de tenter de s'affirmer par le biais d'une identité tronquée car réductrice. Comme les jeunes personnages le saisissent, la matrice du monde est mouvante et les individus doivent finir par s'y adapter. Le motif des filiations est d'autant plus intéressant ici qu'il apporte une réflexion philosophique aux créations théâtrales contemporaines. Il ne s'agit pas uniquement de vouloir construire une nouvelle cité, débarrassée des rapports de domination et de toute violence passée, mais aussi (et surtout) d'être en mesure de la *penser*, de lui donner une profondeur et une épaisseur en sachant

¹²¹⁴ TAUBIRA, Christiane, *Murmures à la jeunesse*, Paris, Philippe Rey, 2016, p. 9.

¹²¹⁵ JARDON-GOMEZ, François, *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 78.

¹²¹⁶ Sophocle utilise ce terme, tandis que Jan Patočka parlera plutôt, quant à lui, de sujet « spirituel ». PATOČKA, Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, Verdier, 1981, p. 144.

¹²¹⁷ JARDON-GOMEZ, François, *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad*, op. cit., p. 78.

que toute potentialité peut, un jour ou l'autre, s'évanouir. Dès lors, vouloir se projeter dans un monde utopique ne signifie pas faire vœu de naïveté, ou, à l'inverse, de croire sottement en ce projet sans en comprendre la fragilité, mais plutôt d'avoir conscience que toute potentialité et que tout idéal peuvent être soumis à un « revirement (*metanoia*)¹²¹⁸ » et, par-là, d'accéder à la sagesse ou à la spiritualité. Et, c'est en prenant conscience de cela que les héritier.ère.s deviennent à leur tour des héros.ïnes. Ils fondent en effet cette fameuse solidarité des ébranlé.e.s, ainsi définie par le philosophe : « La solidarité des ébranlés [...] doit et peut créer une autorité spirituelle, devenir une puissance spirituelle capable de pousser le monde en guerre à accepter certaines restrictions, capable ensuite de rendre impossible certains actes et certaines mesures.¹²¹⁹ » Cette autre « autorité spirituelle », nous l'avons déjà montré, a été mise en place par les jeunes générations. Elle consiste en l'espoir d'un monde pacifié, où les traumatismes ont été intériorisés et les transmissions révélées. Et cet espoir se meut en « puissance », c'est-à-dire en force, en potentialité qui n'a qu'un seul désir : celui de s'exprimer en action. Cette nouvelle « métaphysique » montre qu'un autre monde est possible, sans guerre et sans violence, *tout en sachant* que ce dernier sera aussi soumis aux logiques de contingence et, par conséquent, qu'il peut advenir ou non. Rien n'est acté et tout est à construire, en gardant en tête qu'il ne dépend que de nous de rendre réalisable une nouvelle collectivité, fondée sur les principes d'altérité et d'égalité et non plus d'individualisation et de discrimination. Wajdi Mouawad le rappelle d'ailleurs, lors de son entretien avec Jean-François Côté :

« On voit bien, au fond, que ce dont il s'agit là est une autre forme de métaphysique [en parlant de la « solidarité des ébranlés »], qui consiste à croire que le monde peut s'expliquer par la relation à l'autre. Le prochain encore une fois, mais là, dans un point de vue qui exclut le divin.¹²²⁰ »

En somme, les tragédies de la filiation sont des pièces utopiques qui mettent en scène une fable construite autour de l'expression de nouvelles potentialités, résidant principalement dans le retour à l'altérité. Elles deviennent un moyen pour les nouvelles générations d'aller « au plus près du monde », dans ce qui n'existe pas encore mais qui n'en demeure pas moins possible. Cette dynamique est d'une part rendue possible par la « décolonisation des imaginaires » à laquelle s'emploie le théâtre contemporain, souvent postcolonial. Faire entrer l'autre tout à la fois dans le monde de la fiction (et de modifier nos perceptions des relations entre l'Occident et l'Orient) et dans l'espace du théâtre (les

¹²¹⁸ PATOČKA, Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 144.

¹²¹⁹ PATOČKA, Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 145.

¹²²⁰ MOUAWAD, Wajdi, CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur*, op. cit., p. 38.

spectateur.trice.s sont invité.e.s à réfléchir à leur propre rapport au monde et à ce qu'ils/elles pourraient apporter comme changement) marque cette volonté utopique qui, en plus d'être politique, est aussi philosophique car métaphysique. Elle exige le déploiement d'une réflexion profonde sur l'autre et, plus particulièrement, sur la jeunesse qui, dans nos fictions, est devenue la porte-parole et la bâtisseuse du monde de demain. Philosophie et politique se côtoient, entre autres chez Wajdi Mouawad, et l'ensemble de ces jeunes personnages, devenus des êtres « spirituels » / « sages », appellent de tous leurs vœux à la refonte d'une société plus juste et plus égalitaire. Ces dernier.ère.s pensent ainsi le devenir de l'individu au sein de la société (abolition des situations de racisme, des rapports de domination, dissolution des notions de « vaincu » et de « vainqueur », etc.) tout autant que sa capacité à construire un vivre-ensemble reposant sur des valeurs communes de respect et d'équité, en n'oubliant jamais, et cela est important, que toute potentialité repose sur des principes de contingence qui lui sont inhérents. Terminons alors sur ces deux paroles, chères à nos yeux. La première provient de cette héroïne tragique connue de toutes et tous : « ANTIGONE. Je suis de ceux qui aiment, non de ceux qui haïssent.¹²²¹ », et la seconde d'Énée qui, lavé de toute souffrance et finalement lucide, admet : « ÉNÉE. J'ai décidé que le grand rien valait mieux que le strict minimum.¹²²² » Se défendent par conséquent deux visions utopiques du monde, la première évoque une lutte, celle de l'amour, de la *philia* infaillible et contre laquelle aucun dogme ne pourrait l'emporter. La seconde semble être la lutte pour la résignation heureuse, en faveur de l'espoir minimaliste, du contentement futile et qui, pourtant, résonne dans la pièce comme une formidable délivrance. Reste maintenant à savoir laquelle nous décidons de choisir, si tant est qu'il faille en choisir une, puisque, comme nous l'avons déjà évoqué, les dramaturgies contemporaines offrent une multitude de potentialités. Reformulons donc : reste maintenant à savoir laquelle nous décidons de choisir *ou* laquelle nous désirons créer.

¹²²¹ SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, op. cit., p. 102.

¹²²² MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, op. cit., p. 127.

CONCLUSION

« Les mots de toute langue se palpent, s'épellent, s'envolent comme l'hirondelle qui trisse, oui, les mots peuvent s'exhaler, mais leurs arabesques n'excluent plus nos corps porteurs de mémoire.

Dire, sans grandiloquence, que mon écriture en français est ensemencée par les sons et les rythmes de l'origine [...]. Oui, ma langue d'écriture s'ouvre au différent, s'allège des interdits paroxystiques, s'étire pour ne paraître qu'une simple natte au dehors, parfilée de silence et de plénitude.

Mon français s'est ainsi illuminé depuis vingt ans déjà, de la nuit des *femmes du Mont Chenoua*. Il me semble que celles-ci dansent encore pour moi dans des grottes secrètes, tandis que la Méditerranée étincelle à leurs pieds. Elles me saluent, me protègent. J'emporte outre Atlantique leurs sourires, images de « shefa' », c'est-à-dire de guérison. Car mon français, doublé par le velours, mais aussi les épines des langues autrefois occultées, cicatrisera peut-être mes blessures mémorielles.¹²²³ »

Assia Djébar

En 2005, et pour la première fois de son histoire, une écrivaine francophone du bassin méditerranéen rejoint la grande assemblée des « immortels ». Il s'agit d'Assia Djébar. Cette élection à l'Académie française, somme toute symbolique, devient l'occasion pour l'écrivaine franco-algérienne de rappeler solennellement, dans son discours de réception, son engagement pour une littérature au sein de laquelle la langue ne cesse d'être en mouvement. Tout à la fois « au-dehors et au-dedans », ici et là-bas, elle paraît constamment bringuebalée entre une Algérie anciennement colonisée et une France impérialiste à maints égards, qui éprouve toujours des difficultés à regarder son passé en face. Par conséquent, la création littéraire se fait caisse de résonance d'un siècle douloureux, duquel naissent des blessures : celle de la colonisation, mais aussi celle du renoncement à la langue maternelle et, enfin, de cette mémoire du déchirement, forgée par la domination d'un peuple sur un autre. Pourtant, ces plaies béantes portent en elles la force de leur propre cicatrisation. Assia Djébar, par l'écriture et comme l'ont fait tant d'auteur.trice.s francophones, offre la possibilité aux mots de « s'envoler comme

¹²²³ DJEBAR, Assia, Discours de réception d'Assia Djébar à l'Académie française, le 22 juin 2006. Ressource disponible en ligne : <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>

l'hirondelle », de favoriser le mouvement, le déplacement, comme pour ne pas se résigner à la fixité d'une assimilation linguistique contrainte par l'action coloniale. Le verbe « s'ensemence », germe, devient fécond par la rencontre des cultures : il grandit et s'affirme dans le paradoxe et la violence. Grâce à ce déploiement, le langage façonne une littérature plurielle, qui s'étire et se disperse le long du bassin méditerranéen, s'empare des influences pour les faire siennes et atteint, peut-être, ce « silence [et cette] plénitude ». En ce sens, les écrits de l'écrivaine franco-algérienne peuvent être rapprochés de ceux de Wajdi Mouawad en ce que tous deux partagent une écriture de l'entrelacs. En effet, leur création forme des lignes qui s'entrecroisent : la guerre, la colonisation et les exils drainent avec eux les motifs des langues et des mémoires partagées, de la quête identitaire, de la transmission filiale qui ne cesse de chercher du sens dans ce XXe et début de XXIe siècle, dominés par les guerres et leurs brutalités. Cette écriture, ouverte à tout, qui ne se refuse rien, semble se définir par son hybridité et par sa rupture avec un certain nombre de canons esthétiques occidentaux traditionnels. Elle est une nouvelle manière de penser le monde, comme un espace mouvant et culturellement mondialisé. Les frontières s'abolissent au profit d'une réflexion formée par des rêves d'humanité qui, à bien des égards, tente de « guérir », sinon de consoler.

Les tragédies de la filiation : pour une poétique de l'entrelacs.

C'est par le motif des filiations que Wajdi Mouawad relève, nous semble-t-il, d'une esthétique de l'entrelacs. Cette dernière semble se décliner sur trois niveaux, que nous avons cherchés à mettre en exergue dans ce travail et dont nous résumerons à présent les enjeux.

Il s'agit tout d'abord, par les tragédies de la filiation, de positionner la création théâtrale francophone (ultra)contemporaine au carrefour de plusieurs esthétiques théâtrales. Tout à la fois héritier de la tragédie grecque – mais aussi, dans une moindre mesure, latine – le dramaturge libano-qubécois ne cesse de réinvestir le *topos* des liens de parenté. À l'échelle de la fiction, ce *topos* n'est plus tant représenté par le prisme de la malédiction ou d'une relation entre un personnage tragique et ce qui relève du *mythos* ; mais davantage au regard d'une histoire contemporaine caractérisable par sa violence. Sans pour autant se laisser aller à une approche strictement historique ou documentaire, le théâtre de Wajdi Mouawad se sert de la matière historique comme d'un *pré*-texte pour amener la question des filiations et interroger leur déploiement dans le cadre dramatique. En somme, le dramaturge puise son inspiration dans l'Antiquité pour finalement en

dépasser les grands lieux communs ou, du moins, les réactualiser au profit d'une écriture ancrée dans notre époque, en constante évolution. En outre, l'artiste s'inscrit lui-même dans une filiation artistique, qu'il revendique d'ailleurs, allant de Sophocle à Robert Lepage, en passant par William Shakespeare. Ainsi le motif filial amorce-t-il inévitablement une réflexion métathéâtrale, parce qu'il interroge l'évolution du drame, et la manière dont les nouveaux et nouvelles dramaturges s'en emparent pour le renégocier sans cesse.

Qui plus est, ce positionnement d'écrivain-vigie, pourrait-on dire, qui observe et rend compte d'une Histoire qui tient à ne pas reproduire les erreurs de son passé tout en les répétant malgré tout, se double d'une trajectoire d'écrivain migrant, soumis aux exils successifs de sa famille. Les guerres du Proche et du Moyen-Orient, des XXe et XXIe siècles, viennent se faire une place dans sa création et introduisent de nouveaux enjeux dramatiques et dramaturgiques au sein des fables, pour la plupart structurées autour du motif des filiations. Les guerres et les exils dont a été victime Wajdi Mouawad induisent la représentation de personnages dont les identités semblent morcelées, pour ne pas dire déchirées, ce qui révèle une Modernité où les humains ne parviennent plus vraiment à (se) raconter. La fabrique identitaire, centrale dans l'esthétique mouawadienne, se double aussi d'une mise en scène du fait linguistique et mémoriel. Car Wajdi Mouawad, tout comme Assia Djebar, utilise la création pour questionner son rapport à la langue, écrivant des personnages parfois contrariés par une diglossie qu'ils éprouvent avec difficulté (Geneviève Bergeron et Layla Bintwarda, dans *Sœurs*, par exemple ; et Wahida dans *Tous des oiseaux*), ou construits autour de blessures mémorielles profondes, entre autres parce que le récit intergénérationnel a été rompu (comme c'est par exemple le cas dans chacune des pièces du quatuor du *Sang des promesses*). La création mouawadienne ne se limite donc pas à une simple peinture du monde occidental contemporain, mais puise plutôt dans plusieurs traditions littéraires et plusieurs géographies de quoi former une création hybride qui met en exergue, avant toute chose, les défis identitaires et mémoriels auxquels sont soumis les humains du XXIe siècle, tant sur le plan individuel que collectif.

De cette écriture amarrée aux conflits et aux traumas passés, surgit finalement si ce n'est un désir de consolation, au moins celui d'une réconciliation. Car le théâtre de Wajdi Mouawad dresse les contours d'une société repensée, certes, mais également pacifiée après le désastre. Il s'agit, à travers le motif de la quête des origines, de mettre en lumière les processus de résilience qui permettent à celles et ceux qui sont habités par leurs traumas de pouvoir espérer les dépasser. De nouvelles relations sont imaginées dans et

par le texte théâtral, autant que par sa mise en scène : nouvelles relations entre les personnages (entre ascendant.e.s et descendant.e.s, mais aussi entre les héritier.ère.s eux et elles-mêmes) et, en dernier lieu, entre les personnages représentés sur scène et les membres du public. Car l'artiste libano-québécois croit profondément en un art qui soit capable de réunir les individus et de les conduire à réfléchir à de nouvelles alternatives du vivre-ensemble. Cela s'exprime généralement dans les épilogues des tragédies de la filiation, qui tendent toutes à construire un espace collectif pacifié, à travers le motif du pardon, de la réconciliation, voire de la consolation. Mais cette volonté de réunification d'un corps social fracturé, souvent régi par des dynamiques d'hyperindividualisme, s'affirme enfin dans le souhait d'une pensée humaniste, ouverte sur l'altérité. Les fables ne cessent de mettre en scène des personnages qui ne trouvent leur salut qu'à travers la rencontre de l'autre, par et grâce à cet espoir « utopiste », mais tout de même crédible, d'une humanité qui n'aurait pas totalement perdu sa soif de communauté.

En somme, la poétique de Wajdi Mouawad est celle de l'entrelacs, du croisement et de l'hybridité. Elle ne se refuse rien et se nourrit de tout pour forger des personnages à l'image des citoyen.ne.s de ce XXI^e siècle qui, en proie à de lourds défis géopolitiques, sociaux, culturels et environnementaux, sont au cœur d'une dramaturgie francophone désireuse de se réinventer toujours en questionnant son époque.

Les tragédies de la filiation : aborder les notions d'héritage et de transmission dans le théâtre francophone contemporain.

En ce sens, le corpus choisi pour effectuer ce travail de recherche répond à une réflexion que nous souhaitons mener sur les notions d'héritage et de transmission, mais aussi sur les littératures francophones contemporaines. L'œuvre de Wajdi Mouawad, en plus d'être fondamentale dans le paysage culturel francophone, semble nous offrir la possibilité de mener une triple réflexion quant à la mise en scène du motif filial au sein des drames contemporains.

D'une part, il est bel et bien possible de qualifier une grande partie des pièces de Wajdi Mouawad de « tragédies de la filiation » puisqu'elles répondent aux présupposés définitionnels tels qu'énoncés par Dominique Viart à l'échelle du récit¹²²⁴. Les fables du dramaturge libano-québécois mettent en scène un ou une héritier.ère qui, en proie à des

¹²²⁴ Rappelons ici que la notion de « récit de la filiation » a entre autres été théorisée par Dominique Viart, dans son essai *Écritures contemporaines 2, op. cit.*

réécrits de filiation troués par les guerres et des années de silence, ne peut retrouver du sens à son existence que par une quête des origines, tout à la fois intergénérationnelle et transfrontalière. Cette exhumation du passé et cette « transhumance » généalogique entraînent évidemment des dynamiques de spectralisation et de hantise du/dans le dispositif théâtral. Tout l'enjeu, pour les personnages, est alors de reconstruire un dialogue jusqu'alors rompu, de recréer une cohérence par-delà les non-dits et de refaire société après les désastres. Les tragédies de la filiation posent ici les jalons d'une nouvelle dramaturgie, nous l'avons compris, à présent désireuse de questionner le monde contemporain et la figure de l'héritier, non plus à travers un phénomène de perte ou de déshérence, mais plutôt de reconstruction du tissu social et familial. Figure de proue de la création mouawadienne, l'héritier.ère ne s'adonne pas au renoncement, il/elle fait preuve de courage et d'audace, généralement malgré lui/elle¹²²⁵, tout en imposant aux lecteur.trice.s / spectateur.trice.s l'exhumation de son passé qui, paradoxalement, est aussi le leur. Car à n'en plus douter, le théâtre de Wajdi Mouawad répond aux adages aristotéliens, selon lesquels toute tragédie doit conduire à l'identification du public aux personnages. Le motif de la parenté est ainsi abordé par le prisme de ces différentes polarités, qui dressent les contours d'un théâtre en mouvement, et qui puise dans les turpitudes et les douleurs de l'Histoire sa matière de création.

D'autre part, nous constatons depuis le début du XXI^e siècle, et plus précisément depuis une dizaine d'années, que le théâtre francophone contemporain – du moins celui du Machrek – s'empare plus massivement de la question des origines et de la représentation des filiations. Cela s'explique certainement par la présence d'une nouvelle génération de dramaturges, dont fait partie Wajdi Mouawad, et qui, descendant.e.s de parents ayant connu les conflits civils du Proche et Moyen-Orient, désirent en représenter les conséquences. Souvent enfants de l'exil, ces artistes questionnent tout à la fois leur itinéraire d'écrivain.e francophone mais aussi leurs traumatismes identitaires et mémoriels. Wajdi Mouawad, dans certaines de ses pièces, expose par le biais de références

¹²²⁵ Bien que déterminé à faire la lumière sur ses origines, le personnage héritier est pourtant souvent engagé dans sa quête généalogique malgré lui. C'est par exemple le cas de Jeanne, dans *Incendies* qui, comme nous le rappelle Wajdi Mouawad, répond au testament maternel par contrainte plutôt que par choix / désir : « Cette histoire [la mort de sa mère] devait lui tourner dans la tête. Elle se disait : *c'est bon, elle est morte, c'est fini. C'est fini !* Le lendemain, elle va à l'université et puis, elle n'arrête pas d'y penser. Ça l'habite et elle n'est pas habitée de manière positive mais négative. Ça la pollue, ça l'empoisonne ! C'est comme une rupture amoureuse, une tromperie [...]. C'est un ressassement très toxique : vous vous créez des dialogues intérieurs, des fantasmes... on n'en sort pas, de ce truc ! » MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *art. cit.*, 155-156.

autobiographiques ses propres déracinements, autant géographiques qu'intérieurs. Véritable parole poétique « du dedans », la création représente l'identité profonde de cet *homo viator* qui nous confie ses doutes et ses craintes, parfois sous la forme d'aveux ou de confessions, ainsi que ses difficultés à n'être jamais tout à fait au « bon endroit », dans le « bon pays ». Cela explique par ailleurs la volonté de refonder le drame contemporain, en faisant entrer en lui de nouvelles manières de composer. Pensons par exemple à *Seuls*, pièce dans laquelle la peinture se substitue à la parole. Ici, si le silence envahit le texte et la scène, c'est peut-être pour mieux signifier ce cheminement intérieur qui conduit aux terres de l'enfance, lieu des commencements et des premières douleurs. La mise en scène des filiations devient alors un des motifs d'écriture privilégié pour cette génération de dramaturges, arrivée à la fin du XXe siècle en Europe ou en Amérique du Nord et qui tente de reconstruire leurs identités à travers l'acte d'écriture. Rabih Mroué ou Mani Soleymanlou répondent aussi à ces principes. Dans *Trois*, l'artiste iranien écrit :

« MANI – Première scène : Je me souviens.

L'histoire débute un dimanche du siècle dernier.

Un dimanche du mois de janvier, à Téhéran, en Iran.

Je, Mani Souleymanlou, le personnage principal de cette histoire, est né de parents iraniens. [...]

Cette épopée, la mienne, débute dans cette capitale, où j'ai vécu quelque temps, avant de la quitter.

De m'envoler.

De partir vivre à Paris. [...]

À Paris où, à mon arrivée, j'étais le petit nouveau.

À Paris, où j'étais l'Iranien.

À Paris, où une nouvelle langue s'est déposée sur la mienne, la vraie, la maternelle.

Cette scène se déroule dans un décor de toilettes d'une école de Paris, où je vais pisser, pour la toute première fois, dans un urinoir. [...]

À Paris, face à l'urinoir, j'ai baissé mes pantalons trop bas. Presque au complet, en fait. À mes chevilles. À moitié nu, debout, devant... cette bouche de faïence édentée, cherchant à aspirer mon être.

Fesses à l'air, à Paris ; les petits Français ont ri de moi.

J'ai vite appris à pisser dans un urinoir, question de survie.

Je suis tranquillement devenu un petit Français.¹²²⁶ »

Observons la manière dont le dramaturge raconte, sous la forme d'un récit autobiographique, sa migration en France – avant de s'exiler à nouveau, tout comme Wajdi Mouawad, au Canada. Cette narration de l'intime, qui s'expose à la confluence du témoignage et de l'anecdote, semble correspondre à ce que nous pouvons trouver dans les tragédies de la filiation contemporaines. Les dramaturges essaient de construire leur(s)

¹²²⁶ SOLEYMANLOU, Mani, *Trois*, *op. cit.*, p. 13-14.

récit(s) autour de moments forts de leur existence : le fait migratoire, le déplacement géographique, mais aussi la conscience d'une perte linguistique, celle de la langue maternelle. Cet entre-deux hante les dispositifs théâtraux, puisqu'il donne la parole à ces personnages façonnés à partir de la vie des dramaturges. Mais c'est aussi la perte du personnage qui est décrite, bien que de manière anecdotique. Se cache en effet derrière la petite histoire de l'urinoir, qui peut, d'une certaine manière, prêter à (sou)rire, la question fondamentale de l'altérité et du partage des cultures. D'ailleurs, c'est avec ironie que Mani Soleymanlou concède finalement être devenu un petit Français « tranquillement¹²²⁷ ». Car rien ne semble « tranquille » dans le récit qu'il nous fait de son arrivée dans l'Hexagone. Il est avant tout question de l'exposition d'une blessure, dont l'écriture porte les stigmates. C'est en ce sens que l'exploration filiale trouve son sens : l'auteur irano-québécois, dans *Trois*, mais aussi Wajdi Mouawad ou Rabih Mroué, se servent de la création pour extérioriser leur(s) trauma(s) et permettre à l'art de visibiliser leurs trajectoires individuelles, bien souvent oubliées, et qui ne cessent pourtant de se multiplier ces dernières années. Nous le savons, les faits migratoires ne sont pas isolés et nous concernent toutes et tous. Raconter son existence, sous la forme d'une pièce par exemple autofictionnelle¹²²⁸, équivaut paradoxalement à favoriser une approche universelle de ces situations, tout en décentrant notre regard d'Européen.ne ou d'Occidental.e au profit d'une esthétique du « Tout-Monde », pour paraphraser Edouard Glissant, fondée sur une coprésence des cultures et des langues, à présent partagées et offertes à toutes et tous.

Enfin, l'étude des tragédies de la filiation a été l'occasion de se pencher sur un corpus ample et pluriel de la création théâtrale de Wajdi Mouawad. Nous avons pu remarquer que la tétralogie du *Sang des promesses*, déjà largement analysée par la critique, en constitue le « noyau ». Elle contient, en effet, les intentions principales de l'artiste et porte en elle tous les grands thèmes qui sont repris, souvent réécrits, dans les autres tragédies de la filiation. Parallèlement à cela, nous avons pu nous intéresser aux pièces comme marginalisées par les études critiques, voire même tombées dans l'oubli.

¹²²⁷ Ce récit fait écho à celui de Wajdi Mouawad qui conte, dans l'un de ses écrits, son arrivée en France : « Début, dans une classe de CM2. L'instituteur fait des signes. Explique sans doute la situation. Son absolue ignorance de la langue française. Il fait encore quelques gestes et l'invite à gagner sa place. Il s'assoit. Cours d'histoire sans doute : 732, Charles Martel repousse les arabes à Poitiers. Chacun entre dans le tragique comme il peut. Pour Charles Martel ce fut à Poitiers. Pour lui, ce fut en CM2 avec la tâche immense de venger les arabes contre Charles Martel. », MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson soi*, op. cit., p. 73.

¹²²⁸ C'est par exemple le cas des pièces du cycle « domestique », chez Wajdi Mouawad : *Seuls*, *Sœurs* et *Mère*.

Pourtant, le début du cycle « domestique », composé de *Seuls* et de *Sœurs*, nous a offert la possibilité d'aborder différemment la question des filiations au cœur de cette dramaturgie. Faisant œuvre de plasticien, Wajdi Mouawad pense *Seuls* comme un spectacle « total ». Bien loin d'une écriture classique, la création mobilise l'entrelacement de matériaux de composition. Elle se meut alors en une performance polyphonique et met en scène la quête des origines à travers l'usage de la peinture, de la vidéo, du corps du comédien qui se fait lui-même vecteur de significations. En somme, le corps devient écriture. Il s'agit de penser les filiations autrement et de provoquer l'immersion des lecteur.trice.s / spectateur.trice.s dans la fable, afin que naissent de nouvelles sensations, relatives au dévoilement généalogique. *Sœurs*, quant à elle, aborde cette problématique autrement, par le croisement de deux personnages, qui, pensant ne rien avoir en commun, se découvrent des blessures communes. Pièce de la rencontre, elle fait se rapprocher le Liban et le Canada pour dresser les contours d'une réflexion sur le partage traumatique et mémoriel ainsi que sur la capacité de chacun.e à se consoler, par la médiation de l'autre, pour retrouver du sens à son existence. En outre, les réécritures des tragédies grecques, *Les Larmes d'Œdipe* et *Inflammation du verbe vivre*, bien que diamétralement opposées dans leur manière de traiter le motif généalogique, paraissent l'aborder sous l'angle d'une réflexion plutôt « politique ». Toutes deux en lien avec la crise économique de 2008, elles laissent voir des personnages en crise, soumis à des logiques d'errance et victimes d'un monde qui s'effondre, mais dans lequel il faut pourtant trouver du sens. Wajdi Mouawad le concède d'ailleurs :

« Le deuil et l'ébranlement comme matière à création ; pour faire de situations impossibles un lieu de guérison. Devenir fou, non pas pour fuir la réalité, mais au contraire, tenter de résister. Retourner aux sources, physiquement et métaphoriquement. S'autoriser à errer dans la création comme à vagabonder en Grèce, dériver dans deux mondes au bord de la chute.¹²²⁹ »

Dans ces fables, la filiation est intrinsèquement liée à la mort. Pour se retrouver et se comprendre, Wahid traverse les Enfers, sorte de purgatoire païen, habité par des spectres qui, personnifiés, provoquent paradoxalement le retour à la vie du personnage. Œdipe, quant à lui, cherche son tombeau, lieu du repos éternel, là où Antigone semble devenir l'allégorie de toute une jeunesse, encouragée à « porter à bout de bras les éclats d'or de [sa] vie [et] à pénétrer sans trembler dans l'immensité des ténèbres » (*Les Larmes*, p. 40).

¹²²⁹ Propos du dramaturge à propos d'*Inflammation du verbe vivre*. Ressource disponible en ligne : <https://www.colline.fr/spectacles/inflammation-du-verbe-vivre>

Cette vision d'une nouvelle génération réfractaire à l'abandon et désireuse de renaître après une catabase manifeste est aussi celle transmise, semble-t-il, par *Tous des oiseaux*. Pièce la plus récente du dramaturge¹²³⁰, elle est structurée autour de deux héritiers, Eitan et Wahida qui accomplissent, pour ainsi dire, deux quêtes des origines simultanées. Ces dernières viennent soulever des problématiques contemporaines, tant récurrentes dans leur esthétique que novatrices : la fabrique identitaire, le rapport clanique à la famille, mais aussi la question du racisme, de la dialectique Orient/Occident ou, finalement, de notre perception de « l'ennemi », à travers le conflit israélo-jordanien. Enfin, *Journée de noces chez les Cromagnons* répond à son tour aux axes définitionnels des tragédies de la filiation : prisonnière des bombes, une famille tente malgré tout d'organiser le mariage de la fille aînée. Pièce « beckettienne », marquée par l'absurde, elle aborde néanmoins les grands *topoi* chers au dramaturge, et interroge frontalement la construction identitaire en temps de guerre.

Quels que soient les chemins empruntés par Wajdi Mouawad, sa création porte en elle une réflexion profonde sur le fait généalogique. Nous pouvons même affirmer que la quête originelle est au principe de sa création théâtrale¹²³¹, et répond à ce besoin incompressible de fictionnaliser sa propre expérience pour écrire des fables qui, en partant d'une situation individuelle, mettent finalement en scène des situations universelles et atemporelles. C'est ici la « magie » du texte mouawadien : chercher à renouveler sans cesse la représentation du motif filial pour que chacun.e puisse se retrouver dans ce qui est joué sur scène. Sollicitant le dialogue permanent entre son œuvre et son public, le dramaturge libano-québécois construit un théâtre relationnel, multiculturel et plurilinguistique, ouvert sur les autres et qui appelle à la construction d'un art transfrontalier, se méfiant du repli identitaire et de la fragmentation de nos sociétés modernes. « Théâtre-Monde », pourrait-on dire, désireux d'explorer tous les possibles, l'art de Wajdi Mouawad s'affirme aujourd'hui comme une référence incontournable du théâtre francophone. À la fois héritier et précurseur, il redessine les contours du drame contemporain pour en proposer de nouvelles déclinaisons.

¹²³⁰ À l'heure où nous écrivons ces lignes, *Mère* vient d'être publiée chez Actes Sud. Toutefois, cette publication a été trop tardive pour pouvoir espérer l'intégrer à notre corpus d'étude (2022). Rappelons également que *Fauves*, montée en 2019 au théâtre de la Colline, n'a jamais été éditée – à regret, d'ailleurs, tant la pièce aurait parfaitement pu s'inscrire dans notre corpus d'étude.

¹²³¹ Voir romanesque, à en croire les deux romans *Visage retrouvé* (2002) et *Anima* (2012), textes qui, eux aussi, représentent la nécessité, pour les personnages, de revenir sur leur passé pour en « éclairer » les zones d'ombre et se reconstruire.

Les tragédies de la filiation : et après ?

Au terme de ces six années de recherche subsistent bien sûr quelques questions, qui se sont régulièrement posées, et auxquelles nous aurions aimé accorder plus de temps. La principale demeure la suivante : travailler sur Wajdi Mouawad, n'est-ce pas, en un sens, s'intéresser à un théâtre devenu « bourgeois », principalement destiné à un public de grande ville, et largement subventionné ? En d'autres termes, si cette œuvre théâtrale a été déterminante pour la création contemporaine, il n'en reste pas moins que des réserves la concernant doivent être émises.

Tout d'abord, et à notre avis, l'appartenance francophone de cette œuvre peut aujourd'hui être en partie discutée. Il est vrai que Wajdi Mouawad, installé à la Colline depuis 2016, produit exclusivement, aujourd'hui, en France¹²³². Bien sûr, sa trajectoire d'écrivain migrant, tantôt libanais, tantôt québécois, nous rappelle son appartenance à la sphère francophone. Toutefois, au vu du développement de la création théâtrale contemporaine de ces dernières années, il semblerait que d'autres artistes, moins visibles et davantage sensibilisés aux problématiques de notre époque, tentent de se faire une place dans notre paysage culturel. Sans pour autant contester l'intérêt d'un travail de recherche sur Wajdi Mouawad, il serait néanmoins profitable de mettre en lumière ces dramaturges qui ne sont pas (ou peu) subventionnés.e.s, et qui doivent créer à partir de presque rien. C'est ici un autre visage du théâtre qu'il faudrait esquisser, complémentaire du premier, évidemment : celui d'une création qui fait ses premiers pas, ou qui peine à se voir attribuer les scènes des cinq théâtres nationaux français, voire parfois des CDN¹²³³. Un prolongement pourrait en ce sens être imaginé, pour faire suite à ce travail : recentrer l'analyse autour de cette nouvelle génération de dramaturges français et francophones, parfois issus du Proche et du Moyen-Orient, et qui sont de plus en plus nombreux à vouloir partager leur expérience, à aller au contact du public, citadin mais aussi provincial, pour créer leur propre rayonnement et plaider, très régulièrement, pour un rapprochement des cultures. Pensons ici à quelques artistes qui commencent tout de même à être (très) visibles, tels que Mani Souleymanlou, Mohamed El Khatib, ou Tamara Al

¹²³² Nous nous souvenons, de manière anecdotique, d'une réflexion émise par une Professeure de l'Université de Sherbrooke, lors des entretiens Jacques Cartier (Écritures des imaginaires francophones, 30 novembre 2022). Cette dernière nous a adressé la question suivante, de manière ironique : « Et, pense-t-il [Wajdi Mouawad] revenir un jour au Québec, ou nous a-t-il oubliés ? » Si nous en avons ri, il est néanmoins à constater que cette question soulève l'une des problématiques liées au « statut » d'écrivain francophone, et notamment en ce qui concerne Wajdi Mouawad.

¹²³³ Même si leur programmation semble aujourd'hui davantage volontaire pour mettre en lumière ces artistes.

Saadi ; mais aussi à ces artistes qui commencent à se produire, petit à petit, et à trouver leur public : Gurshad Shaheman (*Les Forteresses*), Juliette Charré-Damez (Compagnie Télémaque, *Malik*), Sultan Ulutas Alopé (*La Langue de mon père*), ou encore Yohann Hicham Boutahar (*A ceux qui doutent*), pour ne citer qu'elles et eux.

Aussi, il serait vraiment profitable, pour la critique théâtrale, de mener un vaste travail autour de la représentation du motif de la filiation dans le théâtre contemporain. Si quelques articles et ouvrages sont aujourd'hui publiés à ce propos, ils restent cependant peu nombreux – notamment au regard de la critique romanesque, beaucoup plus féconde et conséquente. Il est évident que l'étude de ce *topos* ne peut se limiter à l'œuvre de Wajdi Mouawad, qui ne l'aborde que par le prisme de son propre regard, nécessairement subjectif. En ce sens, il pourrait être judicieux d'observer comment le théâtre contemporain s'empare de cette problématique et quels sont les enjeux qu'il y rattache. Car, comme nous l'avons constaté dans cette thèse, l'axe généalogique draine avec lui des considérations plurielles et éminemment contemporaines. On voit par exemple se développer, ces dernières années, un théâtre de l'anthropocène, structuré autour de réflexions zoopoétiques ou éco-poétiques. Théâtre(s) du vivant, ces nouvelles dramaturgies abordent d'une autre manière la question de la filiation, entre autres pour alerter sur l'impact de l'humain sur la planète, mais aussi sur les enjeux géopolitiques qu'il soulève. D'ailleurs, les formes théâtrales se réinventent en même temps et les artistes créent différemment. Arrivent sur le devant de la scène des conférences théâtralisées (*Le Pas de l'autre*, de François Gémenne et de Michel André, ou *Ceux qui nous arrivent*, toujours de Michel André) ; aussi bien que des formes hybrides, à mi-chemin entre le théâtre dit « traditionnel », le happening et/ou le stand-up (*Le Présent qui déborde*, de Christiane Jatahy et *Plusieurs*, de Bertrand Bossard et Akira... son cheval). Cette exploration de nouveaux territoires, qu'ils soient esthétiques, géographiques ou géopolitiques invite donc à reconsidérer le motif des filiations à l'aune des grands défis contemporains. Et c'est sur ces mots qu'il faudrait clore notre propos : le théâtre ne semble pas avoir dit son dernier mot. Il veille toujours, résiste souvent, et poursuit sa mission de passeur intergénérationnel comme pour rendre pérenne le récit d'une humanité qui, sans cesse confrontée à sa finitude, ne se résigne pourtant pas, s'adapte, et invente infatigablement de nouvelles façons de percevoir le réel.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE WAJDI MOUAWAD

I.1. Corpus principal

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

MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, *Ciels*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, *Journée de noces chez les Cromagnons*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2011.

MOUAWAD, Wajdi, *Sœurs*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2015.

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

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

MOUAWAD, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2018.

I.2. Corpus élargi

MOUAWAD, Wajdi, *Pacamambo*, Montréal / Arles, Heyoka Jeunesse Leméac / Actes Sud-Papiers, 2000.

MOUAWAD, Wajdi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2004.

MOUAWAD, Wajdi, *Assoiffés*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2007.

MOUAWAD, Wajdi, *Un obus dans le cœur*, Montréal, Leméac, 2007.

MOUAWAD, Wajdi, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2008.

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

MOUAWAD, Wajdi, *Temps*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2012.

MOUAWAD, Wajdi, *Victoires*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2017.

MOUAWAD, Wajdi, *Mort prématurée d'un chanteur populaire dans la force de l'âge*, Montréal / Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2021.

I.3. Récits

MOUAWAD, Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2002.

MOUAWAD, Wajdi, *Anima*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2012.

I.4. Autres textes de fiction

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 Fricions*, théâtre-écritures, n°6 Hiver, 2002-2003.

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

MOUAWAD, Wajdi, « Je t'embrasse pour finir », LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean (dir), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

MOUAWAD, Wajdi, « La courbature », in *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent et BAECQUE, Antoine, Paris, POL, 2009, p. 68-72.

MOUAWAD, Wajdi, « La phrase manquante », in *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent et BAECQUE, Antoine, Paris, POL, 2009, p. 83-86.

MOUAWAD, Wajdi, « Généalogie des Minotaures », *Relations*, n°751, septembre 2011, ressource en ligne : <https://cjf.qc.ca/revue-relations/publication/article/genealogie-des-minotaures/>

MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson soi : version quarante-deux ans*, Québec, Boréal, 2011.

MOUAWAD, Wajdi, « Le sexe de l'homme », *Relations*, n° 801, mars-avril 2019, ressource en ligne : <https://cjf.qc.ca/revue-relations/publication/article/le-sexe-de-lhomme/>

I.5. Articles, études, avant-propos et éditos de Wajdi Mouawad

MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, « Le Parti du coupable », *Manifeste 2019* pour le théâtre de la Colline, 2019, ressource en ligne : <https://www.colline.fr/manifeste-2019>

MOUAWAD, Wajdi, « Le Mot empoisonné », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, janvier 2010, p. 21-23.

MOUAWAD, Wajdi (dir.), édito « Pour l'ombre », *Almanach 2020*, 2019, p. 1-11¹²³⁴.

II. ENTRETIENS AVEC WAJDI MOUAWAD

DIAZ, Sylvain, *Avec Wajdi Mouawad : Tout est écriture*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, collection « Apprendre », 2017.

MOUAWAD, Wajdi, Conférence de presse du 6 juillet 2009 au festival d'Avignon, ressource en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral-1985/ensavoirplus/idcontent/15754>

MOUAWAD, Wajdi, CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur : Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2005.

MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRIER, Vincent et BAECQUE, Antoine, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Paris, POL, 2009.

MOUAWAD, Wajdi, LENNE, Lise, « Autour de *Littoral, Incendies et Forêts* », in *Agôn*, Entretiens, 2010, ressource en ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=290>

MOUAWAD, Wajdi, ADLER, Laure, *Qui sommes-nous ? Fragments d'identité*, Préface Hortense Archambault, Avignon, collection Entrevues, Éd. Universitaires d'Avignon, 2011.

MOUAWAD, Wajdi, ADLER, Laure, « Il faut trouver le courage de raconter », émission « Hors-Champs », France Culture, 22 juin 2016.

MOUAWAD, Wajdi, GESBERT, Olivia, « Wajdi Mouawad l'illégitime », émission « La Grande Table, 1^{ère} partie », France Culture, 20 novembre 2017.

MOUAWAD, Wajdi, HOBEIKA, Joséphine, « Wajdi Mouawad : « Aller vers l'ennemi, contre sa propre tribu, c'est aussi le rôle du théâtre... » », *L'Orient Le Jour*, 12 décembre 2017, ressource en ligne : <https://www.lorientlejour.com/article/1089037/wajdi-mouawad-aller-vers-lennemi-contre-sa-propre-tribu-cest-aussi-le-role-du-theatre.html>

MOUAWAD, Wajdi, RICHEUX, Marie, « Wajdi Mouawad : « Le pire des cas nous fonde. » », émission « Par les temps qui courent », France Culture, 28 mars 2018.

MOUAWAD, Wajdi, FARCET, Charlotte, « La torsion du temps », présentation de la mise en scène de *Fauves*, mai 2019, ressource en ligne : <https://www.colline.fr/spectacles/fauves>

¹²³⁴ Édito issu de la présentation de la programmation pour le théâtre de La Colline, autoédité.

MOUAWAD, Wajdi, LAPORTE, Arnaud, « Wajdi Mouawad : « Il y a une ligne, une éthique qui se joint au geste de la création et qui devient une véritable vocation » », émission « Les Masterclasses », France Culture, 31 juillet 2019.

MOUAWAD, Wajdi, DUPOIS, Gaëtan, « Entretien avec Wajdi Mouawad », DUPOIS, Gaëtan, LLOZE, Evelyne (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021.

III. ÉTUDES SUR L'ŒUVRE DE WAJDI MOUAWAD

III.1. Ouvrages

BADIOU-MONFERRAN, Claire, DENOZ, Laurence (dir.), *Langues d'Anima : écriture et histoire contemporaine dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

BOUCHET, Élise, *Wajdi Mouawad : un théâtre de la dislocation*, Marsa Virolle M, 2022.

DUPOIS, Gaëtan, LLOZE, Evelyne (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021.

FARCET, Charlotte et al., *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Nantes, Éditions Joca Seria, 2009.

FEVRY, Sébastien, GORIELY, Serge, JOIN-LAMBERT, Arnaud (dir.), *Regards croisés sur Incendies. Du théâtre de Mouawad au cinéma de Villeneuve*, Paris, L'Harmattan, 2016.

MOUAWAD, Wajdi, DAVREU, Robert (dir.), *Traduire Sophocle*, Arles, Actes Sud, 2011.

RUBIRA, Virginie, *Les Mythes dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris, Éditions Acoria, 2014.

III.2. 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 Master effectué sous la direction de Marie-Christine Lesage, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2006.

BERRY, Caroline, *La Trilogie de Wajdi Mouawad : un Œdipe identitaire*, mémoire de Master II effectué sous la direction de Christine Douxami, Université de Franche-Comté, 2018.

FALLONNE, Katia, *Théâtre politique contemporain : du tragique à l'utopie*, thèse effectuée sous la direction de Muriel Plana et d'Hélène Beauchamp, Université Toulouse Jean Jaurès, 2022.

JACOMINO, Marie, *L'image oxymore chez Wajdi Mouawad : textes théoriques, dramatiques, et mises en scène*, mémoire de recherche de Master II Lettres et Arts,

spécialité « Arts du spectacle – Théâtre européen », effectué sous la direction d'Ariane Martinez, Université Stendhal (Grenoble 3), 2011-2012.

JARDON-GOMEZ, François, *Un tragique de l'ébranlement : usages et enjeux de la catharsis dans Le Sang des promesses (Littoral, Incendies, Forêts, Ciels) de Wajdi Mouawad*, mémoire de recherche effectué sous la direction de Jeanne Bovet, Université de Montréal, 2013.

LACHAUD, Céline, *Wajdi Mouawad : un théâtre politique ?*, thèse effectuée sous la direction de Francis Farrugia, Université de Franche-Comté, 2015.

LEBITA, Galbert Davez, *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad : lecture du thème de la transmission de la mémoire*, thèse effectuée sous la direction de Sylvie André, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2016.

PATROIX, Isabelle, *Identités et création dans l'œuvre de Wajdi Mouawad*, thèse effectuée sous la direction de Jean-Pol Madou, Université de Grenoble, 2014.

POLVERINI, Léa, *Codicilles au désastre : réinventer la filiation chez Wajdi Mouawad (Forêts, Temps, Anima)*, mémoire de recherche effectué sous la direction d'Olivier Neveux, École Normale Supérieure de Lyon, 2016.

III.3. Articles

BLAIS, Geneviève, « Regard vers un ailleurs troublant : Wajdi Mouawad », *Jeu : revue de théâtre*, 117 (4), « Théâtre et guerre », WICKHAM, Philip (dir.), 2005, p. 154-160.

BOUCHET, Élise, « *Ciels*, la représentation théâtrale à l'épreuve de la réconciliation », DUPOIS, Gaëtan, LLOZE, Evelyne (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021, p. 93-110.

DAVIDIAN, Edgar, « *Seuls* de Wajdi Mouawad, ou la métaphore pour une renaissance », *L'Orient Le Jour*, 1^{er} juin 2013. Ressource en ligne : <https://www.lorientlejour.com/article/817134/-seuls-de-wajdi-mouawad-ou-la-metaphore-pour-une-renaissance.html>

DEBAËLE, Thomas, « De la domestication à l'ensauvagement au nom de la francophonie : intertextualité du *Speak White* de Michèle Lalonde dans *Sœurs* de Wajdi Mouawad », *La Tortue Verte*, 2018.

DIAZ, Sylvain, « Poétique de la vibration dans le théâtre de Wajdi Mouawad », DUPOIS, Gaëtan, LLOZE, Evelyne (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021, p. 43-56.

EIGENMANN, Eric, « Alchimie de la scène et précipitation des temps (à propos de *Forêts* de Wajdi Mouawad) », *Études de Lettres*, n°306, « Penser la scène », GRONEBERG, Michael (dir.), 2018, p. 99-112.

FARCET, Charlotte, « L'Oblique », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, janvier 2010, p. 25-27.

GAREAU, Marie-Christie, « Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire », *Postures*, n°12, « Post – », DESPRÉS, Éline (dir.), UQAM, 2010, p. 109-124.

GODIN, Diane, « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Jeu, revue de théâtre*, n°92 (3), « Sens et sacré », GODIN, Diane (dir.), 1999, p. 99-110.

GODIN, Diane, « La guerre et nous – Tragédie récentes : *Requiem pour Srebrenica* et *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* », *Jeu : revue de théâtre*, n°94 (1), « Engagement nouvelle vague », GODIN, Diane, BRAULT, Marie-Andrée (dir.), 2000, p. 92-99.

LENNE, Lise, « Le poisson-soi : de l'aquarium du moi au littoral de la scène... », *Agôn*, n°0, « En quête du sujet », PELLOIS, Anne (dir.), 2007, ressource en ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=328>

LEROUX, Georges, « Les Chemins du père », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, septembre 2009, p. 111-120.

MAÏSETTI, Arnaud, « L'enfance de la merveille. Chemins de *Seuls*, de Wajdi Mouawad », DUPOIS, Gaëtan, LLOZE, Evelyne (dir.), *Penser le théâtre contemporain : L'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, L'Entretemps, 2021, p. 127-144.

OUELLET, François, « Au-delà de la survivance : Filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad », in *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, « La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines », RUSSET, Séverine (dir.), 2005, p. 158-172.

OUELLET, François, « Wajdi Mouawad et l'insoutenable violence du manque », *Les Récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, KÈGLE, Christiane, GODIN, Richard (dir.), Presses Universitaires de Laval, 2007, p. 45-68.

PÉPIN, Véronique, « Émergence du contemporain dans le théâtre québécois : les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Etienne Paré », *Postures*, n°5, « Voix de femmes de la francophonie », FORTIN, Cynthia (dir.), UQAM, 2003, p. 160-171.

IV. BIBLIOGRAPHIE THÉÂTRALE

IV.1. Littérature

IV.1.1. Tragédies antiques

SÉNÈQUE, *Thyeste*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, traduction de Paul Mazon, Paris, Gallimard, 1973.

IV.1.2. Théâtre français et francophone

ABKARIAN, Simon, *Électre des bas-fonds*, Arles, Actes Sud Papiers, 2019.

AL SAADI, Tamara, *Place*, Paris, Éditions Koinè, 2019.

ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 2016.

ASGHARZADEH, Aïda, *Le Dernier cèdre du Liban*, Paris, Les Cygnes, 2017.

BECKETT, Samuel, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.

BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

BERNARD, Jean-Jacques, *Le Feu qui reprend mal*, Hachette Livre BNF, 2018.

CAMUS, Albert, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1950.

CORMANN, Enzo, *Toujours l'orage*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.

DE BEAUVOIR, Simone, *Les Bouches inutiles*, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1972.

DELBO, Charlotte, *Ceux qui avaient choisi*, Paris, Flammarion, 2017.

DJEMAÏ, Nasser, *Héritiers*, Arles, Actes-Sud, 2019.

FRÉCHETTE, Carole, *Le Collier d'Hélène*, Manage, Lansman Éditeur, 2002.

GABILY, Didier-Georges, *Enfonçures*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1993.

GAUDÉ, Laurent, *Cendres sur les mains*, Arles, Actes Sud, 2018.

GAUDÉ, Laurent, *Sofia Douleur*, Arles, Actes Sud, 2018.

GENET, Jean, *Les paravents*, Paris, Gallimard, 1981.

HANANE HAJJ ALI, *Jogging, Theatre in progress. Théâtre en chantier*, autoédition, 2018.

IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, 1972.

KHODR, Arzé, *La Maison*, Tunis, Elyzad, 2013.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *L'Héritage*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

LAGARCE, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

LEBEAU, Suzanne, *Le Bruit des os qui craquent*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008.

MADANI, Ahmed, *Je marche seul dans la nuit par un chemin mauvais*, Arles, Actes Sud, 2014.

MADANI, Ahmed, *Illumination(s)*, suivi de *F(l)ammes*, Arles, Actes Sud, 2017.

MELQUIOT, Fabrice, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, Paris, L'Arche, 2019.

POMMERAT, Joël, *Au monde*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.

PY, Olivier, *Théâtre complet II*, Arles, Actes Sud, 2009.

RAMBERT, Pascal, *Architecture*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019.

SARTRE, Jean-Paul, *Morts sans sépulture*, Paris, Gallimard, 1947.

SCHEHADÉ, Georges, *Monsieur Bob'le*, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1992.

SOLEYMANLOU, Mani, *Trois*, Québec, L'Instant Même, 2014.

TREMBLAY, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Québec, Les herbes rouges, 2005.

TREMBLAY, Michel, *Les Belles-Sœurs*, Montréal /Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 2007.

VINAVER, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002.

YACINE, Kateb, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Seuil, 2001.

IV.1.3. Théâtre étranger traduit

BOND, Edward, *Pièces de guerre – Une trilogie*, tome I et II, traduction de Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 1994.

BRECHT, Bertolt, *Grand-peur et misère du III^e Reich*, Paris, traduction de Pierre Vesperini, Paris, L'Arche, 1978.

BRECHT, Bertolt, *Homme pour homme, métamorphose du commissionnaire Galy Gay dans les baraquements militaires de Kilkoa en l'an mil neuf cent vingt-cinq*, traduction de Pierre Vesperini, Paris, L'Arche, 1956.

CRIMP, Martin, *Tendre et cruel*, traduction de Philippe Djian, Paris, L'Arche, 2004.

KANE, Sarah, *Anéantis*, traduction de Lucien Marchal, Paris, L'Arche, 1998.

KANE, Sarah, *4.48 Psychose*, traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001.

KANE, Sarah, *Purifiés*, traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2002.

MROUÉ, Rabih, *Riding on a cloud*, [texte non publié mais envoyé par l'auteur lui-même].

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2016.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2016.

SHAKESPEARE, William, *Le Roi Lear*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2016.

TEMPEST, Kate, *Fracassés*, traduction de Gabriel Dufay et de Oona Spengler, Paris, L'Arche, 2018.

IV.2. Littérature critique

IV.2.1. Ouvrages

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

- ALAUX, Jean, *Le Liège et le filet, Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du V^e siècle*, Paris, Belin, 1995.
- ALAUX, Jean, *Origine et horizon tragiques*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, collection « Intempestives », 2007.
- ARISTOTE, *La Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Hachette, 1990.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006.
- BANU, Georges (dir.), *L'enfant qui meurt*, Paris, L'Entretemps, 2010.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Édition du Seuil, 1977.
- BROOK, Peter, *Le diable c'est l'ennui : propos sur le théâtre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1991.
- CORMANN, Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- DAVID, Gilbert (dir.), *Le théâtre contemporain au Québec (1945-2015)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020.
- DEGAINE, André, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint-Genouph, Nizet, 1992.
- DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XX^e – XXI^e siècles)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2017.
- DORT, Bernard, *Le Spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris, P.O.L, 1995.
- DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1996.
- DOUXAMI, Christine (dir.), *Théâtres politiques : (en) mouvement(s)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Sciences de l'Homme et Société. Thèse effectuée sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, Université Lyon II, 2007.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Paris, L'Entretemps, 2013¹²³⁵.
- LARRUE, Jean-Marc, *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

¹²³⁵ Nous avons utilisé à la fois le manuscrit de thèse et l'ouvrage publié chez l'Entretemps puisque certaines informations et réflexions n'ont pas été conservées dans le travail final.

- LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle et TEULADE, Anne (dir.), *La mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », 2018.
- LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 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, 2011.
- LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- LORAUX, Nicole, *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.
- MARX, William, *Le Tombeau d'Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés : Le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2004.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016.
- NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2019.
- PAGE, Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme. Esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », 2012.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2018.
- PISCATOR, Erwin, *Le Théâtre politique*, suivi de *Supplément au Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 2017.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, Paris, Orizons, 2014.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et Politique. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- ROBERT, Richard, *Le Mythe antique dans le théâtre contemporain*, Paris, PUF, « Bibliothèque major », 1998.
- ROMILLY (de), Jacqueline, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 2014.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Théâtre du XXI^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2022.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, 2000.

- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992.
- SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face !: le théâtre britannique des années 1990*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- SIMÉON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ? Petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- STEINER, George, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993.
- SZONDI, Peter, *Essai sur le tragique*, Paris, Circé, 2003.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, « Penser le théâtre », 2006.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- VACHER, Pascal, *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines. Domaines anglais, français et francophone occidental*, Paris, L'Entretemps, 2016.
- VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1998.

IV.2.2. Articles, éditos et avant-propos

- ABIRACHED, Robert, « Le jeu des possibles », *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac, Études théâtrales*, n°56-57, Joseph Danan (dir.), 2013/1-2, p. 164-170.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth, « Spectropoétique de la scène. Modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain », *Sillages critiques*, n°8, « La Lettre et le fantôme », ANGEL-PEREZ, Élisabeth, ISELIN, Pierre (dir.), 2006, p. 1-11.
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth, « La scène traumatique de Sarah Kane », *Sillages critiques*, n°19, « Trauma », AMFREVILLE, Marc (dir.), 2015, p. 1-13.
- BIET, Christian, « Les théâtres de l'après-catastrophe (XVI^e – XVII^e siècle). Devoir d'oubli et nécessité de mémoire dans le théâtre français d'après les Guerres de religion », *Astérian*, n°15, « Après la guerre », FOURNEL, Jean-Louis, BIET, Christian (dir.), 2016, p. 1-17.
- BOUVIER, David, « Mémoire de la cité et mémoire de la tragédie », *Penser la scène. Études de Lettres*, n°306, « Penser la scène », GRONEBERG, Michael (dir.), 2018, p. 81-98.
- CACHARD, Valérie, NEMER, Noha, « La production théâtrale libanaise contemporaine face à la censure. Entre défi et consensus », *Théâtre/public*, « Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient », n°233, ROTHSTEIN, Bernard (dir.), juillet-septembre 2019, p. 63-67.
- CARRÉ, Alice, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Âgon* [En ligne], Ø, 2007, mis en ligne le 11 décembre 2007.

CORMANN, Enzo, SARRAZAC, Jean-Pierre, « Poélitique », extrait d'entretien au Théâtre National de la Colline, le 6 décembre 2004, p. 1-5. Ressource en ligne et consultable sur le site du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/enzo-cormann>.

CORMANN, Enzo, « Considérations poélitiques », conférence donnée le 2 juillet 2005, Université d'été « Prima del teatro », San Miniato, Italie, p. 1- 24. Ressource en ligne et consultable sur le site du Théâtre de la Colline : <https://www.colline.fr/enzo-cormann>

CHALAYE, Sylvie, « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », *Études théâtrales*, n°51-52, « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre. », SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), 2011, p. 129-135.

DAVREU, Robert, « Infandum regina jubes renovare dolorem... », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, janvier 2009, p. 39-48.

GARCIN-MARROU, Flore, « Le Drame émancipé », *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, *Études théâtrales*, DANAN, Joseph, LESCOT, David (dir.), Université catholique de Louvain, 2013, n° 56-57, p. 171-181.

GUÉNOUN, Denis, « La limite du théâtre », *Penser la scène. Études de Lettres*, n°306, « Penser la scène », GRONEBERG, Michael (dir.), 2018, p. 15-26.

GRONEBERG, Michael, « La mimesis : aspects ludiques et poétiques », *Penser la scène. Études de Lettres*, n°306, « Penser la scène », GRONEBERG, Michael (dir.), 2018, p. 145-168.

JACCOMARD, Hélène, « Repenser la représentation de la violence dans le théâtre français contemporain », *Modern & Contemporary France*, « Special issue : Penser la violence en France au XXe siècle », BRAGANCA, Manu, HEATHCOTE, Owen (dir.), 2016, p. 427-439.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Écritures dramatiques contemporaines : le jeu des possibles », in *La Littérature : réserve de sens, ouverture de possibles*, JEAN, Florence, RENARD, Marie-France (dir.), Presses de l'Université Saint-Louis, Bruxelles, 1999, p. 79-91.

JUBINVILLE, Yves, « Le Partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines », *Études françaises*, vol. 43, n°1, « Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », BOVET, Jeanne (dir.), 2007, p. 101-119.

LEROUX, Normand, « La littérature québécoise contemporaine (1960-1977) », *Études françaises*, vol. 13, n°3-4, « Petit manuel de littérature québécoise », 1977, p. 339-363.

NAUGRETTE, Catherine, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Études théâtrales*, n°51-52, « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre. », SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), 2011, p. 172-179.

PELLOIS, Anne, « Le sujet au théâtre : l'« en-quête » de soi sous le regard de l'autre », *Agôn*, n°0, « En quête du sujet », PELLOIS, Anne (dir.), 2007, <https://journals.openedition.org/agon/299>

PY, Olivier, *Avant-programme du 72^e Festival d'Avignon*, « Singularités », 2018, <http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-997-5abba8d43d5d7.pdf>

PY, Olivier, Avant-programme du 73^e Festival d'Avignon, « Désarmer les solitudes », 2019, <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-997-5c9b985dbd568.pdf>

RYKNER, Arnaud, « Théâtre-témoignage / Théâtre-testament », *Études théâtrales*, n°51-52, « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre. », SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), 2011, p. 165-171.

SAADÉ GEBRAN, Lena, « Dramaturgies libanaises contemporaines. Crise de l'écriture ou écriture « autre » ? », *Théâtre/public*, « Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient », n°233, ROTHSTEIN, Bernard (dir.), juillet-septembre 2019, p. 68-72.

SAINT-PIERRE, Christian, « Des chiens et des hommes », *Jeu*, n°130 (1), « Animaux en scène », Jacques, Hélène (dir.), 2009, p. 88-93.

SCHWEITZER, Zoé, « Yasser Mroué ou la mémoire jumelle », LIGIER-DEGAUQUE, Isabelle et TEULADE, Anne (dir.), *La mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Le Spectaculaire », 2018, p. 157-170.

THÈVES, Julien, « Sarah Kane (1971-1999), anéantie », émission « Documentaires. Une vie, une œuvre », France Culture, le 25 novembre 2017.

VAILLANCOURT, Lise, « Le double et l'étranger », *L'Oiseau-Tigre. Les Cahiers du théâtre français*, MOUAWAD, Wajdi (dir.), Théâtre français du Centre national des Arts, Ottawa, janvier 2009, p. 27-31.

IV.2.3. Entretiens et conférences

BOUCHERON, Patrick, JOLLY, Thomas, « Des machines de guerre », émission « Matières à penser », dans la semaine consacrée à « Écrire la guerre », France Culture, 02 novembre 2018.

BROUÉ, Caroline, NORDEY, Stanislas, « En France, l'interpellation politique au théâtre surprend », émission « L'invité culture », France Culture, 16 mars 2019.

COSSU, Francis, JOLLY, Thomas, « Entretien avec Thomas Jolly », Dossier de Presse pour Avignon, 2018.

GAYOT, Joëlle, NEVEUX Olivier, « Théâtre versus politique : les lumières d'Olivier Neveux », émission « Une saison au théâtre », le 16 avril 2017.

GAYOT, Joëlle, DELCUVELLERIE, Jacques, « Rwanda 94 : Réparation et Remémoration », émission « Une saison au théâtre », France Culture, le 07 avril 2019.

GAYOT, Joëlle, TROITSKYI, Vlad, « Vlad Troitskyi, metteur en scène ukrainien : « Au moment où je vous parle, l'art est éminemment politique », *Télérama*, Débats & Reportages, le 01 mars 2022.

MOIX, Yann, SALAMÉ, Léa, JOLLY, Thomas, Émission « On n'est pas couché », 20 février 2016, ressource en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=D4G0Y4Btk6g>

NORDEY, Stanislas, Entretien avec les étudiants de l'École Normale Supérieure de Lyon, théâtre Kantor, novembre 2017, promotion de « Je suis Fassbinder ». Ressource en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=PASpoL5gTyY>

V. BIBLIOGRAPHIE SUR LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

V.1. Littérature générale

AL-JOUNDI, Darina, KACIMI, Mohamed, *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Arles, Actes Sud, 2010.

AL-MASRI, Maram, *La Robe froissée*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2012.

CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

CHAMOISEAU, Patrick, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2018.

DJEBAR, Assia, *L'Amour, la Fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.

DJEBAR, Assia, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

HADDAD, Joumana, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère*, Arles, Actes Sud, 2010.

KHOURY, Elias, *La Petite montagne*, Paris, Arléa, 1987.

KHOURY-GHATA, Vénus, *Une maison au bord des larmes*, Arles, Actes Sud, 2005.

MAALOUF, Amin, *Léon L'Africain*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1986.

MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1998.

MAALOUF, Amin, *Origines*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2004.

MAALOUF, Amin, *Le Dérèglement du monde*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2009.

MAALOUF, Amin, *Le Naufrage des civilisations*, Paris, Éditions Grasset, 2019.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Paris, Gallimard, 1999.

ROBIN, Régine, *L'Immense fatigue des pierres*, Québec, XYZ, 2005.

SCHEHADÉ, Georges, *Les Poésies*, Paris, Gallimard, 2001.

TREMBLAY, Larry, *L'Orangerie*, Paris, La Table Ronde, 2015.

V.2. Ouvrages critiques

ACCAD, Evelyne, *Des femmes, des hommes et la guerre. Fiction et réalité au Proche-Orient*, Paris, Côté-femmes, « Femmes et changements », 1993.

BÉSSIÈRE, Jean, *Littératures francophones et politique*, Paris, Karthala, 2009.

BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010.

- CARRERA, Hyacinthe (dir.), *Exils*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2010.
- CHALAYE, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le Syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004.
- CHALAYE, Sylvie, *Race et théâtre : un impensé politique*, Arles, Actes Sud, 2020.
- COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.
- COMBE, Dominique, *Les Littératures francophones*, Paris, PUF, 2010.
- DAHOUA, Kanaté, K. GBANOU, Sélom (dir.), *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- DARWICHE-JABBOUR, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient, Egypte, Liban, Syrie*, Aix en Provence, Edisud, 2007.
- DELBART, Anne-Rosine, *Les Exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs 1919-2000*, Limoges, Pulim, 2005.
- DUMONTET, Danielle et ZIPFEL, Frank (Eds.), *Écriture migrante / Migrant writing*, Hildesheim, Olms Verlag, 2008.
- GAUVIN, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, « Lettres du sud », 2000.
- GAUVIN, Lise, *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- GAUVIN, Lise, *Fabrique de la langue : de François Rabelais à Rejean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT, Edouard, *L'imaginaire des langues : Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010.
- HADDAD, Katia (dir.), *La Littérature francophone du Machrek : anthologie critique (2^e édition)*, Beyrouth, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2008.
- KASSAB-CHARFI, Samia (dir.), *Altérité et mutations dans la langue. Pour une stylistique des littératures francophones*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2012.
- LAFON, Dominique (dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Ottawa, Fides, 2001.
- LE BRIS, Michel (dir.), ROUAUD, Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- LEGRIS, Renée, LARRUE, Jean-Marc, BOURASSA André-Gilles, DAVID, Gilbert, *Le théâtre au Québec, 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, 1988.
- MATHIS-MOSER, Ursula, MERTZ-BAUMGARTNER, Brigit (dir.), *Passages et ancrages en France : dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2012.
- MOISAN, Clément, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Montréal Nota bene, 2008.

NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, « Quadrige Manuels », 2013.

SGARD, Jean, *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, 1986.

SIMONIN, Jacky, WHARTON, Sylvie, *Sociolinguistique du contact. Dictionnaire des termes et concepts*, Lyon, ENS Éditions, 2013.

V.3. Entretiens, articles et conférences

ANZALDUA, Gloria, « Movimientos de rebeldia y las culturas que traicionan », *Multitudes*, « Narrations postcoloniales », n°29, 2007/2, p. 51-60.

CHARTIER, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *La Sociabilité littéraire*, vol. 27, n°2, RAJOTTE, Pierre (dir.), hiver 2002, p. 303-316.

CLAVARON, Yves, « Chroniques animales et problématiques postcoloniales », *Klincksieck*, « Revue de littérature comparée », n°338, 2011/2, p. 197-211.

GRUSLIN, Adrien, « Le théâtre politique au Québec : une espèce en voie de disparition », *Jeu : revue de théâtre*, 36 (3), « 1980-1985 : L'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies », DENIS, Jean-Luc (dir.), 1985, p. 32-39.

MOUDILENO, Lydie, Séminaire de recherche « Relations de guerre : le contexte postcolonial », Université Jean Monnet, 6 au 15 mars 2018.

VI. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE ET THÉMATIQUE

VI.1. Littérature générale (française et étrangère)

VI.1.1. Ouvrages

ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1957.

BALDWIN, James, *La prochaine fois, le feu*, traduction de Michel Sciama, Paris, Gallimard, 2018.

CHAR, René, *Fureur et mystère, Feuilletts d'hypnose*, Paris, Gallimard, 2007.

DELBO, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

DELBO, Charlotte, *Une connaissance inutile / Mesure de nos jours*, Paris, Éditions de Minuit, « Minuit double », 2018.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Armand Colin, 1996.

LOUIS, Edouard, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2018.

MONTAIGNE (De), Michel, *Essais I*, Paris, Gallimard, 2009.

PRÉVERT, Jacques, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949.

TAUBIRA, Christiane, *Murmures à la jeunesse*, Paris, Philippe Rey, 2016.

VIRGILE, L'*Énéide*, traduction et annotations de Jacques Perret, Paris, Gallimard, 1991.

ZENITER, Alice, *L'art de perdre*, Paris, Albin Michel, 2017.

VI.1.2. Essais et ouvrages critiques

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.

CHAMBERS, Ross, *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, & the Rhetoric of Haunting*, Michigan, University of Michigan Press, 2004.

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

IONESCO, Eugène, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979.

RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.

SARTRE, Jean-Paul, *La Responsabilité de l'écrivain*, Paris, Éditions Philosophie Verdier, 1998.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1985.

VI.1.3. Articles

MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n°1, « L'allégorie visuelle », JAPPY, Tony (dir.), 2006, p. 93-102.

SALOUA, Chatti, « Ricoeur, lecteur de Frege sur la référence », *Cahiers philosophiques*, n°148, « John Stuart Mill », CHOUCHEAN, Nathalie (dir.), 2017, p. 90-104.

SIMON, Anne, TAÏBI, Nadia, « Qu'est-ce que la zoopoétique ? », *Sens-dessous*, n°16, « Animal », Taïbi, Nadia (dir.), 2015/2, p.115-124

VI.2. Philosophie

ADORNO, Theodor W., *Prismes, critique de la culture et société*, traduction de Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986.

- ARENDDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.
- ARENDDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002.
- ARENDDT, Hannah, *L'Impérialisme. Les Origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, 2002.
- ARENDDT, Hannah, *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989.
- BARTHES, Roland, *La Chambre Claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard. Seuil, 1980.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, CAMPOS, Lucie, COQUIO, Catherine, CHAPOUTHIER, Georges (dir.), *La question animale : entre science, littérature et philosophie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- FOESSEL, Michaël, *Le Temps de la consolation*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- LENOIR, Frédéric, DE TONNAC, Jean-Philippe (dir.), *La Mort et l'immortalité. Encyclopédie de la mort et des croyances*, Paris, Bayard, 2004.
- PATOČKA, Jan, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, traduction d'Erika Abrams, Paris, Verdier, 1981.
- PATOČKA, Jan, *Platon et l'Europe : séminaire privé du semestre d'été 1973*, traduction d'Erika Abrams, Paris, Verdier, 1983.
- REVAULT D'ALLONES, Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1995.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

VI.3. Anthropologie

VI.3.1. Anthropologie : essais et ouvrages critiques

- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et histoire*, Paris, Denoël, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, Mouton & co, 1967.

VI.3.2. Anthropologie : articles

AGIER, Michel, « Je me suis réfugié là ! », *Le sujet dans la cité. Revue internationale de recherche biographique*, « Habiter en étranger, lieux mouvements frontières », n°2, DELORY-MOMBERGER, Christine (dir.), 2011/1, p. 90-99.

AGIER, Michel, « Parcours dans un paysage flottant de frontières », *Revue européenne des migrations internationales*, « Composer (avec) la frontière. Passages, parcours migratoires et échanges sociaux », vol. 30 – n°2, BONTEMPS, Véronique, PUIG, Nicolas (dir.), 2014, p. 13-23.

ARENDT, Hannah, « We refugees », in *The Jew as Pariah. Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, New York, Grove Press, 1978, p. 55-66, ici traduit par “Nous autres réfugiés”.

BUSSIÈRES, Luc, « Rites funèbres et sciences humaines : synthèse et hypothèses », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol.3 – n°1, LAFLAMME, Simon (dir.), 2007, p. 61-139.

VI.2. Littérature à propos des questions de la filiation

VI.2.1. Ouvrages

ABRAHAM, Nicolas, TOROK, Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978.

ALTOUNIAN, Janine, *L'intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, 2005.

ALTOUNIAN, Janine, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.

COTE, Armando, PATSALIDES, Béatrice, *Transmettre et Témoigner. Les effets de la violence politique sur les générations. Hommage à Primo Levi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

CYRULNIK, Boris, *Les Vilains Petits Canards*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2004.

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

DEMANZE, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, 2019.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

FORTIN, Jutta, VRAY, Jean-Bernard (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, PUSE, 2012.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1972.

GOULET, Alain, *Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006.

GOULET, Alain, *L'univers de Sylvie Germain : actes du colloque de Cerisy, 22-29 août 2007*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008.

KÈGLE, Christiane (dir.), *Les récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.

KOFMAN, Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Québec, XYZ, 2013.

PARENT, Anne Martine, *Paroles spectrales, lectures hantées : médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, Montréal, Nota bene, 2019.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.

WINNICOTT, Donald W., *Les Objets transitionnels*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2017.

VI.2.2. Articles et entretiens.

CAÏTUCOLI, Dominique, « Winnicott : voler, détruire, l'appel au secours », in *Le Coq-Héron*, « Sur les traces de Winnicott », n°173, Judith Dupont (dir.), 2003, p. 31-48.

DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *Études Françaises*, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », vol. 45, n°3, LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, DEMANZE, Laurent (dir.), 2009, p. 11-23.

DRIEU, Didier, MARTY, François, « Figures de filiation traumatique », *Dialogue*, n°168, ROBERT, Philippe (dir.), 2005/2, p. 5-14.

GENVRESSE, Patrick, « Engendrement, filiation, transmission et ruptures traumatiques », *Dialogue*, n°168, ROBERT, Philippe (dir.), 2005/2, p. 45-54.

GUYOTAT, Jean, « Traumatisme et lien de filiation », *Dialogue*, n°168, ROBERT, Philippe (dir.), 2005/2, p. 15-24.

LECHEVALIER, Bianca, « Génocides et identifications », *Dialogue*, n°168, ROBERT, Philippe (dir.), 2005/2, p. 69-73.

MASSICOTTE, Claudie, « Hantise et architecture cryptique : transmission du passé dans « Le Confessionnal » de Robert Lepage », *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, University of Toronto Press, vol. 21, n°2, Fall-Automne, 2012, p. 93-114.

PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens », *Protée*, vol. 34, n°2-3, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », AUDET, René, XANTHOS, Nicolas (dir.), 2007, p. 113-125.

PARENT, Anne Martine, « Transmettre malgré tout. Ratages et faillites de la transmission chez Charlotte Delbo », *Protée*, vol. 37, n°2, « Avec le génocide, l'indicible », RINN, Michael (dir.), 2009.

VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation », *Études Françaises*, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », vol. 45, n°3, LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, DEMANZE, Laurent (dir.), 2009, p. 95-112.

VI.3. Littérature et Histoire (réflexions sur les guerres et la mémoire)

VI.3.1. Ouvrages

- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Rivages, Paris, 2002.
- COQUIO, Catherine, *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2004.
- DAKHLI, Leyla, *Histoire du Proche-Orient contemporain*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.
- GAUCHET, Marcel, *La Condition historique: entretiens avec François Azouvi et Sylvain Piron*, Paris, Gallimard, 2003.
- MOSSE, George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, 1999.
- RAMONET, Ignacio, *Guerres du XXI^e siècle*, Paris, Galilée, 2002.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- TODOROV, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2018.
- TRAVERSO, Enzo, *Le passé, mode d'emploi : Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.
- TRAVERSO, Enzo, *À feu et à sang. La guerre civile européenne 1914-1945*, Paris, Hachette-Pluriel, 2009.
- TRAVERSO, Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2011.
- TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- WAINTRATER, Régine, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Paris, Payot, 2003.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

VI.3.2. Articles et entretiens.

- BECKER, Jean-Jacques, « Rien ne sera plus comme avant ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 76, « Dossier : Le tonnerre du 11 septembre », RIOUX, Jean-Pierre (dir.), 2002, p. 39-43.

CHALIER, Jonathan, ESTAY STANGE, Veronica, « Sommes-nous hantés par la mémoire de nos ancêtres ? », France Culture, 5 mars 2018, ressource en ligne : <https://www.franceculture.fr/conferences/nous-sommes-les-gardiens-du-passe-de-nos-ancetres>

CHAPOUTOT, Johann, « Camps d’extermination (centres de mise à mort), Violence de masse et Résistance – Réseau de recherche, [en ligne], publié le 15 février, 2016, accéder le 06/11/2019, ressource en ligne : <https://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/fr/document/camps-d-extermination-centres-de-mise-mort>, ISSN 1961-9898

HOFFMANN, Stanley, « Le 21^e siècle a commencé », *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, n° 76, « Dossier : Le tonnerre du 11 septembre », RIOUX, Jean-Pierre (dir.), 2002, p. 5-14.

SIRINELLI, Jean-François, « L’événement-monde », *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, n° 76, « Dossier : Le tonnerre du 11 septembre », RIOUX, Jean-Pierre (dir.), 2002, p. 35-38.

VI.3.3. Filmographie et romans graphiques

BORGMANN, Monika, SLIM, Lokman, THEISSEN, Hermann, *Massaker*, Umam Production & Dschoint Ventschr Filmproduktion, 2004.

FOLMAN, Ari, *Valse avec Bachir*, Bridgit Folman Film Gang, Les Films d’Ici, Razor Film Produktion GmbH, 2008.

SAFIEDDINE, Joseph, PARK, Kyungeun, *Monsieur Coucou*, Paris, Le Lombard, 2018.

SAMRA, Maher Abi, *Rond-point Chatila*, Les Films d’Ici, France, 2004.

SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte, Tome 1 : Mon père saigne l’histoire*, traduction de Judith Ertel, Paris, Flammarion, Collection « Fiction Etrange », 1994.

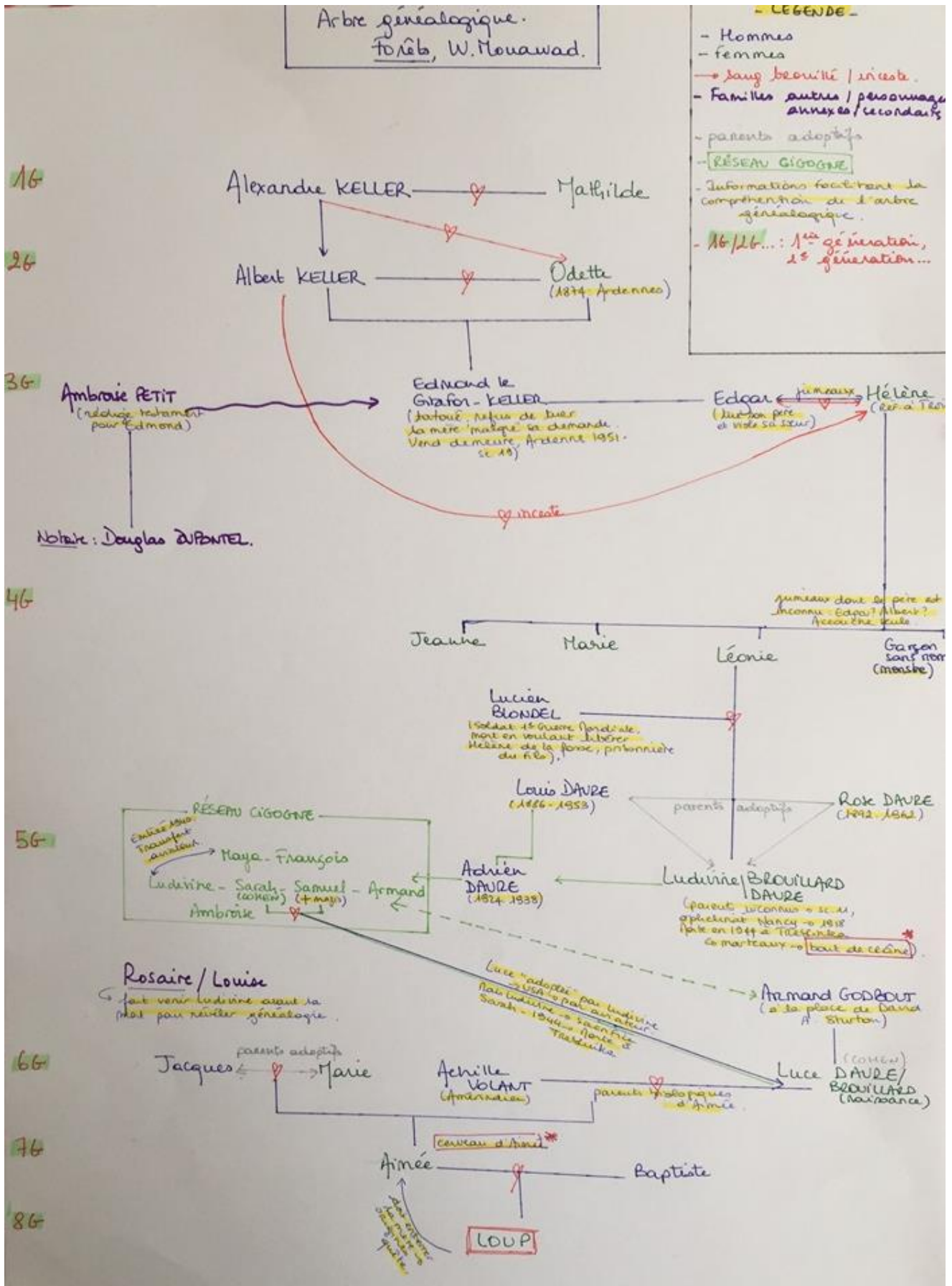
SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte, Tome 2 : Et c’est là que mes ennemis ont commencé*, traduction de Judith Ertel, Paris, Flammarion, Collection « Fiction Etrange », 1994.

TAVERNIER, Bertrand, *La Vie et rien d’autre*, Studiocanal, 2010.

ANNEXES

ANNEXE 1

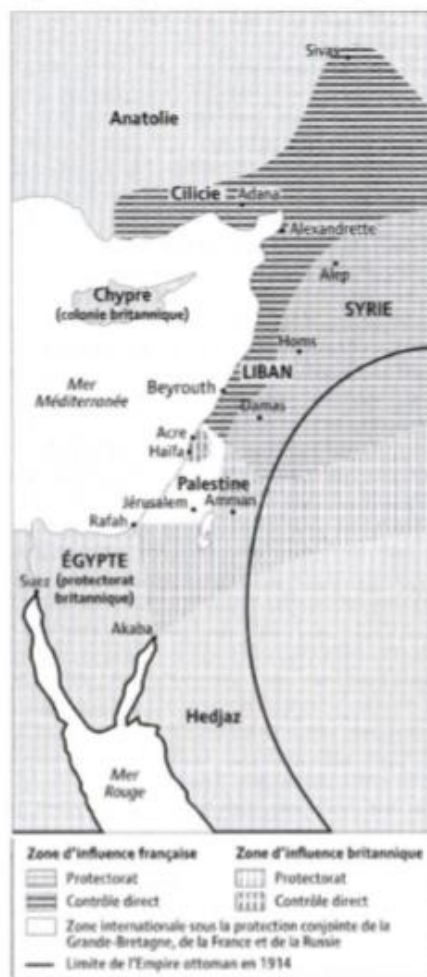
Arbre généalogique de Forêts



ANNEXE 2

Découpage des mandats lors des « accords » Sykes-Picot, issu de l'essai de DAKHLI, Leyla, *Histoire du Proche-Orient contemporain*, Paris, Éditions La Découverte, 2015, p. 22

Carte 1. Partage de la région selon les accords Sykes-Picot (1916)



Source : Philippe Rekacewicz, visionscarto.net.

ANNEXE 3

Extraits de *Seuls*, Wajdi Mouawad, p. 94-95 et 112-113

Bon.
Et alors ?
Après ?

Après ?

Rien.

D'abord un nom.

Lui trouver un nom.

Un nom arabe.

Je cherche des W → Recherche sur Internet. Google : "prénoms masculins arabes".

Je cherche des W

WAKIL - WAKI - WAFI - WAFI - WAFI - WAFI - WAHAB - WAHEED - WAHHAJ - WAHIB - WAHID - WAIL - WAIS - WALI - WAJAHY - WAJDAAN - WAJEH - WAJID - WAJIM - WAKALAT - WAKEEL - WALEED - WALI - WALID - WAQAR - WAQAR - WAQAS - WASAY - WASEEM - WASIF - WASIL - WASIM - WATHIQ - WAZIR - WILDAN - WISAM - WISMA - WOULD - WOULDUD - WOUHJI.

Après

WILFRID - WALTER - EDWIGE - WILLIAM - WAHAB - WILHEM - SARWAN - WOLF ("LOUP"), prénoms des personnages des pièces précédentes, je trouve HIWAN et je trouve HARWOUN.

Contraction des deux → HIWOUN ou HARWAN

Harwan

Et si Harwan c'était Wajdi et Wajdi n'avait pas fait de théâtre ?

ANNEXE 4

Extraits d'*Incendies*, Denis Villeneuve, Blaq out, 2016.



1 – Remise des « indices » par le notaire au début du film, ils sont cachés dans une enveloppe. Simon détourne le regard.



2 – Observation d'une croix chrétienne qui, semble-t-il, a appartenu à Nawal Marwan.

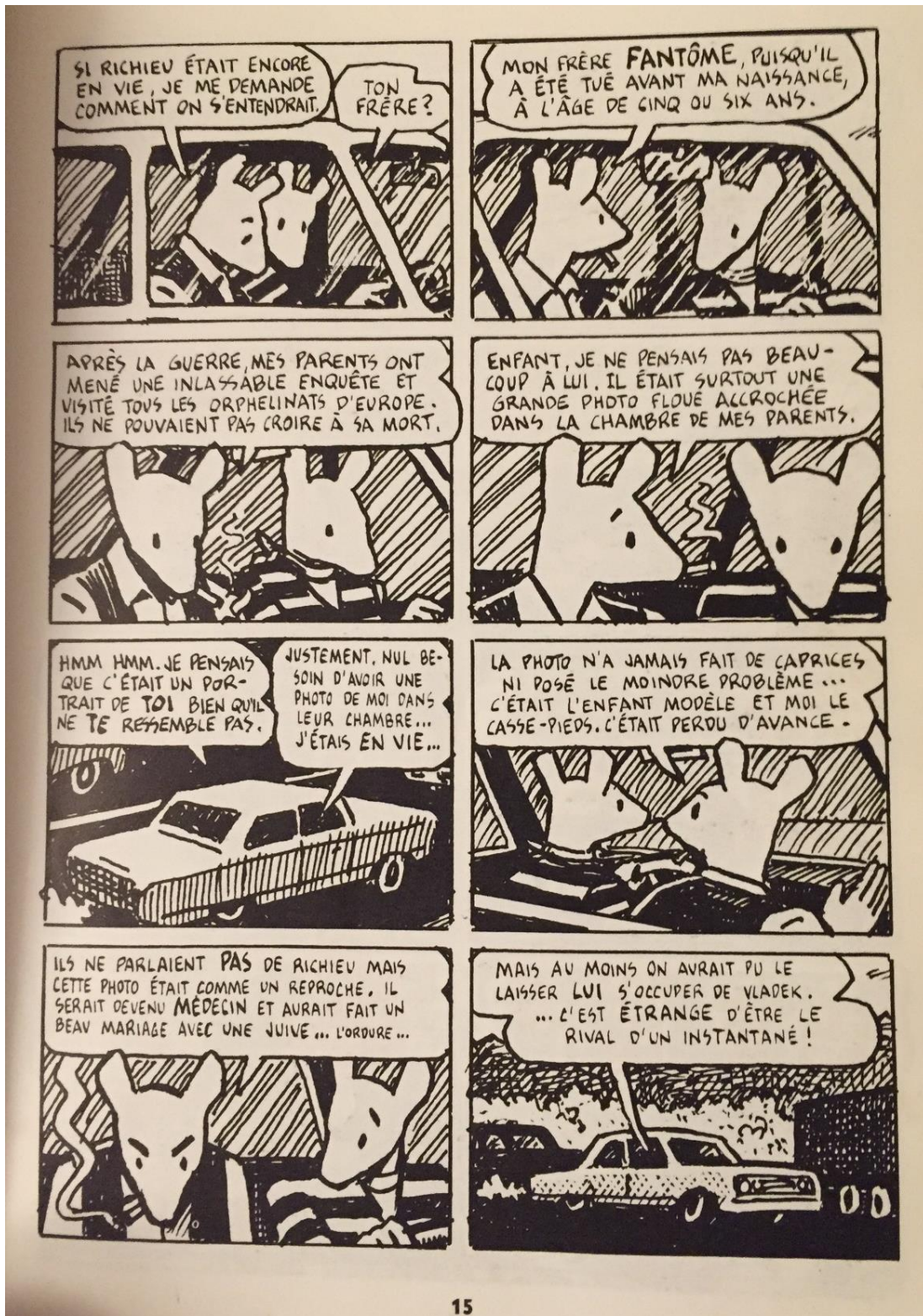


3 – *Flashback* : la croix permet à Nawal Marwan d'échapper à l'incendie du bus. L'indice est un moyen d'introduire la mention de la guerre civile dans la narration cinématographique.

ANNEXE 5

La présence spectrale dans *Maus*

Planche issue de *Maus, Un survivant raconte, Tome 2 : Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, SPIEGELMAN, Art, Paris, Flammarion, Collection « Fiction Etrange », 1994, p. 15.



ANNEXE 6

La référence intertextuelle à la Torah dans *Tous des oiseaux*

Captations issues de la mise en scène de *Tous des oiseaux*, par Wajdi Mouawad, Paris, Théâtre de la Colline, 2017.



La *Torah* est physiquement présente dès le début du repas (scène 7), pendant lequel Eitan s'apprête à avouer son amour pour Wahida. La kippa de David, posée sur le livre, symbolise la relation culturelle et cultuelle qu'il entretient avec le judaïsme.



Première ouverture de la *Torah*: le père regarde son fils. Elle se présente comme un objet permettant à l'un de réaffirmer son autorité sur l'autre. Les kippas sont portées par tous.



Deuxième ouverture de la *Torah* : le Rabbín lit (après l'aveu d'Eitan). L'enjeu est ici double : **c'est une référence intertextuelle qui permet, par le motif épique, de « dire la communauté » qui doit traverser les croyances**, en même temps qu'elle marque la rupture filiale (David quitte sa kippa et s'apprête à réprimander son fils).



La *Torah* finit par devenir frontière et symbolise brutalement la rupture entre le père et son fils. Tous les regards sont portés en direction de David.

ANNEXE 7

« Objets, phénomènes et espace transitionnels » dans les tragédies de la filiation.

Schémas retravaillés à partir de ceux de Donald W. Winnicott

Fig. 1.

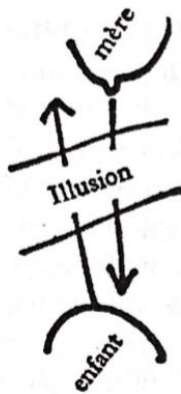
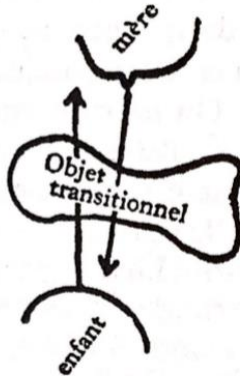


Fig. 2.

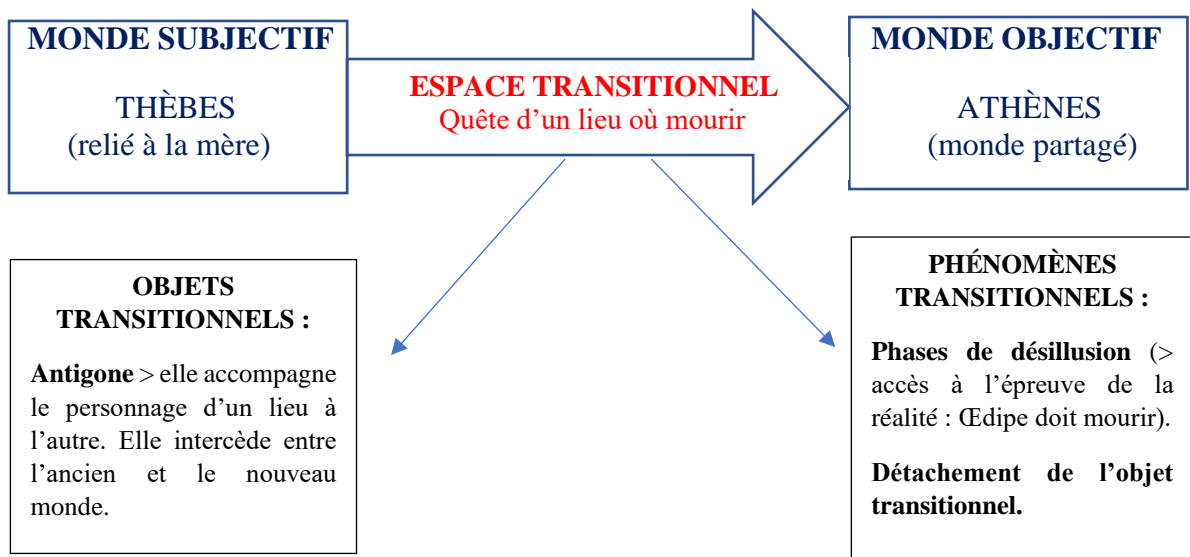


WINNICOTT, Donald W., *ibid.*, p. 56.

- Le premier schéma démontre comment la mère « donne à l'enfant l'illusion qu'il existe une réalité extérieure¹²³⁶ » qui amènera finalement l'enfant à la déconstruire pour se confronter au monde « objectif ».
- Le deuxième présente l'utilité de l'objet transitionnel qui permet à l'enfant de progressivement se séparer du corps maternel.

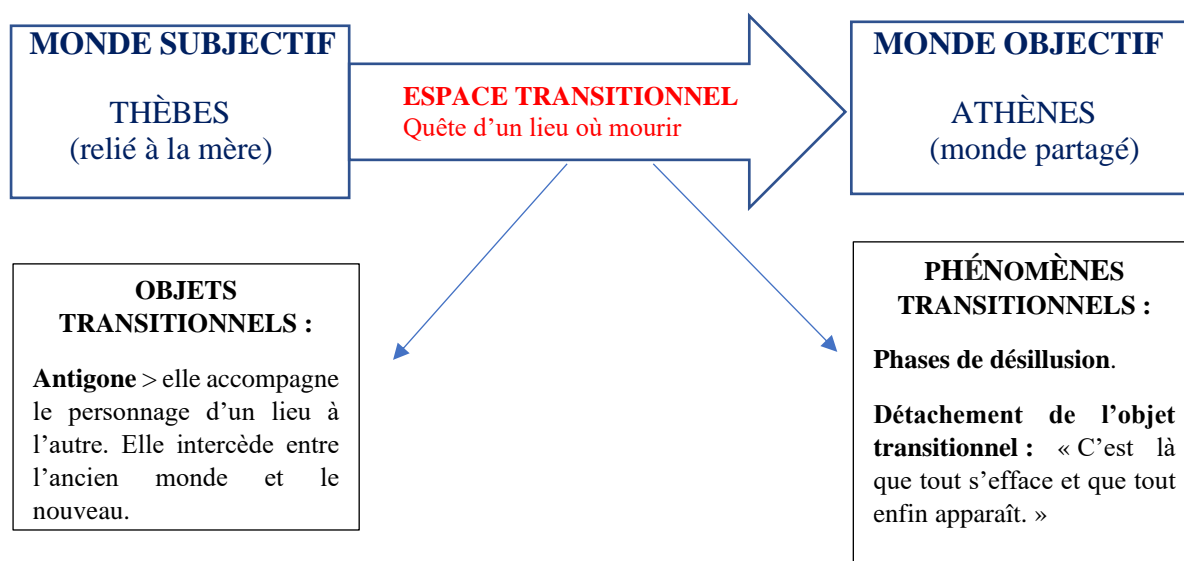
Nous pouvons, à notre tour, proposer les schémas suivants pour représenter l'emploi des objets transitionnels afin de parvenir, pour les personnages, à habiter un « monde objectif » :

Œdipe et Antigone dans *Œdipe à Colone* de Sophocle :

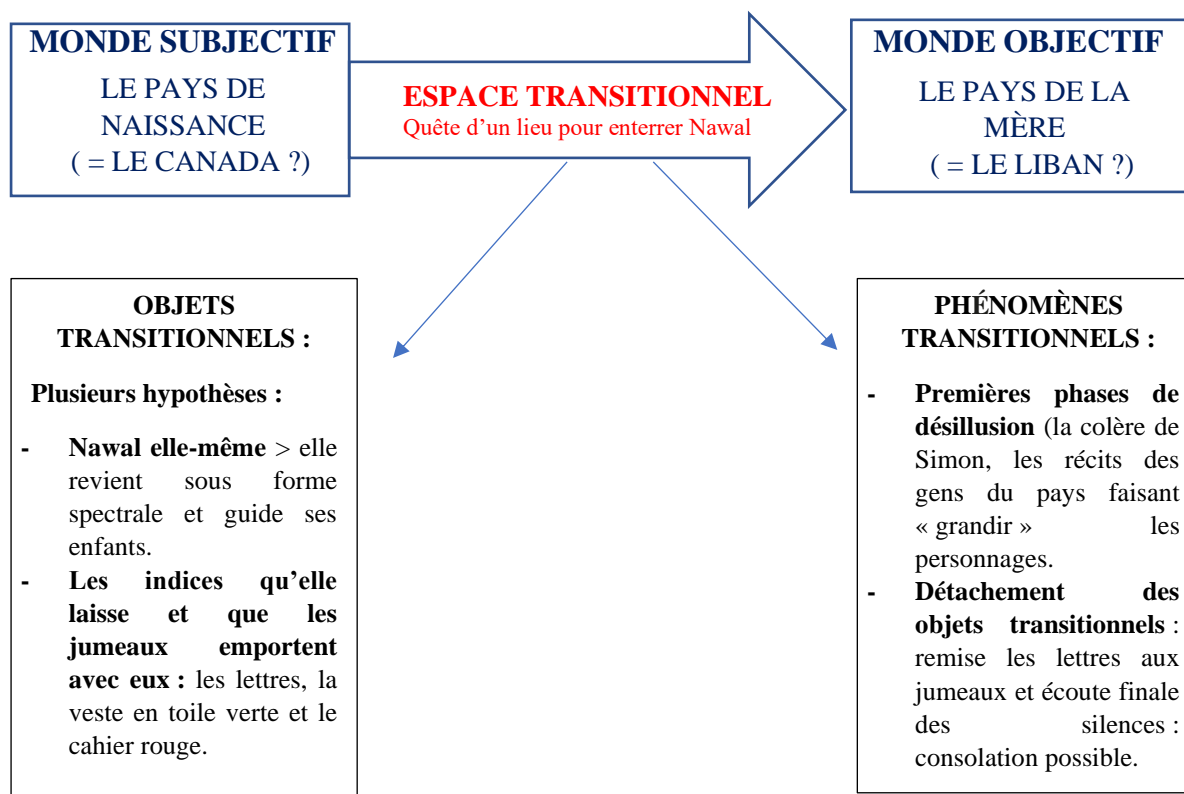


¹²³⁶ WINNICOTT, Donald W., *ibid.*, p. 55.

Œdipe et Antigone dans *Les Larmes d'Œdipe* de Wajdi Mouawad¹²³⁷ :

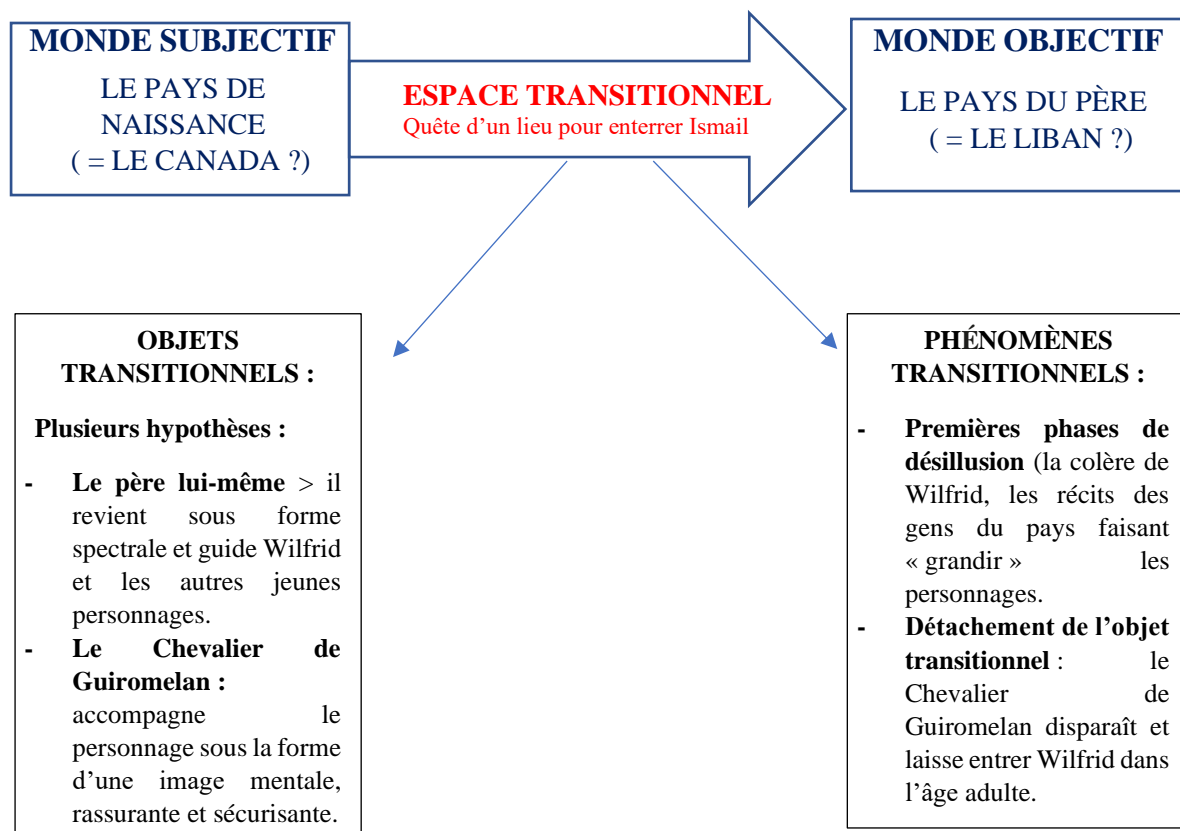


Les objets et phénomènes transitionnels dans *Incendies* de Wajdi Mouawad :



¹²³⁷ La citation dans « détachement de l'objet transitionnel » provient de Wajdi Mouawad (*Les Larmes*, p. 40).

L'objet transitionnel / l'objet interne dans *Littoral* de Wajdi Mouawad :



ANNEXE 8

Captations issues de la mise en scène de *Tous des oiseaux*, par Wajdi Mouawad, Paris, Théâtre de la Colline, 2017



Le père est debout, ce qui semble être un moyen d'asseoir sa « supériorité » physique.



Le corps du fils sert ici à signifier la transgression. Il se met à l'égal du père.

ANNEXE 10

Extraits du roman graphique d'Art Spiegelman.

SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte, Tome 2 : Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, Paris, Flammarion, Collection « Fiction Etrange », 1994, p. 16-41.



Le temps s'envole...

Vladek est mort d'une insuffisance cardiaque le 18 août 1982...
Françoise et moi avons séjourné avec lui dans les Catskills en août 1979.



Vladek commença à être zingueur à Auschwitz au printemps 1944...
Je me suis mis à cette planche fin février 1987.



En mai 1987 Françoise et moi attendons un bébé...
Entre le 16 et le 24 mai 1944, plus de 100.000 Juifs hongrois furent gazés à Auschwitz...



La première partie de MAUS parut en septembre 1986, après 8 ans de travail. Ce fut un grand succès d'estime et commercial.



Il va paraître au moins quinze éditions à l'étranger. J'ai eu 4 propositions sérieuses d'adaptation en série télévisée ou en film de mon livre. (J'veux pas.)

En mai 1968, ma mère s'est suicidée... (sans laisser de lettre!)

Ces derniers temps, je me sens déprimé.



Alors Mr. Spiegelman...
Nous sommes prêts à tourner!...

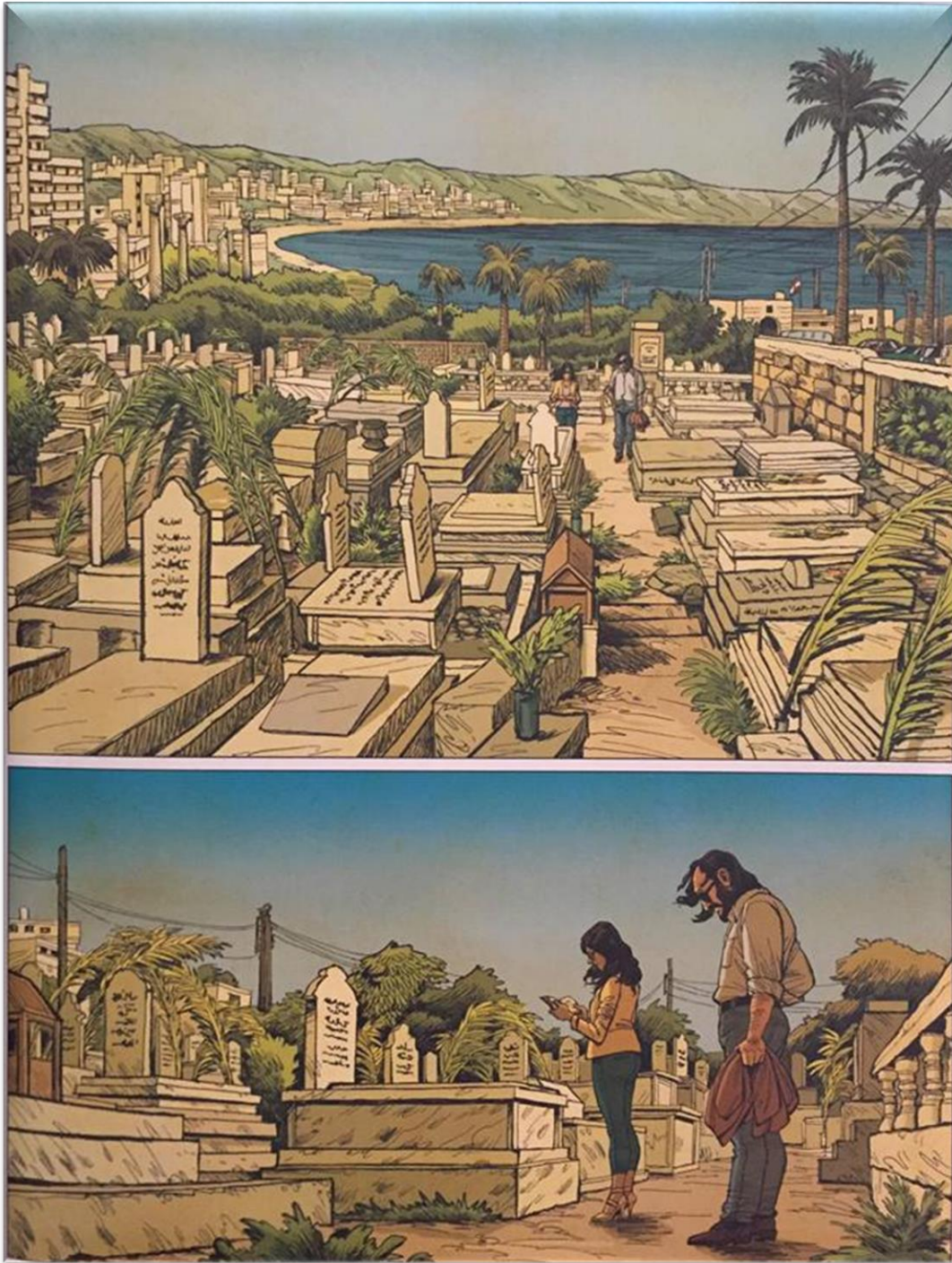
ANNEXE 11

Le motif de la sépulture dans quelques romans graphiques

SPIEGELMAN, Art, *Maus, Un survivant raconte, Tome 2 : Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, Paris, Flammarion, Collection « Fiction Etrange », 1994, p. 136.



SAFIEDDINE, Joseph, PARK, Kyungeun, *Monsieur Coucou*,
Paris, Le Lombard, 2018, p. 47.



ANNEXE 12

La métaphore animale dans *Monsieur Coucou*.

SAFIEDDINE, Joseph, PARK, Kyungeun, *Monsieur Coucou*,
Paris, Le Lombard, 2018, p. 3.



ANNEXE 13

Polyphonie et écriture de plateau dans *Seuls*

1. Les différentes « voix » créant le caractère polyphonique de *Seuls*

MOUAWAD, Wajdi, *Seuls : chemin, textes et peintures*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2008, p. 14.

Polyphonie donc, et nous avons commencé à regarder autrement. Nous avons quitté cette clairière miraculeuse pour pénétrer dans une forêt plus dense mais nouvelle pour moi. Polyphonie par :

- 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.

2. Deux des tableaux ayant guidé l'écriture de *Seuls*

TINTORET, *L'Annonciation*, Scuola Grande di San Rocco, Venise, 1583-1587.

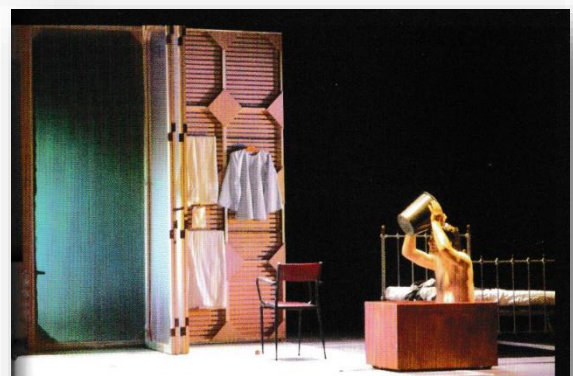




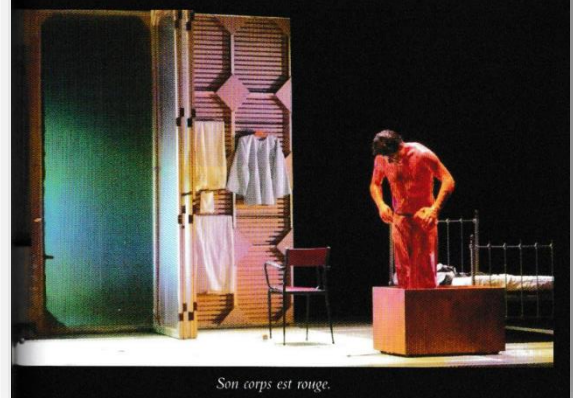
REMBRANDT, *Le Retour du fils prodigue*, musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, 1668.

3. Extraits et captations de la mise en scène de *Seuls*

La peinture comme retour en enfance
(Se, p. 165)

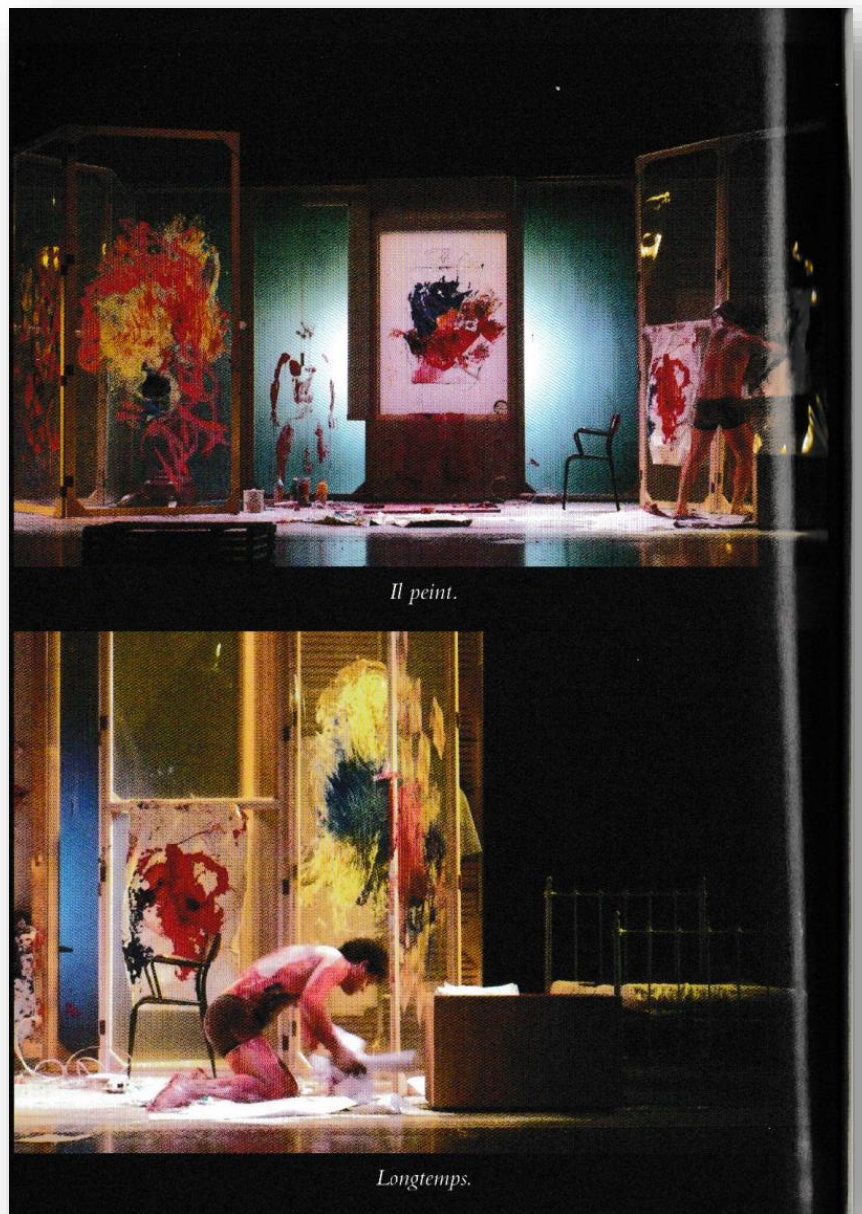


Il verse un seau d'eau chaude sur lui.

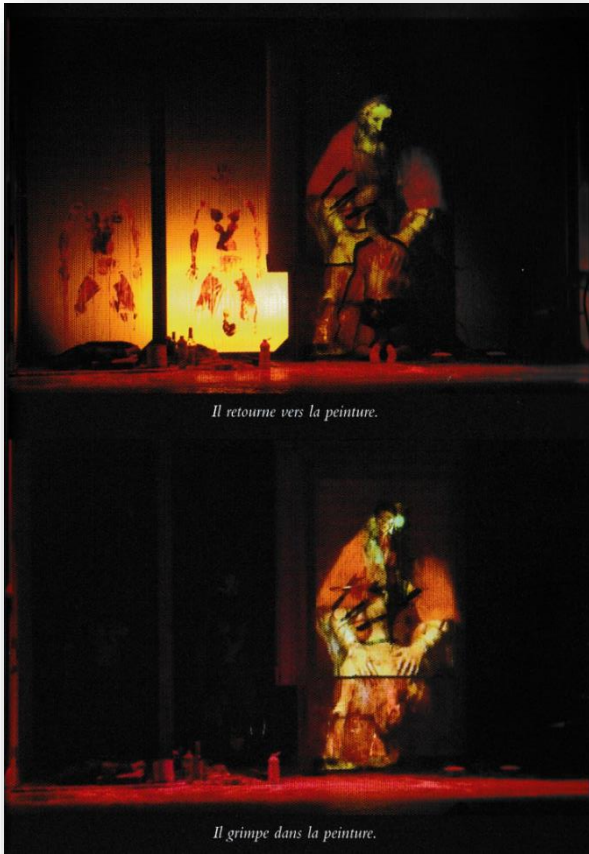


Son corps est rouge.

Il peint longtemps
(Se, p. 176)

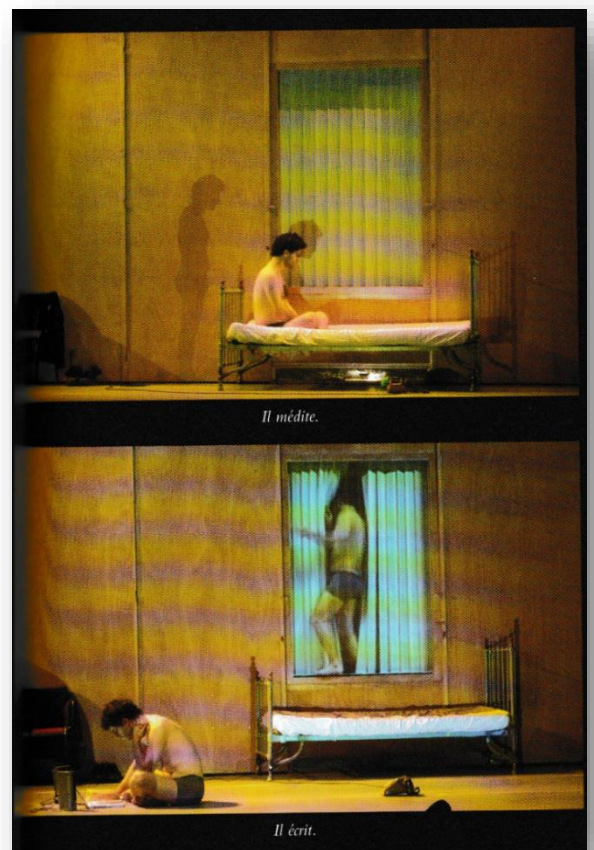
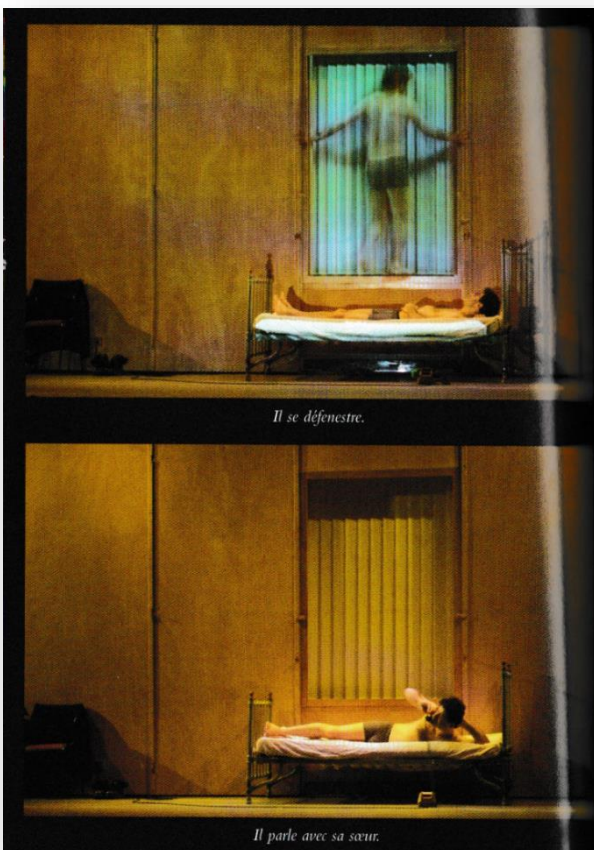


*Certains espaces de
la scène, devenue
musée, prennent des
airs de tableaux.*
(Se, p. 178-179)



*Wajdi Mouawad / Harwan entre dans
la toile de Rembrandt
(Se, p.183)*

4. L'usage de la vidéo comme dédoublement du personnage/comédien
(Se, p. 137-138)



ANNEXE 14

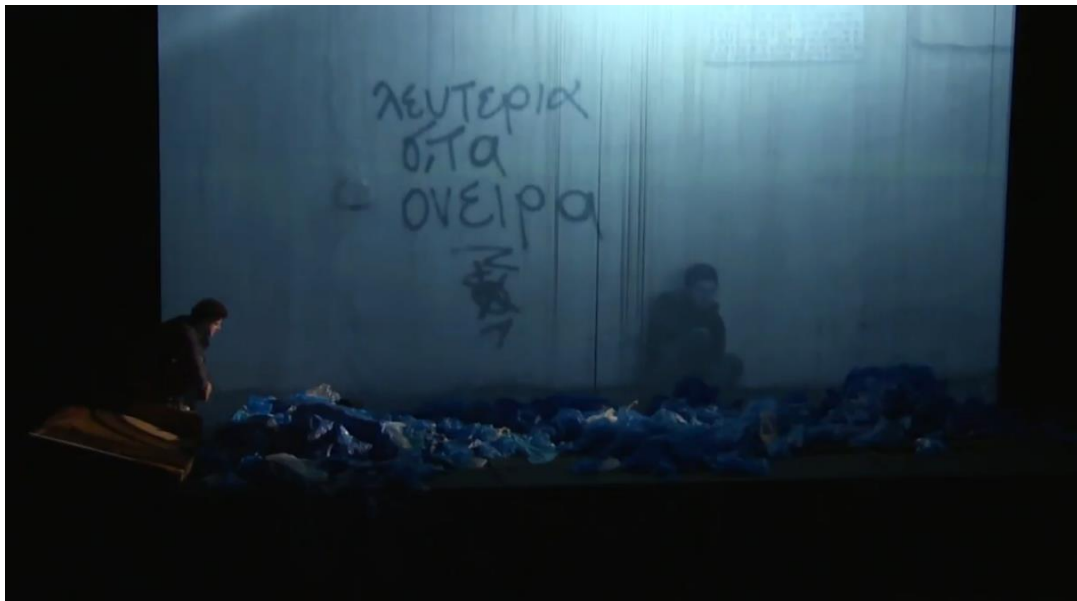
Polyphonie et écriture de plateau dans d'autres tragédies de Wajdi Mouawad

1. Le corps de Wilfrid dans *Littoral*



Ressource en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Littoral-1985/enimages/>
Consultée le 5 octobre 2021.

2. L'esthétique du dédoublement dans *Inflammation du verbe vivre*



Ressource en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inflammation-du-verbe-vivre-23137/videos/media/Inflammation-du-verbe-vivre-de-Wajdi-Mouawad>

Consultée le 5 octobre 2021.

3. « La poésie est le seul chemin. »

Ressource en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inflammation-du-verbe-vivre->



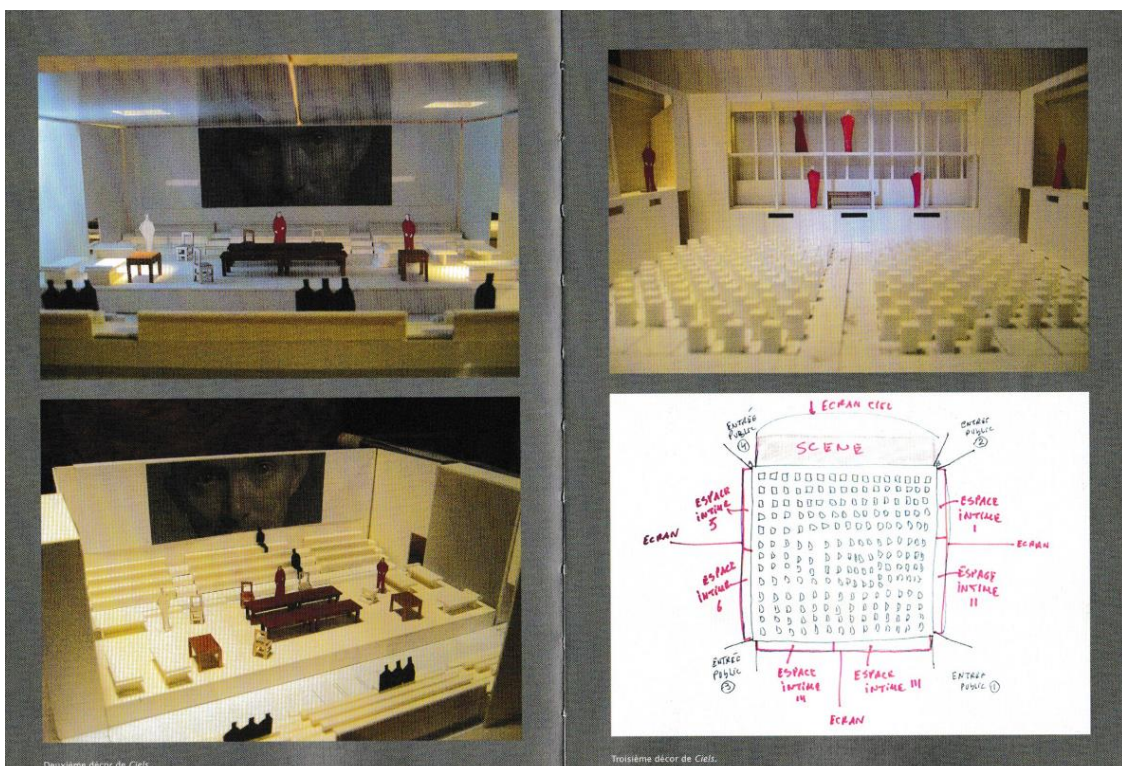
[23137/videos/media/Inflammation-du-verbe-vivre-de-Wajdi-Mouawad](https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inflammation-du-verbe-vivre-de-Wajdi-Mouawad)

Consultée le 5 octobre 2021.

4. Les décors successifs de *Ciels*

MOUAWAD, Wajdi, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines, et rhizomes*, op. cit., p. 86-87.

5. La rencontre avec Wahida



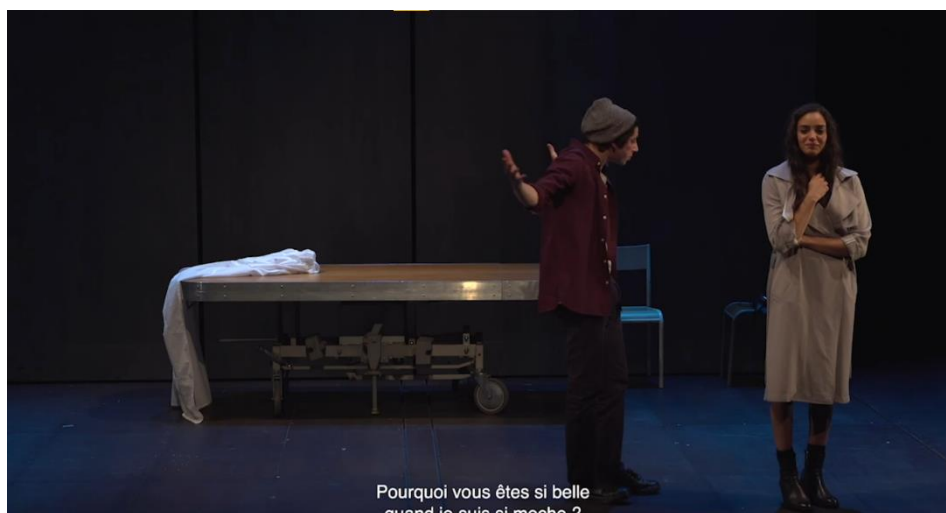
Deuxième décor de *Ciels*.

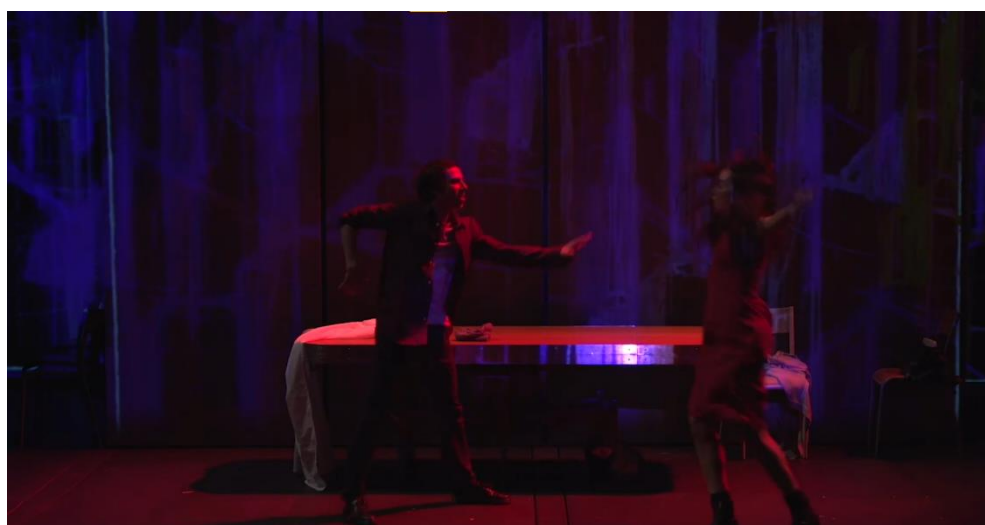
Troisième décor de *Ciels*.



Ressource en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/mise-en-scene/tous-des-oiseaux/wajdi-mouawad/wajdi-mouawad-1.html?logintype=login>
(Le réseau Canopé a mis à disposition du public la captation intégrale de la pièce.)

6. Eitan et Wahida dansent contre l'Histoire





Ressource en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/mise-en-scene/tous-des-oiseaux/wajdi-mouawad/wajdi-mouawad-1.html?logintype=login>



ANNEXE 15
ENTRETIEN AVEC MARGAUX ESKENAZI & ALICE CARRÉ
Spectacle « Et le cœur fume encore »
Théâtre National Populaire, le 26 janvier 2022



MARGAUX ESKENAZI

Elle fonde la Compagnie Nova en 2007. Depuis 2016, elle développe un diptyque « Écrire en pays dominé » consacré aux amnésies coloniales et aux poétiques de la décolonisation avec *Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre*, traversée de la négritude à la créolité, et *Et le cœur fume encore*, plongée dans les mémoires de la guerre d'Algérie dans la France d'aujourd'hui.

Son travail est fortement implanté en Seine-Saint-Denis où la Compagnie Nova met en place de nombreuses actions sur le territoire en lien avec ses créations.



ALICE CARRÉ

Après avoir enseigné le théâtre à l'Université de Nanterre et de Poitiers, elle se forme au théâtre en tant qu'assistante à la mise en scène auprès de Christian Schiaretti, Philippe Adrien et Hélène Delavault.

Rapidement, son travail rencontre celui de Margaux Eskenazi, avec laquelle elle s'intéresse aux amnésies coloniales, notamment avec la dramaturgie, la conception et l'écriture de *Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre*, et du second volet autour des mémoires de la guerre d'Algérie, *Et le cœur fume encore*.



Gaëtan Dupois – Comment avez-vous pensé le diptyque *Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre* et *Et le cœur fume encore* ?

Alice Carré – C'est Margaux qui a commencé par s'intéresser aux poésies de Césaire et de Senghor. Elle m'a ensuite appelée pour la rejoindre.

Margaux Eskenazi – Oui, le projet initial répond au fait que je tenais la compagnie Nova depuis un certain temps, que je jouais des pièces du répertoire depuis un certain temps également : Victor Hugo, William Shakespeare, Heiner Müller, etc. La compagnie était aussi déjà implantée dans le 93 et lorsqu'on jouait Hugo, il y avait quelque chose de réellement bizarre qui se créait. C'était un petit peu compliqué, je ne trouvais pas l'endroit d'action et de cohérence entre les projets artistiques développés et la conscience de penser une place dans une société. Et j'ai eu un théâtre très important pour moi, qui s'appelle La Chapelle du Verbe Incarné à Avignon. C'est un théâtre qui n'accueille que des compagnies d'outre-mer et là, je découvre Aimé Césaire et *Le Cahier*. J'avais vingt-cinq ans. Je me dis alors : c'est un truc de fou, j'ai l'impression de tout comprendre !

G.D. – Pourtant, c'est un texte difficile.

M.E. – Oui, mais il y avait quelque chose de l'ordre du : « c'est lui que je cherchais », c'était comme une sorte de très grande rencontre entre les textes d'Aimé Césaire et mon ressenti. Puis, je découvre Edouard Glissant, qui est plus compliqué mais que je comprends quand même. C'était en juillet, toujours à Avignon, et en septembre, je rentrais au Conservatoire en formation mise en scène. Il fallait que je propose une maquette de sortie. J'ai décidé de tester quelque chose, notamment de créer un spectacle de théâtre sur des textes qui ne sont pas théâtraux. J'avais l'impression de faire la plus grande insolence de ma vie, comme quand tu as quatorze ans et que tu fumes ta première cigarette ! (*Rires*) Et en fait, j'ai construit ma maquette autour de la négritude. C'était en 2014. Parallèlement à cela, Alice travaillait déjà à cette époque sur les questions postcoloniales. Elle faisait beaucoup de terrain, elle travaillait en dramaturgie et en mise en scène sur ces questions-là donc quand j'ai voulu faire un spectacle à partir de la maquette, j'ai appelé Alice.

A.C. – Oui, en effet, je suis arrivée pour faire la dramaturgie de *Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre*. On a repris le montage que Margaux avait fait pour le transformer afin de construire le spectacle. Ce qui m'intéressait, moi, c'était qu'il y avait encore une place pour qu'on écrive nous, parce que l'idée c'était de montrer comment ces poésies sont le fruit d'une époque et d'un contexte historique précis. Et aussi, quelle est place de ces écrivains-là dans la société française qu'ils côtoient ? Par exemple, Aimé Césaire arrive en France en 1931 : le contexte c'est l'exposition universelle, donc on a fait une scène là-dessus, etc. La question était donc de penser l'époque, un contexte colonial puis décolonial, puis finalement comment ces poésies ont traversé les époques. À la fin, on a fini par se dire qu'on travaillait trop bien ensemble ! (*Rires*) On a continué. Et c'est vrai qu'il y avait une quête commune, des choses qui se rencontraient dans ce qu'on avait envie de raconter. De ce fait, on est restées en coécriture pour *Et le cœur fume encore*.

M.E. – Mais ce n'était pas prévu, on ne s'est pas dit, au tout début : « on va faire un diptyque ».

A.C. – Non mais, à un moment, il y a eu ce livre de Patrick Chamoiseau qu'on avait lu et qui nous avait vraiment marquées. Et je ne sais plus comment s'est venu, mais on s'est dit « On va faire un diptyque sur *Écrire en pays dominé* ! ça va être original, ça va inscrire la compagnie dans un temps long, etc. », mais initialement, on ne voulait pas du tout parler de l'Algérie, on voulait travailler sur Mahmoud Darwich. On avait pris une phrase de l'auteur et on avait monté un dossier. Mais au moment de le faire, on s'est dit : « ce n'est pas ça ». Et Margaux avait déjà commencé à



fouiller autour de Kateb Yacine et elle avait eu son coup de cœur poétique comme pour Aimé Césaire.

M.E. – Moins fort, mais réel quand même.

A.C. – Et moi, par un hasard total, je m'étais retrouvée à partir en Kabylie et je suis arrivée le jour de la Toussaint rouge, en pleine commémoration de la guerre d'Algérie. Et voir tout un tintouin incroyable de processions de mémoires, de contre-mémoires, de pièces sur la guerre d'Algérie en arabe... m'a rappelé qu'on n'a rien de tout cela, nous, en France. Et je n'avais jamais lu Kateb Yacine. Je me suis alors dit : la honte, la honte d'être en Algérie et de ne rien connaître de cette histoire-là, de ne rien connaître de Kateb Yacine alors qu'il a écrit en français. Alors, quand je suis rentrée, j'en ai parlé à Margaux et on a décidé de s'intéresser à cet auteur. On a ainsi fait une première maquette, un montage de textes, et notre maquette était super mais finalement, on s'est encore dit que ça n'allait pas, qu'on ne voyait pas l'Histoire, qu'on ne voyait pas le lien avec la société française. Ce n'était pas possible, on ne travaillait qu'avec des acteur.trice.s qui avaient un lien avec cette guerre et cette mémoire, et on allait simplement proposer un spectacle de poésie qui traitait bien sûr de ces questions-là, mais sans aller au fond du sujet. C'est ainsi que la nécessité de travailler sur l'Histoire en elle-même s'est imposée à nous.

G.D. – Donc si je comprends bien, votre conscience de travailler sur l'Algérie découle de la lecture des textes francophones de ce même pays ?

M.E. – Oui, elle est venue par Kateb Yacine. Elle est venue par les poètes. Et je m'intéressais à Yacine car j'avais l'impression qu'il y avait une similitude entre ce dernier et Aimé Césaire. Cette similitude est la langue française. Pour les deux, elle est une arme de guerre. Pour l'un, dans la lutte pour la reconnaissance des peuples noirs, et pour l'égalité entre les Noirs et les Blancs en plein monde colonial. Pour l'autre, dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie. Il y a une similitude, qu'Edouard Glissant a d'ailleurs très bien reconnue.

G.D. – Et c'est une lutte à laquelle il a de toute façon participé, d'une certaine manière.

M.E. – Edouard Glissant ? Oui, complètement !

A.C. – Oui, c'est ça le lien, aussi. C'est Edouard Glissant.

M.E. – Totalement. D'ailleurs on est allées chez sa veuve et on lui a dit qu'on préparait un spectacle sur Kateb Yacine. Elle nous alors raconté l'anecdote du cadavre encerclé !

G.D. – Celle qui est dans le spectacle, donc ?

M.E. – Oui, c'est ça. On s'est dit que cette histoire était pleinement théâtrale. Bon, et parallèlement à tout cela, on s'est vraiment plongées dans l'Algérie et là on a découvert un monde. D'ailleurs, on a une manière un peu particulière de travailler avec les acteur.trice.s : on leur demande de faire à chaque fois de faire des exposés, ici par exemple, sur des thématiques : la guerre d'Algérie de 54 à 62, qui est Charles de Gaulle, etc. et ils/elles devaient toutes et tous ramener un témoignage de leur famille ou de leurs proches. Et il se trouve, c'est d'ailleurs étonnant, que les témoignages rapportés balayaient tout le spectre mémoriel de la guerre d'Algérie : il y avait un héritier du FLN, un harki, un pied-noir, un homme qui était descendu au stade de France, etc. Nous, on avait un lien avec une pied-rouge, avec qui j'ai eu une relation épistolaire... enfin, par mails plutôt ! (*Rires*) Donc, on s'est dit que ça fonctionnait très bien !

A.C. – Oui, puis on a beaucoup lu, les historiens déjà : Benjamin Stora, Mohammed Harbi, etc. et on s'est rendu compte qu'il y avait plein de nuances. Et les témoignages t'apportent ces



nuances, et des choses que tu n'as jamais lues nulle part. Les tortures sous Boumédiène, par exemple, on ne pensait pas du tout parler de ça. De ce fait, le spectacle se construit de manière très empirique. Il y a un premier mouvement de recherches, et après, on se dit : qu'est-ce qui est théâtral ? Qu'est-ce qui peut s'exploiter scéniquement ? Qu'est-ce qui donne matière à jouer et qui nous offre des choses saisissantes, tout en ayant une puissance pas seulement individuelle mais collective ? Et tous les témoignages qu'on a choisis, ils constituent une force collective et ils résonnent. Des gens nous disent d'ailleurs au plateau que ça les touche parce qu'ils s'y reconnaissent.

G.D. – Et les acteur.trice.s qui sont sur la compagnie Nova, vous les avez choisi.e.s pour le spectacle car ils et elles avaient des liens avec l'Algérie ? Et d'ailleurs, est-ce un choix de n'avoir sélectionné que de *jeunes* comédien.ne.s ? Parce qu'il me semble que Malek Lamroui, par exemple, joue sur scène le rôle d'un père de famille alors qu'il a seulement une trentaine d'années. Est-ce que cela a été réfléchi ou est-ce plutôt le hasard qui vous a conduites à une telle distribution sur le plateau ?

M.E. – Il y a plusieurs réponses. D'abord, nous avons proposé aux mêmes comédien.ne.s que *Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre*. Il y a donc une continuité. On a ensuite cherché deux comédiens ayant un lien avec la guerre d'Algérie, mais du côté algérien. Là, Malek est arrivé par exemple. Voilà, mais par hasard, Raphaël [Naasz] est pied-noir et incroyablement concerné par cette question, et par hasard Christophe [Ntakabanyura] avait son ami qui était descendu au stade et, toujours par hasard, un des très bons amis d'Eva [Rami] est fils de harki.

G.D. – Mais parle-t-on ici de hasard ou du fait qu'on est toutes et tous concerné.e.s, aujourd'hui, par la guerre d'Algérie ?

A.C. – Oui, de près comme de loin, mais c'est-à-dire qu'il s'agit ici d'un sujet. On ne leur a pas demandé au début du premier spectacle de se positionner sur l'Algérie, par exemple. Mais sur la question générationnelle, il se trouve que ce sont aussi des gens que Margaux a rencontrés à l'école.

M.E. – Oui, mais en même temps, on n'a pas non plus l'idée de prendre quelqu'un de plus âgé pour le prochain spectacle. Il nous faut un huitième comédien, ou une huitième comédienne, et dans mon imaginaire, je ne pense même pas à quelqu'un de plus vieux que nous.

A.C. – Oui, moi non plus. Il y a aussi vraiment cette idée d'être la troisième génération. Et, plus simplement, c'est une histoire de réseau.

M.E. – Après, des comédiens plus âgés, on en connaît quand même...

A.C. – Mais toi, tu te verrais travailler avec des comédiens plus âgés ?

M.E. – Non. Pas du tout.

G.D. – Alors, pourquoi ? Comment pourriez-vous l'expliquer ? Car la pièce est destinée à un public plus « jeune » ?

M.E. – Non, je ne crois pas. Une autre réponse, peut-être, est qu'on veut, comme l'a déjà dit Alice, décoloniser les imaginaires ; dans le sens où, en fait, il nous semble très important de dire que la couleur, la race, le sexe / le genre font sens, parce qu'une femme noire n'est pas une femme blanche, un acteur noir n'est pas un acteur blanc, un acteur arabe n'est pas un acteur noir, etc. Mais des fois ça fait sens, d'autres fois non, et ça, ça nous importe.



A.C. – Oui, puis je pense que j’aurais du mal à diriger un acteur plus âgé. J’y pensais pendant que tu parlais, parce qu’en fait c’est aussi la question d’être une femme, metteuse en scène qui en est quand même à la trentaine... C’est difficile de diriger, il faut un lien de confiance, de part et d’autre.

M.E. – Et je crois qu’on travaille aussi sur l’héritage. Ma question est aussi la suivante : comment nous, jeunes d’une trentaine d’années, on pense l’héritage politique, l’héritage de lutte ? Il peut y avoir du sens d’appeler un acteur plus âgé, qui a vécu ces années-là et qui parle en son nom de témoin. Mais ce qui m’intéresse davantage est de savoir comment nous, nous pensons le monde de demain. Voilà, c’est ça.

G.D. – D’accord, et alors, est-ce qu’il ne se jouerait pas aussi, dans votre théâtre, une question de visibilité ? Celle des acteur.trice.s jeunes, celle des acteur.trice.s non blanc.che.s ? Car on sait qu’il y a un vrai problème dans le théâtre français, concernant ces problématiques. Dans la même idée, est-ce que travailler sur l’Algérie et sur l’héritage ne serait pas un moyen de drainer ces questions-là ? De ce positionner dans le monde de la culture et de faire bouger les lignes de force ? Y avez-vous réfléchi ?

A.C. – Oui, bien sûr. Quand tu reviens sur les mémoires coloniales, le but c’est bien de faire bouger la société. C’est sûr, et de fait, le monde du spectacle. Je pense que c’est quelque chose qu’on partage. Sylvie Chalaye a dirigé mon Master 1, donc ces questions, je les travaille depuis longtemps. On a regardé le documentaire d’Alice Diop, *La mort de Danton*. Ce sont des choses auxquelles on pense aussi depuis *Nous sommes de ceux* et, en fait, je pense aussi que la compagnie Nova a une identité banlieusarde. Nous avons tous grandi en banlieue, ou en région parisienne, et il nous semble plus intéressant de travailler avec un ou une comédien.ne qui a un « vécu », qui est peut-être un peu moins « bourgeois.e », si l’on peut dire... Et c’est aussi incroyable de voir, en ce sens, la manière dont certains acteurs peuvent modifier le rapport avec la salle et avec les jeunes ; parce qu’il y a toute une jeunesse qui peut s’identifier à ces acteurs-là.

G.D. D’accord, et c’est intéressant car il y a en ce moment même beaucoup de débats concernant l’Algérie. Emmanuel Macron a d’ailleurs demandé à un rapport à Benjamin Stora, très récemment, là-dessus. Pourtant, j’ai l’impression qu’on n’est pas encore en voie d’apaisement et que la guerre d’Algérie n’est toujours pas correctement insérée au récit national français. C’est d’ailleurs ce que tu soulevais tout à l’heure, Alice. De fait, avez-vous l’impression d’apporter quelque chose à cela, à travers vos acteur.trice.s, les écrivain.e.s francophones algérien.ne.s que vous lisez sur scène (Kateb Yacine, Assia Djebar), etc. ? Avez-vous peut-être aussi l’impression de participer à la visibilité d’une littérature qui ne serait plus uniquement très classique, masculine et blanche ?

A.C. Oui, c’est pour cela qu’on fait du théâtre. Il y a cette volonté de sortir ces noms de l’ombre, de leur faire une place et de montrer à quel point ces littératures sont puissantes.

M.E. Il s’agit de rendre visible l’invisible. Comme dans les mémoires, aussi, et comme ce qu’on va faire sur 83 [le prochain spectacle]. Il y a des mémoires de luttes qui sont invisibles, non pas parce qu’elles n’ont pas existé, mais parce que ce sont les mémoires des dominé.e.s, des opprimé.e.s. On essaie alors de faire comprendre que ces luttes-là font partie de la France.

G.D. En ce sens, avez-vous donc l’impression de faire un théâtre politique ? Et si oui, comment l’entendriez-vous ? Car, Alice, sur le dépliant du TNP, tu affirmes : « Si dans la pièce, tous les points de vue ne se valent pas, nous ne jugeons pas les individus, mais nous jugeons l’État et les politiques. » Est-ce à dire que votre théâtre est politique et militant ?



A.C. Oui, je pense que toutes les deux, on ne voit pas pourquoi on ferait du théâtre si ce n'était pas politique.

M.E. Ce qui nous énerve parfois, c'est qu'on va voir des spectacles ensemble et on remarque que certain.e.s prennent une question politique pour finalement la dépolitiser. Je déteste cela. Je préfère qu'on montre une vraie histoire d'amour, qu'on en parle vraiment – même si l'amour peut être politique – plutôt que de voir un spectacle sur les ouvriers et que toute la question de la domination, du capitalisme, de la lutte des classes est totalement évincée ou se trouve dans la toute dernière phrase du spectacle... c'est insupportable.

A.C. Oui, puis le théâtre « politique », c'est un grand mot, tout le monde l'emploie, mais c'est assez concret. Je pense que c'est concrètement en lien avec la façon dont on conçoit notre métier. Il y a des artistes qui n'aiment pas du tout aller faire des ateliers, nous c'est l'inverse : on en fait beaucoup, et parfois dans des lieux où c'est difficile. On va parfois en maison d'arrêt, dans les banlieues, dans les collèges, dans les lycées, etc. C'est une vraie démarche. Tout cela nous permet de relayer des récits qui s'adressent à ces populations qui sont minorées. Donc le théâtre politique répond à ces questions : qu'est-ce qu'on fait de notre temps ? de notre vie ? Et se déplacer ainsi permet également de ramener du public.

G.D. Mais si je comprends bien, le théâtre tel que vous le pensez est politique parce qu'il est un théâtre de la relation. On en revient finalement à Edouard Glissant ! Est-ce que c'est aussi votre projet ? Pour vous, le théâtre contemporain est-il une manière de renouer un dialogue qui a peut-être disparu ?

A.C. Oui, cela correspondrait à notre projet. Nous, c'est une relation de la France à la France. Finalement, c'est plus facile d'aller approcher des gens qui sont plutôt éloignés de la culture que d'aller voir les gens qui sont héritiers de l'OAS ou de la droite française et qui sont nostalgiques de l'Algérie. Mais pour autant, ces gens-là viennent voir notre pièce, et à chaque fois, un gars de l'OAS va voir le comédien qui en joue le rôle pour le remercier, souvent car il a fait entendre sa voix.

G.D. Et il a raison de se manifester, non ?

M.E. Oui, c'est hyper important de comprendre la complexité du sujet historique, de comprendre d'où tout cela vient. Il y a une réalité en France, qui est que le Rassemblement National est à trente pourcents, il y a une réalité qui dit que l'OAS a été à trente pourcents après, chez les appelés qui se sont engagés, avec Jouhaud et qui a donné naissance à des groupuscules d'extrême-droite qui se sont après regroupés autour du leader Jean-Marie Le Pen. D'un point de vue politique, je me dis : « c'est affreux, c'est une gangrène. » Mais d'où vient-elle ? Pourquoi ? Comment est-elle mise en place et comment les idées circulent ? Traiter toutes ces questions permet d'accepter le complexe et d'avoir une compréhension plus globale ce qui s'est passé. Le but n'est pas de les pointer du doigt comme des méchants. Et puis, il y a le système qui est responsable de tout cela : le système qui fait que Mitterrand autorise la proportionnelle, par exemple. Ce sont là des responsabilités politiques...

A.C. ... que nous, nous allons juger ! Que nous allons pointer du doigt. Et ce que je trouve très drôle, c'est que ces gens viennent toujours voir Yannick [Morzelle], comme si parce qu'il jouait ce rôle-là, il faisait partie de l'OAS. (*Rires*) Mais le fait intéressant est que malgré tout, un espace de dialogue s'ouvre, parce que ces hommes n'osent jamais prendre la parole en public, mais là, ils le font quand même. Je suis donc contente, car on est parvenues à créer un spectacle engagé mais ouvert à la complexité et donc, quelqu'un qui ne pense pas du tout comme nous, peut s'y



retrouver et ne pas se sentir complètement trahi ou humilié. En cela, je me dis que ce peut être une relation dans des fractures qui sont tellement profondes... qu'on ne pensait pas que ce soit possible.

G.D. C'est beau de se dire que le théâtre est capable de rendre possible ces espaces de dialogue ! Aussi, vous avez joué dans différents lieux, en Seine-Saint-Denis, à Vénissieux hier, vous avez fait Villeurbanne la semaine dernière... Y a-t-il des réceptions différentes dans les différents théâtres dans lesquels vous vous produisez ?

A.C. Notre grande déception, c'est Marseille. On était à la Criée, et c'était un public trop bourgeois. On aurait aimé le vrai public de Marseille ! (*Rires*)

M.E. On en est au début de la tournée, donc c'est difficile à dire. Je me souviens de Saint-Denis, en revanche, et là, la salle était déchaînée. C'était incroyable, et très puissant.

A.C. Oui, on avait des youyous à la fin, c'était beau.

G.D. Il s'agit donc d'un public plus concerné ? Ou qui n'a pas l'habitude de voir ces sujets-là traités sur la scène théâtrale française, dans le monde de la culture de manière plus générale ?

A.C. Oui, et il se passe des choses en relations public également. À Saint-Denis, il y a plein de gens qu'on n'avait jamais vu venir au théâtre. Donc le sujet draine du monde. Et dans le Sud, le public était composé d'enfants d'appelés, des enfants de pieds-rouges, de pieds-noirs – très véhéments d'ailleurs, et qui critiquaient la pièce. On a senti qu'ils étaient très concernés, et c'était très fort. C'était génial. Un petit peu comme à Saint-Denis, une femme nous a disputées car on n'avait pas parlé des femmes algériennes.

M.E. Oui, de la même façon, un ancien appelé m'a reproché de ne pas avoir parlé de la grève qu'ils avaient fait. Les gens étaient très réactifs ! À Villeurbanne, un soir, une personne a applaudi après le monologue de Malek. C'était très beau.

A.C. Il faudra que tu nous poses la question à la fin de la tournée, après avoir fait le Nord ! Et je suis étonnée, car ce n'est pas dans les lieux les plus institutionnels qu'on a les spectateurs les plus aguerris.

G.D. D'accord, alors c'est plutôt une bonne chose, car cela voudrait dire que dans d'autres théâtres, vous touchez un nouveau public, qui a encore des choses à exprimer. Je terminerai sur une dernière question, très subjective, mais j'ai remarqué que vous utilisiez souvent le cri comme moyen d'expression de vos comédien.ne.s. J'ai l'impression qu'il y a un besoin d'exprimer les blessures par l'explosion de la voix. C'est volontaire ?

M.E. Oui, la dernière à Villeurbanne a été très « criée » ! (*Rires*) Je pense que c'est ici la direction d'acteurs qui joue. On revendique un théâtre incarné. On travaille avec des acteurs de chair, ils s'incarnent, ils transpirent, ils aiment, ils pleurent, ils rient... ils sont vivants, en fait ! Et on travaille avec cette vie-là. On écrit avec cette vie-là. Donc ça crie comme ça rit. C'est quelque chose qu'on aime faire : passer dans le corps, réfléchir à comment l'empathie qu'on perçoit se répercute dans le corps des acteur.trice.s – qui est un langage silencieux. Cela demande toutefois de l'instinctif. Ils/elles ont rencontré les témoins vivants, les anciens appelés, ils vont à des rendez-vous avec les anciennes marcheuses, etc. Donc la grille d'analyse des acteur.trice.s n'est pas forcément verbal mais physique, leur corps est leur premier outil de travail.

A.C. Et on les charge beaucoup, on veut qu'ils soient concernés et que ça les prenne aux tripes.

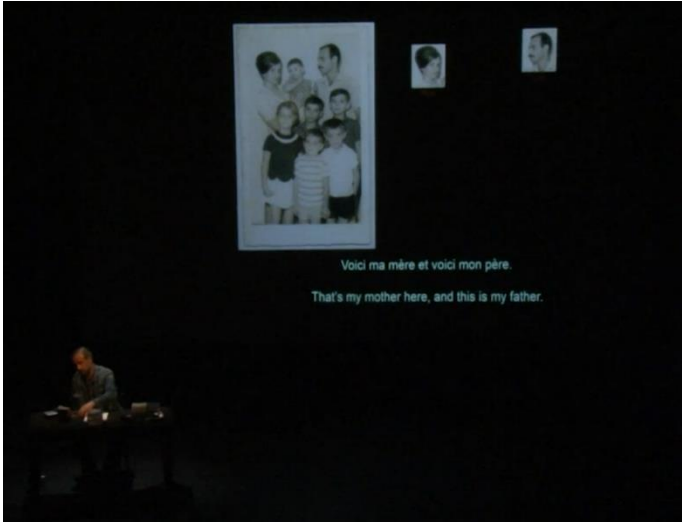


M.E. Sans que ce soit trop intellectualisé !

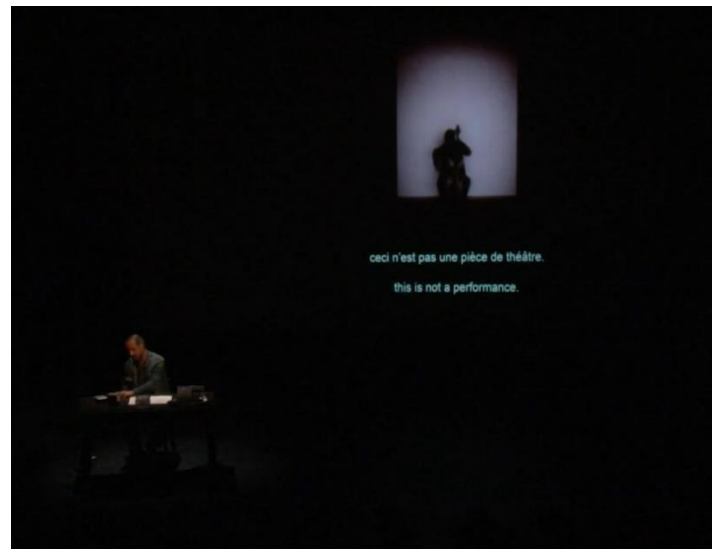
A.C. Oui, il reste bien sûr une vigilance au théâtre, à la théâtralité, au spectacle.

ANNEXE 16

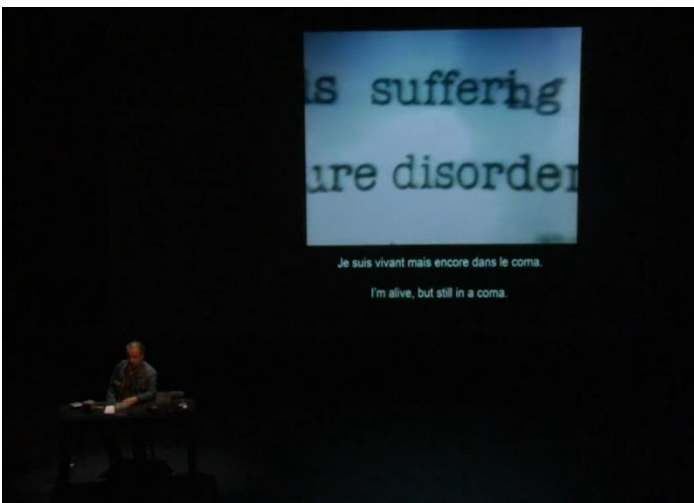
Captations de *Riding on a cloud*, de Rabih Mroué et Lina Saneh



Extrait 1 : « Voici ma mère et mon père. »



Extrait 2 : « Ceci n'est pas une pièce de théâtre. »



Extrait 3 : « Je suis vivant mais encore dans le coma. »

ANNEXE 17

Rapport de couverture médiatique lors du festival d'Avignon 2009



*Le Théâtre français du CNA en France :
retombées médiatiques canadiennes*

Wajdi Mouawad, artiste associé

Festival d'Avignon, du 7 au 29 juillet 2009

RAPPORT PARTIEL DE COUVERTURE MÉDIATIQUE – MÉDIAS CANADIENS UNIQUEMENT

PRESSE ÉCRITE ET INTERNET

| | | |
|---------------------------------|--|--|
| 7-8 juin 08 | Le Devoir – Michel Bélaïr « Choisir le risque, la création et le partage » | Entrevue avec Vincent Baudriller |
| 10 juil. 08 | Voir Montréal – Christian Saint-Pierre « Heureuse association » | Entrevue avec Vincent Baudriller |
| 26 fév-1 ^{er} avril 09 | Voir Gatineau-Ottawa – Christian Saint-Pierre « Avignon 2009 : Mouawad, Marleau, St-Pierre et Lapointe » | Annnonce de la programmation |
| 10 mars 09 | Le Devoir – Michel Bélaïr « Jusqu'aux petites heures de la nuit » | Chronique portant sur le Festival d'Avignon |
| 21 mars 09 | La Presse – Louis-Bernard Robitaille « Le retour à la narration » | Rencontre avec WM et les directeurs du festival |
| 9 mai 09 | Le Droit – Geneviève Turcot « Mouawad a du pain sur la planche » | Entrevue avec Wajdi Mouawad |
| 26 mai 09 | La Presse – Sylvie St-Jacques « Compte à rebours vers Avignon » | Présentation de la programmation |
| 26 mai 09 | Le Devoir – Michel Bélaïr « Avignon-en-Québec » | Chronique portant sur le Festival d'Avignon |
| 26 mai 09 | Le Droit – La Presse canadienne « La trilogie de Mouawad devient quatuor » | Présentation de la programmation |
| 26 mai 09 | Montreal Gazette « Wajdi Mouawad at Avignon Fest » | Présentation de la programmation |
| 30 mai 09 | Le Journal de Montréal – La Presse canadienne « Wajdi Mouawad à l'honneur » | Dévoilement de la programmation du festival |
| 16 juin 09 | Le Devoir – Michel Bélaïr « Mouvement perpétuel » | Chronique portant sur le Festival d'Avignon |
| 3 juil. 09 | Voir.ca – Arts de la scène – Christian Saint-Pierre « Bientôt à destination » | Blogue – voyage vers Avignon |
| 7 juil. 09 | Voir.ca – Parathéâtre – Philippe Couture « Avignon 2009 : c'est parti » | Blogue sur le début du festival |
| 8 juil. 09 | Le Devoir – Michel Bélaïr « Nuit de violences au Palais des papes » | Entrevues avec WM et Andrée Lachapelle |
| 8 juil. 09 | Voir.ca – Arts de la scène – Christian Saint-Pierre « Mouawad sur tous les fronts » | Blogue – Arrivée à Avignon |
| 8 juil. 09 | Voir.ca – Parathéâtre – Philippe Couture « Une nuit mouawadienne » | Blogue sur <i>Le Sang des promesses</i> |
| 9 juil. 09 | Le Soleil – Josianne Desloges « Savourer l'exil » | Présentation du Festival d'Avignon |
| 9 juil. 09 | Le Journal de Québec – La Presse canadienne « Mouawad en vedette » | Présentation du Festival d'Avignon |
| 9 juil. 09 | Voir.ca – Arts de la scène – Christian Saint-Pierre « Wajdi Mouawad et les condamnés à mort » | Blogue – citation de WM |
| 9 juil. 09 | Voir.ca – Arts de la scène – Christian Saint-Pierre « La grande traversée de Mouawad » | Blogue – critique de la trilogie |
| 9 juil. 09 | Voir.ca – Parathéâtre – Philippe Couture « L'expérience vibrante d'une nuit mouawadienne » | Blogue – critique de la trilogie |
| 9-15 juil. 09 | Voir Mauricie – Christian Saint-Pierre « Bientôt à destination » | Annnonce du blogue consacré au Festival d'Avignon |
| 10 juil. 09 | Le Devoir – Michel Bélaïr « Les Atrides chez les papes » | Critique de la trilogie <i>Le Sang des promesses</i> |
| 10 juil. 09 | Le Devoir – Isabelle Paré « Mouawad encensé par la presse française » | Recension des critiques françaises de la trilogie |

Rapport de couverture médiatique
préparé par Hugo Couturier, 2009-08-27



*Le Théâtre français du CNA en France :
retombées médiatiques canadiennes*

Wajdi Mouawad, artiste associé

Festival d'Avignon, du 7 au 29 juillet 2009

| | | |
|----------------|---|--|
| 10 juil. 09 | Le Soleil – Josianne Desloges « <i>Nuit blanche au Palais des papes</i> » | Critique de la trilogie <i>Le Sang des promesses</i> |
| 13 juil. 09 | La Presse – Sylvie St-Jacques « <i>L'année Wajdi</i> » | Présentation du Festival d'Avignon |
| 13 juil. 09 | La Presse – Sylvie St-Jacques « <i>Une nuit avec Wajdi</i> » | Reportage sur la trilogie <i>Le Sang des promesses</i> |
| 13 juil. 09 | Le Droit – Sylvie St-Jacques « <i>Une grande nuit avec Wajdi</i> » | Reportage sur la trilogie <i>Le Sang des promesses</i> |
| 16-22 juil. 09 | Voir Montréal – Christian Saint-Pierre « <i>Promesses tenues</i> » | Critique de la trilogie <i>Le Sang des promesses</i> |
| 16 juil. 09 | Voir.ca – Parathéâtre – Philippe Couture « <i>Emmanuel Schwartz et la Cour d'honneur</i> » | Blogue – entrevue avec Emmanuel Schwartz |
| 17 juil. 09 | Le Devoir – Michel Bélair « <i>Le presque chant du cygne de Wajdi Mouawad</i> » | Entrevue avec Wajdi Mouawad |
| 18 juil. 09 | Le Soleil – Josianne Desloges « <i>Jusqu'à Ciels</i> » | Entrevue avec Wajdi Mouawad |
| 18 juil. 09 | La Presse – Sylvie St-Jacques « <i>La vie après la nuit</i> » | Entrevue avec Emmanuel Schwartz |
| 19 juil. 09 | La Presse – Sylvie St-Jacques « <i>Ne tuez pas la beauté du monde</i> » | Critique de <i>Ciels</i> |
| 19 juil. 09 | Voir.ca – Arts de la scène – Christian Saint-Pierre « <i>Wajdi Mouawad remue Ciels et Terre</i> » | Blogue – critique de <i>Ciels</i> |
| 20 juil. 09 | Le Devoir – Michel Bélair « <i>Un complot contre le beau</i> » | Critique de <i>Ciels</i> |
| 20 juil. 09 | Le Soleil – Josianne Desloges « <i>Et si l'art devenait carnage ?</i> » | Critique de <i>Ciels</i> |
| 20 juil. 09 | Le Droit – AFP « <i>Un huis-clos multimédia bouleversant</i> » | Critique de <i>Ciels</i> |
| 20 juil. 09 | Le Journal de Québec – AFP « <i>Huis-clos multimédia fascinant et oppressant</i> » | Critique de <i>Ciels</i> |
| 20 juil. 09 | Voir.ca – Parathéâtre – Philippe Couture « <i>Mouawad et ses Ciels décevants</i> » | Blogue – critique de <i>Ciels</i> |
| 21 juil. 09 | The Globe and Mail – J. Kelly Nestruck « <i>Mouawad goes Hollywood (and not in a good way)</i> » | Critique de <i>Ciels</i> |
| 21 juil. 09 | The Globe and Mail – J. Kelly Nestruck « <i>A rock-star playwright in France</i> » | Portrait de Wajdi Mouawad en France |
| 22 juil. 09 | La Presse – Sylvie St-Jacques « <i>Wajdi Mouawad en état de grâce</i> » | Entrevue avec Wajdi Mouawad |
| 23-29 juil. 09 | Voir Montréal – Christian Saint-Pierre « <i>La terre vue du ciel</i> » | Critique de <i>Ciels</i> |
| 23-29 juil. 09 | Voir Gatineau-Ottawa – Christian Saint-Pierre « <i>La terre vue du ciel</i> » | Critique de <i>Ciels</i> |
| 25 juil. 09 | La Presse – Sylvie St-Jacques « <i>Une belle casse-couilles à Paris</i> » | Entrevue avec Marie-Ève Perron |
| 25 juil. 09 | Le Soleil – Sylvie St-Jacques « <i>Casse-couilles attachante</i> » | Entrevue avec Marie-Ève Perron |
| 25 juil. 09 | Le Journal de Montréal – AFP « <i>Huis clos à Avignon</i> » | Critique de <i>Ciels</i> |
| 28 juil. 09 | Le Devoir – Michel Bélair « <i>Une année faste à Avignon</i> » | Survol de la 63 ^e édition du Festival d'Avignon |
| 28 juil. 09 | Voir.ca – Parathéâtre – Philippe Couture « <i>Wajdi à l'heure des bilans</i> » | Blogue sur la fin du festival |
| Août 2009 | L'Actualité – Michel Arseneault « <i>Pas de vacances pour monsieur Mouawad</i> » | Entrevue et portrait de Wajdi Mouawad |

*Rapport de couverture médiatique
préparé par Hugo Couturier, 2009-08-27*